

ON DEMAND

Prima edizione: dicembre 1999

© 1999 CARLA ROSSI ACCADEMY  
in affiliation with  
The University of Connecticut

© 1999 Guaraldi/Gu.Fo Edizioni  
per il service editoriale  
Via Covignano 302 - 47900 Rimini  
[www.guaraldi.it](http://www.guaraldi.it)

ISBN 88-8049-175-X

Marino Alberto Balducci

# CLASSICISMO DANTESCO

*Miti e simboli  
della morte e della vita  
nella*  
Divina Commedia

**Carla Rossi Academy**

in affiliation with  
**The University of Connecticut**

MCMXCIX

Guaraldi

A Carla Rossi,  
al suo specchio vivo

## INTRODUZIONE

Affrontando il problema della presenza del mito classico nella *Divina Commedia*, questo studio tende a mettere in luce le modalità che regolano l'approccio di Dante nei confronti del patrimonio dell'immaginario antico, attraverso l'esame di quattro figure fondamentali: il Minotauro, il centauro, Narciso e la Gorgone. L'analisi delle strutture narrative che accolgono questi ultimi personaggi mitologici, nella poesia greco-latina così come nel poema dantesco, occupa la parte centrale della nostra ricerca. Questa è preceduta da un capitolo introduttivo di carattere generale, in cui la questione dell'uso dei miti arcaici viene inserita in un discorso molto più ampio che coinvolge i significati fondamentali dell'avventura del poeta nel mondo ultraterreno. Il nostro studio prende avvio dall'esame del prologo infernale, soffermandosi soprattutto sulla natura critica del primo interrogativo virgiliano e sulla risposta del pellegrino smarrito nella selva, risposta attraverso la quale il poeta latino potrà comprendere come il necessario percorso salvifico debba prevedere l'inevitabile *descensus ad inferos*. È questo il primo momento in cui le istanze del mondo classico si scontrano con quelle del Medioevo cristiano nel quale, alla razionalità di un percorso catartico basato sull'esercizio della *virtus* pratica e dell'*aequitas animi*, si giustappone il paradosso della caduta, il bisogno assoluto della conoscenza del male. Al viaggio di Enea, farà così da riscontro quello del poeta fiorentino: un «altro viaggio» (*Inf.* I, 91) appunto che, prima della fase ascensiva, richiede la diretta conoscenza degli orrori, di quelle stesse paurose presenze che la voragine del Tartaro imprigiona, oltre i confini del limite

sacro, dove la Sibilla e il suo protetto non possono giungere.

L'itinerario dantesco ha dunque ben poco in comune, nella sostanza, con le avventure ultraterrene della classicità; e anche l'uso di certe figure tipiche della mitologia greco-latina, a meno che non si presti a costituire la materia di un riferimento aulico nello spazio delle similitudini, si mostra sempre sotto il segno di una potente trasfigurazione negativa, di un generale fenomeno di digradamento che culmina ai livelli del mostruoso e del grottesco, almeno per quanto concerne i risultati della prima cantica. Come la sezione liminare di questo studio puntualizza, il patrimonio mitico della civiltà classica sembra presentarsi a Dante, soprattutto per quanto riguarda certo immaginario pauroso tipico delle zone infernali, in qualità di sostrato nefasto, capace di alimentare una religiosità materialistica come quella pagana la cui influenza negativa si riflette in maniera tangibile in quella *contaminatio* della sfera sacrale che la Chiesa dei secoli XIII e XIV presenta, mentre la grande bestia della corruzione e della bramosia infuria senza sosta per tutta la penisola. Proprio a causa del crollo di valori etico-politici indotto dal malcostume ecclesiastico, anche il grande retaggio giuridico-civile degli antichi trova impedimenti troppo evidenti ad un suo naturale sviluppo attraverso le fasi cruciali dell'era cristiana. In questo senso, Dante pare allora verificare, almeno per quanto concerne le fondamentali istituzioni politiche e sociali (*lex et cultus*), la realtà di un difficilissimo, se non impossibile transito produttivo delle conquiste sostanziali del mondo greco-latino nella propria epoca.

Nonostante tutto ciò, comunque, la presenza cardine di Virgilio come maestro-guida, ma anche quella dei grandi spiriti della «bella scola» (*Inf.* II, 94), analogamente alla posizione privilegiata di Catone e di Stazio sono tutti segni

tangibili di una fiducia di fondo che anima l'approccio del poeta alla realtà di un passato illustre che forse solo attraverso gli spazi (ideali e non pragmatici) della creatività poetica e del rigore speculativo può sopravvivere nel tempo, malgrado gli sconvolgimenti e i crolli senza riscatto della storia. Di fronte ad una simile constatazione, la nostra indagine cercherà di mettere in luce come, proprio attraverso i tramiti dell'arte e le acquisizioni del potere poetico, la *Divina Commedia* si sia posta in perfetta sintonia con l'incommensurabile ricchezza e l'implicita profondità filosofica delle cellule fondamentali dello immaginario classico, il cui valore viene acquisito da Dante nella sua intelligenza e adattato alla propria soggettività.

Al di là di tutto questo, comunque, che peraltro è ben noto e già sostanzialmente discusso, lo scopo primario del nostro studio sarà quello di porsi a confronto con il problema della fruizione del mito classico nella *Divina Commedia*, analizzandone dapprima la presenza e il significato in senso generale, addentrandosi poi nel mistero di quattro storie mitiche a nostro avviso fondamentali, non soltanto per quanto concerne l'assunto specifico di questa ricerca (il classicismo dantesco), ma anche rispetto ai significati di fondo del poema.

Come gli episodi da noi considerati potranno dimostrare, la pregnanza delle immagini favolose del passato non è dunque misconosciuta o ridotta dalla sensibilità dantesca, portata com'è ad avvertirne tutta la complessa sostanza e le sfaccettature più dissimili, in virtù delle facoltà meta-razionali della conoscenza poetica. Per quanto riguarda la figura del Minotauro, ad esempio, che nel cerchio dei violenti si trova in strettissima relazione con quella dei centauri, Dante dimostra di andare ben oltre i limiti imposti dalla lettura simbolica del Medioevo. Il significato letterale che vede tutto il dramma della mente soggiogata dalle forze sempre più oscure della bestialità e

dell'istinto, si fa allora trasparente a dei nessi più complessi che paiono recuperare, per quanto attraverso una dissimile rete di associazioni, alcuni valori positivi enucleabili intorno agli archetipi classici dei sagittari selvaggi e del mostro di Creta. L'impatto con gli orrori del labirinto e l'incontenibile caos della violenza sanguinaria si faranno allora zone di corrispondenze privilegiate che scoprono sentieri percorribili e rivelano le tracce di un mondo che sembrava perduto. Il ritorno alla luce di Teseo, dopo la necessaria sosta nel buio, svelerà dunque anche in Dante tutta la gamma ristrutturante delle sue potenzialità, sebbene agli esiti logico-razionali del percorso classico si sostituiscano i più diversi «paradossi» mutuati dagli *exempla* dell'etica cristiana che si sviluppano dall'archetipo tragico della passione evangelica. Al sogno di un lucido sguardo ordinatore del reale, al programma glorioso avanzato dall'eroe del labirinto, padre della costituenda democrazia ateniese, farà allora da contrappunto paradossale la fascinazione che, nell'inferno dantesco, il principio del disordine suggerisce, nutrendo la speranza in quegli esiti catartici risolutivi, prodotti, suo malgrado, dall'infuriare senza limiti della bestia nel mondo.

Ai poteri sovversivi della mistica che, nel corso di una *stultitia* sublime, rivela nell'ombra i segni costanti di un percorso luminoso, ci riporta invece il mito di Narciso, seguito da Dante nei luoghi più vari della *Divina Commedia*, direttamente o in maniera più velata, col progressivo svolgersi di un discorso simbolico che investe i significati di fondo del viaggio ultramondano.

E mentre lo studio di alcuni frammenti orfici ci consentirà di decodificare diverse fondamentali implicazioni dei misteri dionisiaci nella storia del fanciullo innamorato del suo stesso volto, riflesso dalla fonte Ramnusia, la natura dello *speculum* paolino, come l'inevitabile necessità di procedere oltre gli enigmi, potrà



aggiungere significati ulteriori ai tratti del «narcisismo» dantesco, svelando così i pericoli delle superfici riflettenti, ma anche la realtà di un positivo specchiarsi, nell'estasi eterna di uno scambio di *caritas*.

Al termine del nostro percorso, infine, le paurose sembianze della Gorgone renderanno possibile un discorso sul grande rischio estraniante che si lega, strettissimo, alle lusinghe dell'immobilità pietrificata, di una *forma fluens* eraclitea che accetta il gravame dell'inglobamento separante nella visione logica. Il sorgere di una presa di coscienza razionale e, quindi, di una vera e propria riflessione coinvolge infatti profondamente sia l'orribile pasto dei Titani, smembratori di Dioniso, sia i poteri paralizzanti dello sguardo meduseo, con l'enigma di una metamorfosi che segna l'inevitabile ritorno allo spazio irrigidito della litosfera. Ma se Lucifero, il signore del male, si alimenta delle paure e degli orrori che egli stesso produce, accrescendo così di continuo l'apparente sostanza del suo vuoto, tramite il rito della finzione e del mascheramento sarà possibile per Dante sconfiggere i poteri custoditi dalla Gorgone nei suoi occhi fatali. È questa la fase in cui il pellegrino dell'oltretomba, come Perseo, sceglie nello scudo d'argento della conoscenza l'arma più sicura per combattere gli strumenti delle tenebre, dimostrando così pienamente acquisita la scoperta del non-essere di Satana, e della sua più completa vacuità. Dal problema della fruizione del mito classico, la nostra indagine si sposterà dunque, parallelamente, verso una riflessione sul male come inganno ed apparenza, valutando la possibilità di un influsso determinante del concetto di *theosis* dello pseudo-Dionigi nell'articolazione complessiva del poema dantesco.

A conclusione di questa ricerca, si trova un'appendice che propone in maniera concisa i risultati di un altro lavoro ermeneutico sulla semiologia delle forme simboliche presenti in alcune zone dei primi due capitoli della *Genesi*.

Una simile indagine, di per sé autonoma e non direttamente connessa a questioni di critica dantesca, si mostra comunque legata ai motivi e ai *tópoi* caratteristici di quella rete di significati che si sono in precedenza discussi, analizzando la presenza dei quattro miti classici nello ambito dell'analisi principale. In questo spazio vetero-testamentario ricorrono infatti, anche se dissimulate, le immagini-concetto del riflesso che produce separazione, della spirale serpentina dai chiari caratteri logico-razionali, dell'eterno dramma di Narciso che, insoddisfatto da un tipo di visione *facie ad faciem*, si lascia sedurre in un attimo da tutti gli oscuri richiami intuiti attraverso lo specchio, capaci soltanto di aprire la strada al corso funesto di un tragico itinerario nell'ombra.

# CLASSICISMO DANTESCO

Il testo della *Divina Commedia* seguito per le analisi proposte dal nostro studio è quello presentato da Antonio Lanza nella sua recente edizione: DANTE ALIGHIERI, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio, 1995.

# I

## L'ALTRO VIAGGIO

### § 1. *Il diletto monte e l'interrogativo di Virgilio.*

Ma tu, perché ritorni a tanta noia?  
perché non sali al diletto monte  
ch'è principio e cagion di tutta gioia?

(*Inf.* I, 76-78)

Questo il duplice interrogativo con cui Virgilio conclude il suo primo discorso rivolto a Dante il quale, appena uscito dalla «selva oscura» (*Inf.* I, 2), è impedito dalle tre fiere nella sua ascesa verso il sacro colle, in parte illuminato dai «raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (*Inf.* I, 17-9). È significativo che il poeta latino, prima di proporre al suo protetto l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91) non riesca a salire verso il «diletto monte» per recuperare quindi il principio e la causa della gioia, tramite un itinerario verticalistico diretto, che richieda un forte impegno sul piano terrestre, volto al tentativo di domare le forze bestiali che sembrano ostruire il cammino. Valutando la situazione dal suo punto di vista — che è poi quello dell'uomo classico — Virgilio

sembra qui rivelare, proprio con il suo interrogativo, che egli non ha ancora compreso e, forse, non potrà mai comprendere fino in fondo (nonostante i precetti ricevuti da Beatrice nel limbo) la natura di quella logica paradossale che spinge il pellegrino disperato verso gli orrori del *descensus ad inferos*, proprio al fine di evitare un'ulteriore regressione al caos della selva, con le sue tenebre indistinte. Nel procedere all'esame di questo episodio del Canto I della *Commedia*, limitandoci per ora ad un'osservazione dell'evolversi lineare della scena e del dramma istituito dai due personaggi principali, si deve ricordare che è proprio l'ultima delle tre bestie — la lupa — a respingere definitivamente il pellegrino nel suo tentativo ascensionale («perdei la speranza de l'altezza»; I, 54) e che, inoltre, di fronte alla disperazione di Dante, indotta da un simile ostacolo («poi che lagrimar mi vide»; I, 92), Virgilio sceglie per il suo discepolo il secondo percorso, l'«altro viaggio» appunto.

Fondamentale è una simile situazione proprio all'interno di questo proemio, che si presenta come una sorta di *summa* sintetica dei motivi dell'intera opera, perché una tale scena introduce uno dei temi fondamentali della *Commedia*: quello dell'eredità classica cioè, della relazione fra il nuovo mondo, la civiltà medievale, e l'antico, la classicità pagana. Dante si pone infatti, per la prima volta in senso globale, il problema del rapporto che è possibile stabilire con il patrimonio del passato, mostrando di avere precisa coscienza della necessità di mettersi a confronto con la cultura antica, in base ad un particolare tipo di approccio che non è ancora quello diretto della filologia umanistica, ma che potrebbe essere definito pre-umanistico e critico, volto cioè ad un esame selettivo di ciò che dell'oggetto preso in considerazione può o non può essere accettato dal punto di vista della cultura cristiana dell'età di mezzo. Simile scelta non

appare condotta secondo un miope criterio moralistico, teso a separare in zone distinte il buono dal suo contrario in base al valore *ex se* dell'elemento esaminato; ma sembra piuttosto prendere avvio dalla constatazione di una fondamentale dissomiglianza tra i due mondi, quello antico e quello medievale, dissomiglianza che deriva innanzitutto da un'alterità sul piano metafisico, segnalata dal contrasto paganesimo / cristianesimo. Importante è comunque che Dante, pur appartenendo ad una dimensione storico-culturale sostanzialmente diversa rispetto a quella antica, non si limiti a constatare una simile alterità in termini polemici e distruttivi, proponendo con il suo poema una visione del mondo totalmente inconciliabile rispetto a quella classica, e rifiutando quindi qualsiasi tipo di contatto con un universo storicamente scomparso del quale ci si preoccupa soltanto di perdere le tracce.<sup>1</sup> La presenza

---

<sup>1</sup> Con Dante, effettivamente si può parlare di pre-umanesimo, di un ritorno all'antico in una riscoperta globale del valore imprescindibile della classicità per qualsiasi avventura dello spirito.

La *Commedia* si oppone quindi, in piena consapevolezza, al fideismo anti-intellettualistico altomedievale, così come si esprime, ad esempio, in un Commodiano (si ricordino le parole con cui viene contemplata la fine di Roma nel *Carmen Apologeticum*, 919-20, 923-9: «Cuius in exitio tabescunt corda potentium / nec se adinveniunt in quo sint tempore, bruti». [...] «Luget in aeternum, quae se iactabat aeterna, / cuius et tyranni iam tunc iudicantur a Summo. / Stat tempus in finem fumante Roma maturum, / et merces advenient meritis partita locorum») ma anche nella prima parte del *De civitate Dei* di Agostino o, più esplicitamente, nelle *Historiae adversus paganos* di Orosio (cfr. I, Prol. 15: «...ut merito hac scrutatione claruerit regnasse mortem avidam sanguinis, dum ignoratur religio quae prohiberet a sanguine; ista inluescente, illam constupuisse; illam concludi, cum ista iam praevallet [...] »).

della classicità nella *Commedia*, endemica e costante, si mostra al contrario come una sorta di referente di base utile a definire, per contrasto o per similitudine, le coordinate di quella nuova civiltà in formazione di cui Dante si fa interprete. Il mondo pagano è visto innanzi tutto come la fase preliminare di un processo storico che volge in primo luogo verso la rivelazione e, secondariamente, verso una virtuale e definitiva *palinghènesia*. In un ritmo costante, intimamente controllato dall'Eterno, che a tutti i livelli della sua formazione e trasformazione tende ad un preciso fine, anche la fase antica della civiltà ha un grande significato, proprio nel suo porsi in qualità di termine *ante quem* rispetto all'evento centrale dell'incarnazione: quest'ultimo è infatti il primo anello di un percorso che si snoda attraverso il progressivo evolversi di quella città terrena che, alla fine dei tempi si potrà sublimare nella sua divina alterità.<sup>2</sup>

Ritornando alla scena dell'incontro tra i due poeti nel Canto I, si deve puntualizzare che in questo spazio si presenta una serie interessante di motivi in netto contrasto che mostrano appunto come a Dante preme mettere in

---

<sup>2</sup> Cfr. DANTE, *Convivio*, IV, 5: «E però è scritto in Isaia: “Nascerà verga dalla radice di Jesse, e 'l fiore della sua radice salirà”: e Jesse fu padre del sopradetto David. E tutto questo fu in un temporale che David nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troja in Italia, che fu origine della nobilissima Città Romana, siccome testimoniano le scritture. Per che assai è manifesta la divina elezione del Romano Imperio per lo nascimento della santa Città, che fu contemporaneo alla radice della progenie di Maria»; *De Monarchia*, II, 9: «Ex quibus omnibus manifestum est quod Romanus populus cunctis athletizantibus pro Imperio mundi prevaluit: ergo de divino iudicio prevaluit, et per consequens de divino iudicio obtinuit quod est de iure obtinuisse».



luce che due dimensioni culturali si stanno avvicinando su un piano che per ora appunto, in quella zona liminare che prelude al *descensus ad inferos*, non può suggerire risultati sintetici. Innanzi tutto gli stessi protagonisti appartengono a mondi diversi, e dei due è proprio il maestro (l'uomo classico) colui che giunge in soccorso dell'allievo ideale, impossibilitato a proseguire lungo una certa strada. Esiste un percorso, quindi, ma anche un impedimento sullo stesso — la lupa — un ostacolo insormontabile per il pellegrino che non può inoltrarsi in quello che alla guida sembra il sentiero più giusto.

La bestia toglie quindi la speranza di una specifica «altezza» (I, 54) — il colle — e obbliga ad andare in un'altra direzione che sembra sostanzialmente inconciliabile, almeno per ora, rispetto alla prima ipotesi di transito. Virgilio, inoltre — come personaggio storico — mostra la sua vita nel mondo come in sé e per sé segnata da una inconciliabile opposizione fra la sfera politica e quella religiosa. Egli ricorda infatti di aver vissuto «a Roma sotto 'l buono Augusto / nel tempo delli dei falsi e bugiardi» (I, 71-72); e in questo, alla politica romana positivamente visualizzata, si giustappone un *pántheon* ingannevole, uno specchio metafisico che invia messaggi fallaci, immagini distorte. La guida così, da un punto di vista spirituale si scopre incompleta, impossibilitata per sua stessa natura a decodificare i segni del nuovo mondo (quello cristiano-medievale) oltre un certo limite: non a caso, la sua presenza ai piedi del colle non è frutto di una personale volontà soccorritrice, ma piuttosto il risultato dell'adeguamento reverente ad un'altra volontà — quella di Beatrice — di cui egli si fa soltanto mero esecutore («I' son Beatrice che ti faccio andare»; II, 70).

Nel Canto II dell'Inferno, Dante definisce meglio il motivo dell'«altro viaggio» e dunque la natura di questo

nuovo e misterioso percorso che si delinea per contrasto, rispetto ad una singolare coppia pagano-cristiana di itinerari fatali<sup>3</sup> necessari al compimento di un misterioso disegno: quello di Enea e quello di Paolo (cfr. II,10-30).

In entrambi si tratta di un'avventura che trascende i limiti della realtà fisica, secondo un medesimo impulso verticale che, nel primo caso si articola dal «basso» (le matrici telluriche) mentre, nel secondo, scopre in «alto» il suo fine privilegiato, nell'ambito della *mystica visio*.

Rispettivamente, sembra che le due città di Agostino siano la meta ideale di simili avventure trans-umane, dal momento che la discesa agli inferi può garantire ad Enea l'occasione di un colloquio con Anchise, durante il quale si intuiranno le basi e le finalità della Roma futura, mentre il rapimento del santo cristiano non è altro che uno

---

<sup>3</sup> Su questo motivo si veda anche lo studio di Pagliaro *Io non Enea, io non Paolo sono*, in «Il Veltro» I (1957) n. 1, p. 7.

Inoltre, come Joseph Luzzi di *Yale University* ha avuto modo di osservare, durante il Seminario Dantesco 1994-1995 della *Carla Rossi Accademy*, il viaggio diretto verso la cima del «diletto monte» può anche essere interpretato come un esplicito accenno ad una caratteristica fondamentale dell'etica classica: la necessità di un'affermazione rigorosamente individualistica del singolo. Su questa linea si può inoltre inferire che l'emblema dell'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91) possa essere avvicinato anche al concetto della necessaria frattura dell'egoismo, unica premessa utile a produrre un effettivo ritorno al divino, in senso cristiano. Nel prologo, quindi, la richiesta di aiuto al poeta Virgilio rappresenta bene l'importanza dell'accettazione dell'«altro da s\_» e, dunque, della inevitabile rinuncia alle strettoie dell'io per impostare i termini corretti di un'avventura dello spirito diretta al conseguimento di un esito luminoso.

Per quanto concerne, invece, il rapimento di San Paolo fino al terzo cielo, si veda: II *Cor.* XII, 2-5.

scarto spirituale necessario per la contemplazione dell'Eterno in tutte le sue forme sovranaturali, per il raggiungimento, quindi, della *civitas Dei*. Itinerari complementari, dunque, perché il primo viene presagito, secondo la prospettiva orosiana, come momento di passaggio necessario alla fondazione di quello spazio ideale che offrirà la sede al vicario di Cristo, pastore delle anime pellegrine verso la città eterna.<sup>4</sup> Per contrasto, il «venire» (*Inf.* II, 34) di Dante è considerato in questo stesso luogo — nel corso di un altro dialogo con la guida — «folle»: un viaggio misterioso dunque, un'alternativa irrazionale ad altri tipi di percorso più diretti, rivolti esclusivamente ad un fine positivo (storico o metafisico), il cui reperimento non presuppone il transito attraverso il contrario dello stesso fine, vale a dire la nozione del male.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei*, V, 16: «Proinde non solum ut talis merces talibus hominum redderetur Romanum imperium ad humanam gloriam dilatatum est; verum etiam ut cives aeternae illius civitatis quamdiu hic peregrinantur, diligenter et sobrie illa intueantur exempla et videant quanta dilectio debeatur supernae patriae propter vitam aeternam, si tantum a suis civibus terrena dilecta est propter hominum gloriam».

In merito alla fenomenologia del rapporto tra città terrena e città eterna che Dante visualizza nella *Commedia*, sulla scorta della riflessione virgiliana e agostiniana, si veda: G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the Divine Comedy*, Princeton-N. J., 1979, pp. 147-91.

<sup>5</sup> In questo caso parla in Dante l'uomo di cultura, non l'uomo di fede; ed è per questo che a lui il viaggio appare «folle» (*Inf.* II, 35), secondo una prospettiva classica, meramente razionale, che non considera la possibilità del ritorno all'Eden tramite l'esilio nell'abisso del negativo, di cui si sono fatte figure la passione di Cristo e la sua calata agli inferi. Il pellegrino esprime con il suo dubbio tutta la

Ma io, perchè venirvi? o chi' 'l concede?  
 Io non Enëa, io non Paolo sono:  
 me degno a ciò? Né io né altri il crede:  
 per che, se del venire io m'abandonò,  
 temo che lla venuta non sia folle.  
 Se' savio: intendi me' ch'i' non ragiono  
 E qual'è quei che disvuol ciò ch'e' volle  
 e per novi pensier' cangia proposta  
 sì che dal cominciar tutto si tolle:  
 tal mi fec'io in quella oscura costa:  
 per che, pensando, consumai la 'mpresa  
 che fu nel cominciar cotanto tosta.  
 S'i' ho ben la parola tua intesa  
 — rispuose del magnanimo quell'ombra —  
 l'anima tua è da viltate offesa;  
 la qual molte fiata l'omo ingombra  
 sì che d'orrata impresa lo rivolve,  
 come falso veder bestia quand'ombra.  
 Da questa tema acciò che tu ti solve  
 dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi  
 nel primo punto che di te mi dolse.

---

difficoltà che il *lógos* sperimenta nell'avvicinarsi al paradosso della redenzione, per cui l'Eterno può salvare i futuri figli adottivi proprio lasciandosi distruggere — sul piano del terrestre — da questi ultimi.

Un simile concetto legato al *tópos* «caduta/resurrezione», è del tutto estraneo al mondo antico, a meno che non si prendano in considerazione i riti dei culti misterici che non percepiscono come inaccettabile l'idea della «contaminazione» dell'assoluto positivo.

L'eticità e l'ingiustizia sono sempre colte dai classici in senso antitetico e inconciliabile.

Non a caso la Sibilla conferma ad Enea l'assoluta impossibilità, per chi non ha sulla coscienza la macchia del crimine (l'uomo-etico), di accedere al Tartaro, portando a compimento l'esperienza della radice del male.

Cfr. VIRGILIO, *Eneide* VI, 562-3: «Tum vates sic orsa loqui:  
'Dux inclite Teucrum / nulli fas casto sceleratum insistere limen».

Io era intra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi:  
lucivan li occhi suoi più che la stella.  
Cominciommi a parlar soave e piana,  
con angelica voce in la favella:  
«O anima cortese mantovana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura  
e durerà quanto il moto lontana,  
l' amico mio, e non della ventura,  
nella diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin che vòlt'è per paura;  
e temo ch'è non sia già sì smarrito  
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch'io ho di lui nel cielo udito.  
Or movi, e con la tua parola orrata  
e con ciò c'ha mestieri al suo campare  
l'aiuta sì, ch'i' ne sia consolata.  
I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disìo;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.  
Quando sarò dinanzi al Signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui».  
Tacette allora, e poi comincia' io:  
«O donna di virtù, sola per cui  
l'umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c'ha minor' li cerchi suoi,  
tanto m'agrada il tuo comandamento  
che l'ubidir, s'è già fosse, m'è ttardi:  
più non t'è uo' ch'apirmi il tuo talento.  
Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
dello scender qua giuso in questo centro  
de l'ampio loco ove tornar tu ardi».

(*Inf.* II, 31-84)

Entro questa stessa scena, anche la risposta di Virgilio agli interrogativi del suo protetto è significativa, proprio nel suo eludere il soggetto principale della domanda.

Il poeta classico, in quanto puro *instrumentum voluntatis Dei*, può parlare di come ha ricevuto l'incarico di soccorrere Dante smarrito, ma non conosce il perché, il motivo cioè di una simile esperienza così importante per l'uomo terrorizzato dalla «bramosa voglia» (I, 88) della fiera. Non a caso l'unica domanda che Virgilio può rivolgere a Beatrice non riguarda ragioni pertinenti alla «corte del cielo» e l'«ampio loco», ma è infatti connessa alla miseria di quella condizione di *stéresis* tipica dell'atmosfera infernale, la sola che il poeta latino è in grado di conoscere (cfr. II, 43-126). Quest'ultimo, infatti, può esprimersi solo tramite il suo «parlare onesto»: facoltà positiva sul piano logico, ma incompleta, insufficiente proprio su quello dello spirito. A questo punto, l'allusione del canto I agli «dei falsi e bugiardi» si definisce meglio come caratteristica di un mondo che precede (in senso storico nonché, soprattutto, culturale) l'avvento di Dio tra gli uomini e che non può «vedere» oltre un certo punto. La follia del viaggio di Dante — confortata dalla presenza di Beatrice — è tale solo nella forma, nella natura del suo esterno apparire, cioè, ma non nella sostanza. Inoltre, in sé e per sé, l'itinerario oltremondano è del tutto diverso dal «folle volo» di Ulisse (*Inf.* XXVI, 125), in cui sembra legittimo presagire il desiderio di infrangere un limite sacro, per produrre una conoscenza dei misteri dell'essere con l'ausilio di forze meramente razionali e non spirituali.<sup>6</sup> Un limite che

---

<sup>6</sup> Cfr. *Inf.* XXVI, 90-142.

Sul motivo del viaggio, si veda il saggio di d'A. S. AVALLE, *L'ultimo viaggio di Ulisse*, in «Studi danteschi», XLIII (1966), pp. 35-68.

Dante riconosce al paganesimo e di cui vuol dimostrare tutta la gravità, giustapponendo al proprio viaggio il fallimento di un'alternativa salvifica di ordine noetico, la cui *hybris* tende all'auto-distruzione, sottovalutando ogni scarto fideistico.<sup>7</sup> Il vascello di Ulisse, con la poppa rivolta «nel matino» (XXVI, 124), e la «montagna, bruna» (XXVI, 133), indistinto miraggio purgatoriale, rappresentano così due civiltà giustapposte che nella follia dell'«esperienza» (XXVI, 116) totalmente razionale non trovano conciliazione. La barriera del «disio» (IV, 42) senza speranza (in senso teologico), tratto pertinente della condizione dei *megalopsychoi*, rimane dunque invalicabile, dal momento che si può consentire il ritorno al *paradisus voluptatis* abbandonato da Adamo solo a coloro che si sono spenti sospirando il «nome di Maria» (*Purg.* V, 101) nell'ultima ora.

## § 2. *La luce sapienziale del nobile castello.*

Lo *status* di Virgilio, come il «nobile castello» (*Inf.* IV, 106) suggerisce, è tipico di una certa umanità

---

<sup>7</sup> La colpa di Ulisse può anche essere visualizzata come un peccato di tracotanza che sposta il singolo nella sfera dell'egotismo assoluto, in tutto il suo disprezzo per una *civitas* e un consorzio umano all'interno del quale, e anche in funzione del quale, si definisce per Dante l'unico luogo geometrico idoneo per qualsiasi avventura dello spirito soggettivo.

Cfr. F. MASCIANDARO, *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*, Philadelphia, 1991, pp. 136-43.

vincolata ad un perenne desiderio di ciò che ad essa è proibito, di una visione dell'«alto» metafisico attraverso un completo sentimento dell'essenza divina. Assieme ai poeti maggiori della classicità, ad Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, e a tanti altri (*Purg.* XXII, 103), anche la guida di Dante ha vissuto e tornerà a vivere nel limbo, in un perenne senso di sospensione («io era intra color che son sospesi»; *Inf.* II, 52) senza speranza («sanza speme viviamo in disio»; IV, 42; «speranza cionca»; IX, 18).

La «lumera» (IV, 103) del castello vince l'«emisferio di tenebre» (*Ivi*, IV, 69), si staglia come unico luogo chiaro entro l'oscurità della notte infernale; eppure la sua luce non appaga gli spiriti degli artisti, dei sapienti, degli eroi che qui si radunano: è una luce che giunge dal passato («l'orrrata nominanza / che di lor suona sù nella tua vita / grazia acquista nel ciel, che sì li avanza» IV, 76-8), come dai frutti di questo, dalle opere poetiche, dalle immortali imprese civili, è una luce di fama, di gloria, che illumina il «verde smalto» (IV, 118), «il prato di fresca verdura» (IV, 111), la «grande auctorità» dei «sembianti» (IV, 113), ma che in fondo sembra non potere nascondere l'irredimibile morte dell'anima, la nostalgia di un compimento dei tempi che rimane sconosciuto. La bellezza esteriore del luogo, il sublime *decor* della scena che lentamente si scopre agli occhi di Dante, cela una sostanza dolorosa: è una splendida costruzione della mente che non ha esito nella pace dell'unione con Dio. Anche se «primo cerchio» (*Purg.* XXII, 103) — zona liminare, quindi — il limbo rimane pur sempre una parte del «carcere cieco» (IV, 103) e, stando almeno a quanto suggerisce la lettera, la sua luce non vale, e si trasforma in buio sul piano dello spirito. Il castello lucente non è dunque un luogo avvelenato dal dolore, ma piuttosto dall'ombra di un'incurabile cecità,



dove le urla dei gironi si smorzano, in un ritmo iterato di sospiri.

Luogo è là giù non tristo di martiri  
 ma di tenebre solo, ove' lamenti  
 non suonan come guai, ma son sospiri.  
 Quivi sto io coi pargoli innocenti  
 dai denti morsi de la Morte avante  
 ch'e' fosser dell'umana colpa essenti;  
 quivi sto io con quei che le tre sante  
 virtù non si vestiro, e senza vizio  
 conobber l'altre e seguîr tutte quante.

(*Purg.* VII, 28-36)

Presentandosi a Sordello, così Virgilio chiarisce il carattere della propria condizione sospesa, analoga a quella di tutti gli altri «spiriti magni» (*Inf.* IV, 119) e ne spiega inoltre anche il motivo, riconnettendolo, come nel canto IV dell'*Inferno*, ad una mancanza di fede («non adorar debitamente a Dio»; IV, 38), o meglio ad un'eticità terrena non rivestita delle virtù teologali. Anime gloriose che in vita hanno potuto lasciare un segno, un *exemplum*, le figure del castello si distinguono dalla selva di «spiriti spessi» (IV, 66)<sup>8</sup> che nell'oscurità vivono di desiderio, la loro fama produce ancora una luce di gloria e solo in

---

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 52: «As the text clearly suggests, Dante has created a distinct opposition between the 'wood' of spirits (or rather we should now say the 'dark wood' of spirits), and the luminous area possessed by the — 'honorable folla' of Limbo. This opposition seems to echo the one between the 'selva oscura' and the luminous hill of the prologue scene».

questo sembra garantire un parziale riscatto, legato ad una secolare illusione di eternità.<sup>9</sup> La «lumera» (IV, 103) del limbo, comunque, assume nella *Commedia* un'importanza centrale, soprattutto per quanto concerne lo spessore del «classicismo» dantesco che, pur negando «alla religiosità pagana un valore positivo, ne riconosce

---

<sup>9</sup> Basti pensare alla marcata ricorrenza del termine «onore» — che appare per ben otto volte nell'intero canto («orrevol gente», 72; «tu che onori», 73; «onranza», 74; «onrata nominanza», 76 ; «onorate», 80; «fannomi onore», 93; «più d'onore [...] mi fanno», 100; «onor gli fanno'», 133) — per rendersi conto della portata di un passato illustre che rappresenta l'unico mezzo concreto utile a consentire ai *megalopsychoi* l'eternità ultraterrena. La «bella scuola» assume, con la sua presenza nel poema, un'importanza notevole come figura emblematica che attesta la presenza e la funzionalità dell'antico nello spazio della sintesi dantesca; assieme al personaggio di Virgilio, inoltre, si può dire che tale scuola rappresenti anche un esempio importante di quel fenomeno di inserimento del mondo classico in quello medievale, fenomeno che, nello svolgersi progressivo dell'opera, darà segni di estremo valore.

Cfr. E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, 1953, pp. 18-19: «Dante's meeting with the *bella scuola* seals the reception of the Latin epic into the Christian cosmological poem. This embraces an ideal space, in which a niche is left free for Homer, but in which all the great figures of the West are likewise assembled: the Emperors (Augustus, Trajan, Justinian); the Church Fathers; the masters of the seven liberal arts; the luminars of philosophy; the founders of monastic orders, the mystics. But the realm of these founders, organizers, teachers and saints was to be found only in one historical complex of European culture: in the Latin Middle Ages. There lie the roots of the Divine Comedy».

Sulla luce pre-umanistica degli «spiriti magni», si confronti: F. FORTI, *Il Limbo dantesco e i megalopsicoi*, in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, 1965, pp. 6-10.

tutta l'importanza storica, intuendo in essa (nei suoi miti, cioè, così come nei risultati delle arti, del diritto e della filosofia degli antichi) un repertorio archetipico basilare per il futuro dello spirito occidentale.<sup>10</sup> La luce che illumina la zona eletta, in fondo, non è altro che il segno di una fruizione costante, da parte del cristianesimo, di un patrimonio di valori che continua ad esprimere la sua sostanza etica ed estetica anche dopo il crollo degli antichi idoli.

L'essere «sesto fra cotanto senno» (IV, 102), il diventare parte attiva della «schiera» (IV, 101) e della «bella scola» (IV, 94) fa di Dante il virtuale continuatore di quei presupposti antichi che non vengono offuscati dal tempo e, insieme, dimostra tutta la giustizia di un «onore» che deve essere tributato a Virgilio poeta, momento di sintesi dei segni più duraturi dell'antichità («fannomi onore; e di ciò fanno bene» IV, 93).<sup>11</sup> L'esaltazione delle

---

<sup>10</sup> In merito alla fisionomia particolare dell'«umanesimo» dantesco si vedano, ad esempio: P. RENUCCI, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age (IV'-XIV' siècle)*, Paris, 1953, p. 172 : «Ce n'est pas là ce que Dante, malgré l'universalisme de sa foi politique, laissait le moins prévoir. Tout en restant bon scolastique, n'annonçait-il pas aussi le dépassement de la spéculation par l'art littéraire? Et si le monde antique est à ses yeux celui de la raison raisonnée, n'est-il pas aussi celui de l'ordre et de la beauté? S'il ne cherche qu'en Dieu l'illumination dernière, ne demande-t-il pas à Virgile un flamboyant commentaire de la morale du Christ et à Aristote de guider l'Empereur maître ici-bas de l'humanité entière?» ; E. PARATORE, *Dante e il mondo classico*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, 1968, pp. 31-52; R. WEISS, *Dante e l'umanesimo del suo tempo*, in «Lecture Classensi», vol. II, Ravenna, 1969, pp. 9-27.

<sup>11</sup> Cfr. D. COMPARETTI, *Virgilio nel medioevo*, Firenze, 1896, cap. XII, pp. 166-82.

vette più alte del mondo greco-latino non deve far dimenticare però che il «nobile castello» (IV, 106) si staglia su uno sfondo oscuro, dove si consumano perpetui rituali di orrore e di morte. Ed è appunto nella zona «ove non è ch'i luca» (IV, 151) che Dante esprime la *pars destruens* del suo sentimento della classicità, proiettando su una mitologia contaminata il proprio giudizio di condanna nei confronti degli aspetti più deteriori del paganesimo.

Nel cielo della luna, tramite il discorso esplicativo di Beatrice a proposito di una teoria espressa nel *Timeo* platonico, si discute sul principio delle influenze astrali che, «male inteso» dagli antichi, trasse questi ad invocare («nominar»; *Par. IV*, 63) i pianeti con i nomi dei loro dei (cfr. *IV*, 58-63). Il politeismo è un aspetto negativo di quella religiosità del passato che propone un'idea conflittuale del divino, per cui ogni singolo dio compie il suo gioco sulla scena del mondo non sempre in maniera conforme agli ordini del sovrano supremo (il rapporto tra provvidenza e influssi astrali è, infatti, secondo Dante, pericolosamente confuso, nel mondo classico).

Solea creder lo mondo in suo periclo  
 che la bella Ciprigna il folle amore  
 raggiasse, vòlta nel terzo epiciclo:  
 per che non pur a lei faceano onore  
 di sacrificio e di votivo grido  
 le genti antiche ne lo antico errore,  
 ma Dione onoravano e Cupido  
 — questa per madre sua, questo per figlio —  
 e dicén ch'el sedette in grembo a Dido;  
 e da costei, ond'io principio piglio,

pigliavano il vocabol della stella  
che l' sol vagheggia or da coppa or da ciglio.

(*Par.* VIII, 1-12)

Al momento di penetrare la sfera di Venere, Dante ci propone quest'altra idea interessante, sempre a proposito dell'adorazione degli dei, immaginati come dominatori dei pianeti. Quello che sembra trasparire da questi versi è che, innanzitutto, un aspetto negativo del paganesimo venga rappresentato dal frazionamento del principio teologico unico in miriadi di deità secondarie («non pur a lei faceano onore [...] ma Dione onoravano e Cupido»; VIII, 4-7) e, inoltre, da quella opinione pericolosa per cui l'intersecarsi caotico di spinte e contro spinte all'interno del *theós* si riflette sulle azioni degli uomini («e dicén ch'el sedette in grembo a Dido»; VIII, 9). L'umano si divinizza, quindi, facendosi strumento della volontà degli dei (come avviene nel caso del giovinetto Ascanio, nel quale si incarna la volontà di Cupido), mentre il divino si umanizza; e tutto ciò non capita in base ad una corrispondenza mistica, nello spazio privilegiato della folgorazione, ma piuttosto su un piano molto concreto, con dirette implicazioni e conseguenze sulla scena del mondo. L'immagine di Cupido che siede in grembo a Didone si può leggere quindi come una sorta di scena simbolica che riporta il poeta ad un concetto materialistico, pragmatico, per così dire, del sovrannaturale, ad un sentimento religioso che si minimizza in un culto finalizzato soltanto ad interessi terrestri economici (la seduzione di Didone, nel piano globale del destino di Roma futura) e che non prevede scarti spirituali. In una simile visione, gli dei intervengono nella vita pratica degli uomini, ne dirigono i gesti, gli atti della quotidianità e, se opportunamente

onorati («...a lei faceano onore / di sacrificio e di votivo grido» VIII, 4-5), possono rispondere anche ai richiami dei mortali, realizzando i loro voti. Anche in questo sistema — come del resto in quello cristiano — non tutto è lasciato al caso; esiste infatti una teleologia che si risolve però, sempre e comunque, nello spazio ristretto della città terrena. Irrazionalmente quindi, (secondo l'opinione di Dante che appare fra l'altro anche nel *Convivio*), le forme e le nature universali, cioè le idee, furono concepite in genere dai gentili come caratterizzate da due beatitudini, quella della vita attiva civile che si sviluppa nel governo del mondo e quella della contemplazione filosofico-teoretica, senza che venisse in piena coscienza postulata l'esigenza di una terza felicità superiore, trascendente, divina, segnata da una specifica *quidditas* spirituale.<sup>12</sup> L'antico errore a cui Dante allude, nel canto VIII del *Paradiso*, è quindi proprio un fondo di superstizione materialistica che lega l'umano all'assoluto solo attraverso un rapporto di interessi concreti: un

---

<sup>12</sup> Cfr. Dante, *Convivio*, II, 5: «... chiamale [le Intelligenze dei cieli] Plato *Idee* che tanto è a dire, quanto forme e nature universali. Li Gentili le chiamavano Dei e Dee; avvegnaché non così filosoficamente intendessero quelle, come Plato: e adoravano le loro immagini, e facevano loro grandissimi templi. [...]».

«Onde, conciossiacosaché quella che è qui l'umana natura, non pure una beatitudine abbia, ma due; siccome quella della vita civile e quella della contemplativa; irrazionale sarebbe se noi vedessimo quelle [le Intelligenze] avere beatitudine della vita attiva, cioè civile, nel governo del mondo, e non avessero quella della contemplativa, la quale è più eccellente e più divina» (*ibid*).

Come le tre Marie al sepolcro, anche le scuole diverse del pensiero antico si trovano davanti ad una tomba vuota, nel loro percorrere un sentiero sbagliato (materiale e troppo umano) per reperire la fonte della beatitudine somma (cfr. *ivi*, IV, 22, 13-18).

rapporto greve di forte natura economica. Contro la religiosità troppo terrestre del paganesimo (inadatta ad una percezione della beatitudine somma) si delinea così il giudizio di condanna da parte del poeta che, sulle ombre dei mostruosi custodi infernali o su quelle degli antichi dannati, proietterà una sentenza inappellabile contro l'abbassamento del sacro al livello del gioco irrazionale delle forze più oscure della natura, di quelle stesse forze che mirano a distruggere nel singolo le potenzialità benefiche dei richiami metafisici.

### § 3. *Digradamento dei miti ultramondani.*

Sono diversi i personaggi dell'oltretomba virgiliani che appaiono nella prima cantica: Caronte, Minosse, Cerbero, Flegiàs, i giganti. Ed è utile vedere proprio come su questi agisca, da un punto di vista figurativo, la particolare *mimesis* dantesca, sempre tesa ad una specifica restituzione trasfigurante. In base a certi suggerimenti dell'estetica medievale, qualsiasi situazione descritta si carica di un plusvalore simbolico che riporta ad un altro da sé, e si complica spesso di nessi spiritualistici.<sup>13</sup> È

---

<sup>13</sup> Per una definizione dei caratteri dell'estetica medievale si vedano le pagine famose del saggio di Huizinga (*L'autunno del Medioevo*, Firenze, 1940, pp. 287-298) e la sintesi di Umberto Eco (*Sviluppo dell'estetica medievale*, in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1958, pp. 115-229). Inoltre, a proposito degli attributi sovrasensibili propri degli elementi della realtà oggettiva, si tenga presente che esiste una differenza tra l'allegorismo universale (cioè una visione del mondo intuito come prodotto

così che il ritratto del personaggio non vale tanto di per sé, come prova di abilità descrittiva legata ad una rappresentazione esclusivamente pittorica, ma diventa al contrario uno spazio emblematico, proprio nella misura in cui i tratti esteriori della figura si rendono trasparenti e dimostrano di farsi veicoli di una sostanza filosofico-morale, esprimendo così un ben più sottile messaggio. In questo senso, quello che ho cercato di illustrare in un mio precedente studio sul simbolismo metamorfico dantesco<sup>14</sup> può valere anche per le rappresentazioni meno complesse e impegnative dei personaggi classici dell'*Inferno*.<sup>15</sup> Infatti, come «la voce dell'uomo-pianta, del rettile o della fiamma viva si carica di valenze speculari, riportando a qualcosa che va al di là dell'uomo e che si trova esattamente connesso al dramma

---

dell'intervento del divino, per cui ad ogni oggetto corrisponde direttamente un preciso «significato») e il simbolismo metafisico (interpretazione del visibile come di uno «specchio» di realtà teologiche). Cfr. J. HUIZINGA, *Op. cit.*, p. 281: «Il simbolismo trasforma l'esperienza in idea e l'idea in immagine, in modo che l'idea contenuta nell'immagine rimanga sempre infinitamente attiva e irraggiungibile e, per quanto espressa in tutte le lingue, inesprimibile. L'allegoria trasforma l'esperienza in un concetto, in una immagine, ma in modo che nell'immagine il concetto sia sempre definito, contenuto ed esprimibile».

<sup>14</sup> M. A. BALDUCCI, *Funzionalità del simbolismo dantesco nel sistema metamorfico dannunziano*, in «Rassegna dannunziana» A. VI-N.13-giugno 1988, pp. XXVII-XXV, supplemento a «Oggi e domani», A. XVI-N.5/6; maggio/giugno 1988.

<sup>15</sup> Si allude ad un'inferiore complessità all'interno di una comparazione tra il virtuosismo descrittivo delle scene di metamorfosi e quello che viene proposto dal digradamento dei custodi infernali.



della sua alienazione nelle sfere della vita inferiore»,<sup>16</sup> così anche l'immagine fisica del personaggio si farà specchio di un giudizio etico che grava su di essa e la determina. Minosse, ad esempio (*Inf.* V, 4-24), l'orribile essere dalla coda mostruosa, si separa nettamente dal «quaesitor Minos», il severo e decoroso giudice virgiliano che, con Eaco e Radamanto, «vitasque et crimina discit».<sup>17</sup> Come si è visto a proposito della figura di Virgilio-guida, anche questo personaggio — assieme a tutti gli altri custodi infernali — non ha una completa autonomia, una propria volontà: è un giudice di nome, ma non di fatto, del tutto dissimile *in essentia* rispetto al proprio corrispettivo latino. Il suo esaminare, assieme al suo giudizio non hanno niente della lucida valutazione etica, né tanto meno di un sondaggio della gravità spirituale del peccato. Minosse parla — anzi, grida («Perché pur gride?»; V, 21) — con voce di uomo, ma solo per comunicare con Dante, obbligato dalla presenza in carne e spirito del pellegrino all'uso di un linguaggio per lui inconsueto. Soltanto un ringhio continuo è invece, per i dannati, l'unico segno che rende il mostro manifesto («Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia»; V, 4); e il conoscere di quest'ultimo, la sua *ratio* discriminante si estende per via carnale, istintuale, non gnoseologica.

Dio solo può inquisire la gravità del peccato, il male in quanto *stéresis*. Se il Minosse virgiliano si trovava di fronte un'umanità nelle sue forme morali più diverse, un'umanità da inviare, secondo i meriti, nei giardini beati o nella voragine del Tartaro,<sup>18</sup> ed egli poteva quindi

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. XXVIII.

<sup>17</sup> Cfr. VIRGILIO *Eneide* VI, 432-33: «quaesitor Minos urna movet; ille silentum / consiliumque vocat et crimina discit».

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, 431: «nec hae sine sorte datae, sine iudice, sede;».

fungere da ministro del divino, in piena consapevolezza

---

Si noti inoltre come l'aspetto del Minosse dantesco unisca in sé la natura umana e quella bestiale esprimendo, in termini allegorici, il mistero della presenza del male all'interno dell'uomo e mostrando una enigmatica fusione del concetto di legge (l'uomo giudice) e di peccato (l'appendice serpentina) che sembra direttamente connessa alla meditazione di S. Paolo sulla *lex* come radice primaria della trasgressione (cfr. II, § 6). In tal senso si può riflettere anche sul fatto che, nella figura di Minosse, gli attributi umani occupano la parte superiore e quelli bestiali caratterizzano invece quella inferiore. Sembra possibile, infatti, stabilire un legame tra il primo concetto (quello paolino) e l'aspetto fisico del giudice infernale, considerando che — stando all'immagine dantesca — il male ha una radice meramente istintuale ed è in sé privo di ragione (la coda di Minosse è un serpente privo di testa). Il peccato dunque, inteso come trasgressione alla legge del *lógos* divino, si origina proprio nell'attimo in cui la mente luminosa dell'uomo ascolta le lusinghe dell'istinto materiale e irrazionale (la figura del sovrano di Creta mostra, infatti un busto e una testa umani), facendo luogo ad una perversione maligna e illogica del proprio pensiero. La follia che si origina dal male non produce altro che l'eterno supplizio dell'incompletezza e del desiderio angosciante: è una fuga immotivata dalla perfezione armoniosa del tutto, una fuga che si vena di inequivocabile autolesionismo. Così il cingersi di Minosse con la coda può essere visto come il simbolo di una sorta di auto-flagellazione legata alla schiavitù del peccato, così come il segno di un perverso *amor sibi* (cfr. III, § 3) analogo a quello del serpente nella valletta dei principi (cfr. *Purg.* VIII, 94-108).

Si osservi poi, per concludere, come nella spirale serpentina sia sempre da cogliere l'illusione di ricostituire la perfezione del cerchio, mentre in realtà la suddetta spirale, pur nel suo moto curvilineo, si sviluppa intorno ad un asse rettilineo e tende verso punti diversi a seconda che segua una traiettoria verticale, orizzontale o trasversale (cfr. App., § 3).

dell'autonomia del compito assegnatogli, questo non avviene sul limitare del primo girone. Lo strumento idoneo per il giudizio diventa qui una coda smisurata, disgustosa, un attributo raccapricciante che comunica all'inquisitore tutto il gravame di una fisionomia serpentina («cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa,»; V, 11-12), portando questi a rinnegare la parola, preferendole il gesto ferino. Il suo sondaggio della nequizia si scopre a questo punto come qualcosa di meccanico, di automatico: è una visione del luogo che si confà alla colpa, che si articola in un istintivo intuire generato da una conoscenza fisica del male, in un rapporto simbiotico con la sostanza di questo («e quel conoscitor delle peccata / vede qual luogo d'inferno è da essa»; V, 9-10). Siamo di fronte in questo caso ad un vero e proprio processo di digradamento dell'immagine che risponde ad un simbolismo preciso.

Sorti piuttosto simili seguono anche gli altri personaggi virgiliani sopra menzionati. Il «portitor horrendus» Caronte, i cui occhi terribili («stant lumina flamma») riflettono tutto il mistero doloroso della morte, e il cui «sordidus amictus» rappresenta lo squallore desolante di un'altra vita umbratile e oscura, rispetto ai colori del mondo,<sup>19</sup> diventa nel canto III un feroce demone, gravato di un particolare sadismo del tutto incompatibile con il modello virgiliano, un mostro che «batte col remo qualunque s'adagia» (III, 111) e terrorizza i dannati con le sue parole crudeli: («Ma

---

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, 298-304: «Portitor has horrendus aquas et flumina servat / terribili squalore Charon, cui plurima mento / canities inculta iacet, stant lumina flamma, / sordidus ex umeris nodo dependet amictus. / Ipse ratem subigit velisque ministrat / et ferruginea subnectat corpora cumba, / iam senior, sed cruda deo viridisque senectus».

quell'anime, ch'eran lasse e nude, / cangiar colore, e dibattieno i denti, / ratto che' nteser le parole crude»; III, 100-2). Cerbero, «il gran vermo» (VI, 22) dalla «barba unta e atra» (VI, 16), nel suo dinamismo furioso e continuo («non avea membro ch'e' tenesse fermo»; VI, 24), nella sua voracità sanguinaria che «ingoia e' squatra» (VI, 18), si presta a digradare ulteriormente l'archetipo mostruoso,<sup>20</sup> complicandolo di una simbologia aberrante

---

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, 417-23: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat, adverso recubans immanis in antru. / Cui vates horrere videns iam colla colubris. / Melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit. Ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resolvit / fusus humi totoque ingens extenditur antro». Non si dimentichi anche il modello ovidiano (*Metamorfosi*, IV, 448-53): «Quo simul intravit, sacroque a corpore pressum / ingemuit limen: tria Cerberus extulit ora, / et tres latratus edidit: ille sorores / nocte vocat genitas, grave et implacabile numen: / carceris ante fores clausas adamante sedebant. / Deque suis atros pectebant crinibus angues».

Rispetto all'episodio descritto nell'*Eneide* si osservi anche un'altra differenza interessante: riproducendo il gesto della Sibilla, il poeta Virgilio cerca di quietare le ire di Cerbero gettandogli qualcosa da mangiare, ma in questo caso, nel terzo cerchio, all'offa soporifera si sostituisce la manciata di terra. Una simile sostituzione, nella sua gravidanza simbolica, denuncia la radice oscuramente materiale e tellurica del peccato di gola, togliendo ad esso lo schermo ingannevole di piacevoli seduzioni. Del resto anche la pena dei golosi, — legata al fango putrido, alla pioggia immonda e agli orribili smembramenti di Cerbero — si mostra come un'analisi interna dell'ossessione della gola, e della cecità più profonda ad essa legata. La terra maleodorante alla quale aderiscono i dannati propone chiara l'idea delle schiavitù del ventre, mentre la pioggia malsana si fa specchio di quel degradamento morale a cui conduce il desiderio di liquidità, l'amore del vino e delle bevande che inebriano. La furia di

che si riversa, con il peso di una condanna morale, sui golosi puniti nel secondo cerchio. Anche la voce di Flegiàs, figlio di Marte e Crise, che nel Tartaro gridava moniti di giustizia,<sup>21</sup> sembra qui compiacersi in modo perverso della caduta dei dannati, con la stessa voluttà maligna dell'altro nocchiero («Or se' giunta, anima fèlla!», VIII, 18). E i giganti, infine, collocati in fondo alla voragine seguendo l'indicazione dell'*Eneide*,<sup>22</sup> si fanno espressione chiara della più remota lontananza della materia da Dio e della perdita quasi totale di ogni scintilla di vita, non solo logica (si ricordi il grido babelico della «fiera bocca» [XXXI, 68] di Nembrot: «Raphèl may amèch zabì aalmi!»; XXXI, 67),<sup>23</sup> ma anche fisica, dal momento che i colossi che circondano il pozzo sembrano bloccati in quella immobilità granitica che la similitudine — ad apertura di scena — anticipa e

---

Cerberò, poi, non solo introduce un interessante ribaltamento di segni, in base al quale il convitato diventa sanguinosa vivanda per il convivio, ma rispecchia anche una delle caratteristiche fondanti della realtà peccaminosa in genere (non solo quindi del peccato di gola), connessa ad una pericolosa tendenza alla separazione, alla suddivisione, alla frattura originaria dell'unità dei contrari nell'Assoluto.

<sup>21</sup> Cfr. VIRGILIO, *Op. cit.*, vv. 618-20: «[...] Phlegiasque miserrimus omnes / admonet, et magna testatur voce per umbras: / “Discite iustitiam moniti, et non temnere divos”».

<sup>22</sup> Cfr. *ivi*, vv. 380-81: «Hic genus antiquam Terrae, Titania pubes, / fulmine deiecti fundo volvontur in imo».

<sup>23</sup> Nembrot naturalmente non ha niente in comune con il gruppo dei giganti classici, essendo un personaggio biblico che, per la tradizione patristica, fu il promotore della torre di Babele. In quanto corifeo della schiera titanica, il suo grido diventa comunque una sorta di asserzione di incomunicabilità che non lo riguarda solo in prima persona, ma si riflette anche sui suoi compagni.

stigmatizza («peró che, come su la cerchia tonda / Monteriggion di torri si corona, / cosí la proda che 'l pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti, cui minaccia / Giove dal cielo ancora quando tuona»; XXXI, 40-5).

Per quanto riguarda anche quei personaggi infernali classici, che non derivano direttamente dalla mitologia oltremontana di Virgilio, valgono le stesse osservazioni che fin qui abbiamo avanzato, a proposito del digradamento del modello e del plusvalore simbolico.

Così, a titolo di esempio, l'autolesionismo del Minotauro ci riporta all'inutilità dell'ira e di quella violenza che, in definitiva, non è altro che uno sfogo fittizio il cui potere distruttivo (almeno in senso morale) si ritorce sempre sul soggetto («e quando vide noi, sé stesso morse, / sì come que' cu' l'ira dentro fiacca», XII, 11-27).

Anche il gesto di Chirone che «con la cocca fece la barba dietro, a le mascelle» (XII, 77-8), per scoprire le labbra e, dopo lungo silenzio, poter parlare, esprime ancora una difficoltà comunicativa dovuta al prevalere degli istinti sulla ragione, chiaro segno di un giudizio etico che opprime spesso certi personaggi-chiave della prima cantica.<sup>24</sup> Il repertorio di figure ctonie fin qui analizzato mostra il preciso intento dantesco di fare dell'*Inferno* una struttura antitetica rispetto ai luoghi della penitenza e alle sfere della beatitudine, proprio affidando la gestione del «carcere cieco» (*Purg.* XXII, 103) a ministri appartenenti di fatto ad un passato che, il miracolo dell'incarnazione ha contribuito a ribaltare,

---

<sup>24</sup> Si rammenti che anche Pluto, come Nembrot, con il suo messaggio diabolico, esprimerà lo stesso digradamento del discorso a rango di amalgama irrelato di suoni: cfr. *Inf.* VII, 1-2: «“Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”, cominciò Pluto con la voce chiochia; ».

mostrando tutta la negatività della sostanza religiosa alimentata da questo.

Sarebbe limitante e inoltre falso, però, sostenere che sul sentimento pagano del divino pesi in assoluto un giudizio di condanna da parte di Dante, rappresentante quest'ultimo di una civiltà medievale assolutamente giustapposta rispetto al mondo antico. Non a caso, anche se si parla di «dei falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72) — come si è visto esaminando il proemio — questi ultimi non vengono posti a custodire i cerchi più oscuri della voragine, ma se ne conserva la memoria nell'area privilegiata di certe similitudini che fungono da corrispettivo nobilitante per innumerevoli figurazioni del poema. Inoltre, nei momenti fondamentali in cui l'arte dantesca sente la necessità di schiudersi ad una speciale ispirazione, vengono sempre invocate le Muse e l'Elicona, Apollo e il Parnaso.<sup>25</sup> Tutto questo ci fa

---

<sup>25</sup> Secondo una perfetta simmetria, l'invocazione alle Muse accompagna e conclude le prime due cantiche, proprio in quei particolari momenti (l'inizio e la fine) in cui Dante sente l'urgenza di ottenere dal passato, dalle forze primigenie della poesia, il necessario impulso per trascendere i limiti che la materia gli presenta, perché ci sia una perfetta corrispondenza fra l'immagine memoriale della visione e la restituzione poetica di questa. Cfr. *Inf.* II, 7-9; *ivi*, XXXII, 10-12; *Purg.* I, 8-12; *ivi* XXIX, 37-42.

Sebbene la terza cantica si apra con un'invocazione ad Apollo, all'essenza poetica stessa, quindi, (*Par.* I, 13-37) e si chiuda con una preghiera alla «Somma luce» (XXXIII, 67-75) di Dio, per ottenere gli strumenti necessari a suggerire l'*ultima visio*, la presenza delle sette sorelle è attestata anche qui da due luoghi: cfr. XVIII, 33, 82-87; XXIII, 55-63. Si ricordino inoltre altri passi in cui le ispiratrici castalie si presentano, al di là del *tópos* dell'invocazione: cfr. *Purg.* XXII, 101-5; *Par.* XII, 7; XVIII, 33.

pensare che tali richiami al passato e ai suoi culti non siano solo dei semplici omaggi poetici ad un mondo al quale letterariamente (in senso pre-umanistico) Dante sente di appartenere come virtuale prosecutore; ed essi non sembrano solo la prova della coscienza da parte del poeta di essere di fatto un membro di una *koiné* poetico-spirituale che proprio nell'ambito privilegiato dell'arte (il «nobile castello»; IV, 106) si celebra («si ch'io fui sesto tra cotanto senno»; IV, 102). Come si è visto ad apertura del canto VIII del Paradiso, l'«errore» (*Par.* VIII, 6) della teologia classica aveva portato fra gli uomini un tipo di credenza che Dante definisce pericolosa («Solea creder lo mondo in suo periclo», VIII, 1), ma non mortale, vale a dire assolutamente contaminante per lo spirito.<sup>26</sup> Il pericolo, in questo senso, nasce proprio da quell'atteggiamento materialistico nonché superstizioso, di cui si è detto, che manifesta la parte più caduca del paganesimo e che produce un tipo di «visione orizzontale» assolutamente insufficiente per garantire l'evolversi dell'anima verso l'*unio mystica*. La scelta

---

Per quanto riguarda Apollo, si vedano, oltre ai versi sopracitati: *Purg.* XII, 31; *ivi* XX, 130; *Par.* XXIX, 1. Sull'Elicona, si confronti: *Purg.* XXIX, 40; e, sul Parnaso: *Purg.* XXII, 65, 104; XXXI, 141; *Par.* I, 16.

Questi campioni, naturalmente, non esauriscono gli innumerevoli richiami al patrimonio mitologico classico, che rappresentano una parte non trascurabile dell'immaginario dantesco.

Cfr. F. SPERA, *Frequenze mitologiche della Commedia*, in «Lecture Classensi», vol. XVI, cit., 1985, pp. 174-206.

<sup>26</sup> Cfr. N. TOMMASEO, *Commento di Dante Alighieri con ragionamenti e note*, Milano, 1865, vol. III: «[...] chiamando *pericolo* l'*errore* pagano, pare intenda che l'ignoranza invincibile lo faceva in taluni non reo, o non tanto reo che rapisse ogni possibilità di virtù e di salute».



dei custodi infernali pagani e non di generici demoni, comunque, ha valore di condanna rivolta proprio a certi aspetti più appariscenti del materialismo classico, considerati appunto «pericolosi». La luce del «nobile castello» (*Inf.* IV, 106) inoltre, come si è visto, ci riporta ad una beatitudine di secondo genere, quella che nasce come frutto della pratica delle virtù civili:<sup>27</sup> una sorta di *hedoné katastematiké* la quale, dopo la rivelazione, apparendo come insufficiente, si trasforma in «desiderio», dal momento che il trionfo della *tranquillitas animi* si trova proiettato su uno sfondo metafisico di cui fino ad allora non si era sospettata l'esistenza.

#### § 4. *L'incanto di Eritone e il rischio del paganesimo.*

Il pericolo di quella che si è definita come «visione orizzontale» si trova connesso alla possibilità sempre risorgente di essere assorbiti dalle forze telluriche, senza poter recuperare nessuna strategia di difesa. Non a caso è proprio Virgilio (in quanto figura emblematica, in senso globale, della classicità) che ci fornisce un esempio di questo tipo di rischio, quando rivela al suo discepolo di essere penetrato già un'altra volta oltre le mura della città di Dite.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,  
congiurato da quella Ericón cruda  
che richiamava l'ombre a' corpi sui.

---

<sup>27</sup> Si considerino a questo proposito le riflessioni ciceroniane sul *summum bonum* (*De finibus* III, 20-21).

Di poco era di me la carne nuda  
 ch'ella mi fece intrar dentro quel muro  
 per trarne un spirto del cerchio di Giuda.  
 Quel e il più basso loco e il più oscuro  
 e 'l più lontan dal ciel che tutto gira;  
 ben so il cammin: però ti fa' sicuro.

(*Inf.* IX, 22-30)

L'idea di questo antecedente *descensus ad inferos* (che pare essere una creazione originale di Dante, e non avere molto in comune con le leggende medievali a proposito di un Virgilio «mago»)<sup>28</sup> sembra utile proprio per chiarire la natura di quel pericolo a cui si è fatto riferimento.

Questa avventura maledetta si mostra come una radicale metanoia dell'«altro viaggio» (I, 91) — di quello in corso, cioè — dal momento che, alla figura della donna «beata e bella» del canto II (II, 53), si sostituisce quella di «Ericón cruda» (IX, 23), la maga descritta da Lucano nell'episodio di Sesto Pompeo,<sup>29</sup> la quale obbliga Virgilio

---

<sup>28</sup> L'episodio del rito negromantico di Eritone, all'interno del quale Virgilio agisce completamente soggiogato dai poteri magici, sembra non riflettere nessuna leggenda analoga della letteratura classica e neppure una specifica tradizione medievale. Tutto questo ci incoraggia a tentare di decifrare la scena in senso simbolico e ad accettarla quindi come figurazione allusiva.

Cfr. D. COMPARETTI, *Op. cit.*, p. 289 n.; E. MOORE, *Studies in Dante*, vol. I, *Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, 1896, pp. 234-37.

<sup>29</sup> Cfr. LUCANO, *Farsalia* VI, 507-827.

In base alla descrizione di Lucano si noti come anche gli dei superni abbiano terrore dei tremendi poteri di Eritone, essendo la maga, al contempo, rappresentante e ministra delle oscure forze

a scendere verso il basso inferno tramite il potere dei suoi scongiuri, secondo un «comandamento» (II,79) maligno che, in questo caso, non «agrada» (II, 79) affatto.

Inoltre, sempre in questo episodio, l'«anima cortese mantovana» (II, 58), invece che far transitare un pellegrino attraverso i cerchi del carcere, deve strappare uno spirito alla voragine, compiendo così una sorta di infrazione sacrilega delle leggi eterne.<sup>30</sup>

L'avventura magica di Virgilio è dunque una profanazione che può avvenire proprio in virtù del dominio sull'uomo di forze demoniache a cui l'animo — mancando il conforto della fede — non può opporre resistenza.<sup>31</sup> Infatti, l'esecutore del rito necromantico

dell'universo ctonio, di quel coacervo magmatico di energie irrazionali sul quale i numi di Olimpo non hanno potere.

La misteriosa incantatrice della Tessaglia si trova a farsi espressione di un oscuro vortice irrazionale di terrore, davanti al quale lo spirito classico indietreggia non riuscendo a cogliere (se non per via misterica) la possibilità di una filosofica *reductio ad unum* di ciò che non può essere iscritto nei paradigmi ristrutturanti del *lógos*.

Cfr. *ivi*, 523-32: «Nec superos orat nec cantu supplice numen / auxiliare vocat nec fibras illa litantis / novit: funereas aris inponere flammis / gaudet et accenso rapuit quae tura sepulchro. / Omne nefas superi prima iam voce precantis / concedunt carmenque timent audire secundum. / Viventis animas et adhuc sua membra regentes infondit busto, fatis debentibus annos / mors invita subit, perversa funera pompa / rettulit a tumulis, fugere cadavera lectum».

<sup>30</sup> Si ricordi quanto asserisce l'iscrizione della porta infernale: cfr. *Inf.* III, 9.

<sup>31</sup> La fede non solo può costituire un'impenetrabile difesa per scoraggiare le insidie del maligno, ma in sé e per sé — anche in un contatto diretto con il male — non rischia di subire contaminazione.

In questo senso Beatrice mostra a Virgilio la sicurezza insita nella propria totale alterità rispetto al non-essere demoniaco: cfr. *Inf.* II,

vive ancora al di qua della *parousia* («Di poco era di me la carne nuda»; IX, 25), in un tempo storico appunto in cui, nella sua evoluzione orizzontale (etica) e non verticale (mistica), la psiche può ancora essere posseduta senza rimedio dalle forze dell'avversario. Anche il riferimento a Giuda, per menzionare il nono cerchio, non sembra essere un caso: la *nékyia* di Eritone obbliga l'esecutore impotente a strappare dal baratro proprio un virtuale compagno del traditore del Cristo, sprofondato dalla giustizia divina nel punto «più lontan dal ciel che tutto gira» (IX, 29). La funzionalità di questa scena, che occupa per un attimo la mente del maestro in procinto di avvicinarsi alle porte della città di Dite, è indubbia, nel suo sancire definitivamente il limite di una cesura maligna tra il primo *descensus ad inferos* e l'«altro viaggio» (I, 91), come nello stigmatizzare la gravità di un pericolo contaminante tipico di tutta la cultura pagana, sempre protesa — come si era già visto<sup>32</sup> — a valutare un solo volto dell'idea e una sola beatitudine quindi: quella civile. L'umanità antica corre allora il rischio di venire posseduta dalle oscure forze della materia e di diffondere sulla scena del mondo quello stesso male per il quale l'agnello divino sarà destinato a sacrificarsi. Nonostante ciò, comunque, l'episodio di Eritone rispecchia in senso negativo solo l'aspetto superstizioso del paganesimo, quell'«errore» del canto VIII del *Paradiso* che espone ad un grave rischio la sussistenza incontaminata dello spirito anche, per quanto riguarda un individuo moralmente

---

88-93: «Temer si dèe di sole quelle cose / ch'hanno potenza di fare altrui male; / de l'altre no, ché non son paurose. / I' son fatta da Dio, sua mercé tale, / che la vostra miseria non mi tange, / né fiamma d'esto incendio non m'assale».

<sup>32</sup> Cfr. DANTE, *Convito*, II, 5.

integro. Ma, come Tommaseo puntualizzava,<sup>33</sup> esiste una possibilità anche per l'uomo classico di neutralizzare il «periclo» (*Par.* VIII, 1); e tutto questo può avvenire nella misura in cui, al di là della denominazione multipla del divino, la coscienza antica riceva gratuitamente il dono di scorgere la luce di un'eticità unitaria, disponendosi così all'accoglimento di una Grazia particolare, in una sorta di riscatto *ante litteram*.

#### § 5. *La giustizia di Giove e l'enigma della fides implicita.*

Interessante a questo proposito è anche il tema della giustizia di Giove, più volte ricorrente nella prima e nella seconda cantica, che si mostra sempre di natura analoga a quella di Dio e sembra rispondere ai medesimi criteri che ne regolano lo sviluppo e il manifestarsi tra gli uomini.

Si è visto, nel canto infernale dei giganti, come la sorte di Nembrot — figura veterotestamentaria — sia analoga a quella dei nemici di Zeus contro i quali si riuniscono in battaglia, intorno al loro padre, le principali forze del *pàntheon* antico, per difendere le sedi supreme dall'assalto della brutalità pura. La punizione contro il peccato di orgoglio e di *hybris* accomuna così sia personaggi del paganesimo sia altri della tradizione ebraico-cristiana; ma questo è solo un esempio di quella tendenza endemica a giustapporre sullo stesso piano morale le diverse manifestazioni della giustizia metafisica, per quanto riguarda le due civiltà che Dante pone a confronto. Più interessante è invece che non solo

---

<sup>33</sup> Cfr. N. TOMMASEO, *Op. cit.*

si parli di un principio teologico ordinatore e giusto entro il paganesimo, ma che proprio in un altro luogo del *Purgatorio*, questa giustizia appaia svilupparsi secondo un'enigmatica fenomenologia che sembra avvicinarla al concetto provvidenziale di natura cristiana.

Non che Roma di carro così bello  
 rallegrasse Africano overo Augusto,  
 ma quel del Sol saria povero a quello:  
 quel del Sol, che sviando fu combusto  
 per l'orazion della Terra divota  
 quando fu Giove arcanamente giusto.

(*Purg.* XXIX, 115-120)

Descrivendo il carro della Chiesa, nel paradiso edenico, Dante ricorda che il padre degli dei permise a Fetonte di sviare il cocchio del sole dalla sua orbita, ma che, in seguito, lasciandosi commuovere dalle preghiere della madre terra, finì per punire l'ardire dell'auriga, salvando così il nostro pianeta dal disastro.

Al di là delle interpretazioni allegoriche di queste similitudini<sup>34</sup> che enfatizzano l'azione che si svolgerà nel

---

<sup>34</sup> Anche nel *Purgatorio* (XII, 25-33) i bassorilievi marmorei, che illustrano casi di superbia, pongono sullo stesso piano rappresentativo esempi ebraici e classici, in base al sincretismo caratteristico che abbiamo discusso: «Vedea colui che fu nobil creato / più ch'altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender da un lato. / Vedeva Briareo, fitto dal telo / celestial giacer da l'altra parte, / grave a la terra per lo mortal gelo. / Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte, /

momento dell'improvviso attacco dell'aquila (Cfr. XXXII, 109-17), sembra importante evidenziare l'uso di quell'avverbio «arcanamente» (XXIX, 120) che ci riporta ad una percezione del mistero insito nella dinamica della volontà divina.

Quando abbiamo esaminato la scena che mostrava Amore «in grembo a Dido» (*Par.* VIII, 9) si era detto, a proposito della religiosità «economica» del paganesimo, che in quest'ultima Dante coglie un intervento del soprannaturale, ma sempre in funzione di specifiche finalità pratiche. Un simile schema mostra gli dei compiere nella storia continui interventi diretti che gli uomini possono cercare di prevedere, tramite la mantica (Cfr. *Inf.*, XX) e, spesso, illudersi anche di propiziare con sacrifici. Alla strumentalizzazione antropologica che del divino offre il mondo antico, Dante oppone l'idea dell'imperscrutabilità che ci riporta ai mille misteri della dottrina cristiana: primo fra tutti quello, appunto, della giustizia. Non è dato comprendere quindi, metaforicamente, perché il carro di Fetonte si sia sviato e perché il sommo Giove abbia concesso che questo accadesse;<sup>35</sup> importante è comunque ricordare che alla fine la giustizia trionfa, confermando la natura positiva del divino in grado di far nascere la preghiera negli

---

armati ancora, intorno al padre loro / mirar le membra d'i Giganti sparte».

Cfr. E. R. CURTIUS, *Op. cit.*, pp. 363-4.

<sup>35</sup> Il carro sviato sembra infatti riportare alla condotta negativa della chiesa romana, stando a quanto lo stesso Dante suggerisce nell'*Epistola ai Cardinali d'Italia* (*Epistolae* XV, 4): «Vos equidem, Ecclesiae militantis veluti primi praepositi fili, per manifestam orbitam Crucifixi currum Sponsae regere negligentes; et, quorum sequentem gregem per saltus peregrinationis huius illustrare intererat, ipsum una vobiscum ad praecipitium traduxistis».

uomini che, illuminati dalla Grazia, si dispongono ad ottenere la salvezza.

La Prima Volontà, ch'è da sé buona,  
 da sé, ch'è Sommo Ben, mai non si mosse.  
 Cotanto è giusto quanto a lei consuona:  
 nullo creato bene a sé la tira,  
 ma essa, radiando, lui cagiona.

(*Par. XIX*, 86-90)

L'«orazion della Terra divota» (*Purg. XXIX*, 119) non è quindi comparabile allo scongiuro di Eritone — che solo può propiziarsi le forze telluriche del basso inferno — ma è qualcosa di diverso, una sorta di preghiera spontanea che, al di qua di una fede non ancora conosciuta, riesce a sfiorare quasi istintivamente — per dono gratuito e benigna disposizione — le forze positive dell'essere e che, al di là dei nomi degli dei più diversi consapevolmente invocati, manifesta oltre il tempo, nella purezza del cuore, la sua presenza beatificante e, apportatrice di grazie. Non a caso, proprio in un altro luogo del *Purgatorio*, Dante parlerà di Cristo come di «sommo Giove» (*Purg. VI*, 118), una sorta di *Deus absconditus* che si svela agli uomini «arcaneamente» secondo una dinamica che la razionalità della terra non riesce a decodificare («E se lecito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove? / o è preparazion che nell'abisso / del tuo consiglio fai per alcun bene / in tutto dell'accorger nostro scisso?»; *VI*, 118-22). Il carro di Fetonte allora, il paradosso della crocifissione, così come le sorti



miserabili di Roma e dell'Italia tutta, abbandonate da Cesare, si fanno allora emblema di un mistero globale, di un'assoluta impenetrabilità dell'Eterno, di un ordine arcano che, anche nell'apparente auto-rinnegamento come pure nei momenti più bui della storia, si sviluppa secondo una dinamica ermetica, del tutto impenetrabile dalla logica economica del mondo, da quella assurda *sapientia* che da sempre si lega ai principi materiali del vantaggio e della perdita. Così, proprio perché la Grazia divina, fin dall'inizio dei tempi, ha lasciato segni tangibili della sua presenza scegliendo gli eletti secondo un impercettibile giudizio, anche sul mondo classico non può gravare un'assoluta condanna da parte di Dante che, nonostante l'*epoché* propria del canto XIX del *Paradiso* («Quali / son le mie note a te, che non le 'ntendi, / tal è il giudicio eterno in voi mortali»; *Par.* XIX, 97-9), potrà offrire in seguito (nel canto successivo, trattando della sorte di Rifeo) un esempio inequivocabile di salvezza al di là dei limiti della storia, secondo la dinamica del dono gratuito.

Chi crederebbe giù nel mondo errante  
che Rifèo Troiano in questo tondo  
fosse la quinta delle luci sante?

(*Par.* XX, 67-9)

Non l'esercizio delle virtù etiche, che determinano le buone opere terrene, prepara il processo della salvezza, ma il mistero di un fenomenizzarsi improvviso della luce che, nei ritmi insondabili del suo evolversi nel mondo, sfiora lo spirito del singolo e — al di qua dell'accettazione di una dottrina, di un rito o di una

specifica prassi sacramentale — può aprire gli occhi degli uomini infondendo loro il sentimento di una nuova percezione ontologica («...di grazia in grazia, Dio li aperse / l'occhio alla nostra redenzion futura: / ond'ei credette in quella, e non soferse / da indi il puzzo più del paganesmo / e riprendiene le genti perverse»; XX, 122-5).

Rifeo, l'eroe troiano che aveva cercato strenuamente di difendere tra i primi la propria città dall'assalto dei greci, diventa perciò sulla croce di Giove, l'emblema di una schiera virtuale di spiriti che riuscirono a penetrare oltre il velo della perversione pagana, in quei momenti in cui la «divina voluntate» (XX, 96), lasciandosi vincere «con sua beninanza» (XX, 99), racchiude in sé lo slancio dell'anima, distribuendo così il premio che salva.

Il paganesimo, proprio secondo una tale *ratio* nascosta, incomprensibile agli occhi degli uomini, può raggiungere la propria catarsi, presentandosi come antitesi necessaria per l'ulteriore dispiegarsi della luce nel mondo.

La dimensione storica dell'antichità nutre dunque in sé i presagi degli eventi futuri, rappresentati appunto dalla *fides implicita*<sup>36</sup> degli eletti vissuti prima dell'avvento

---

<sup>36</sup> Cfr. T. D'AQUINO, *Summa Theologiae*, p. II 2æ, qu. II, art. 7: «Multis gentilium facta fuit revelatio de Cristo [...] Si qui tamen salvati fuerunt quibus revelatio non fuit facta, non fuerunt salvati absque fide mediatoris; quia etsi non habuerunt tamen fidem implicitam in divina providentia, credentes Deum esse liberatorem hominum secundum quod aliquibus veritatem cognoscentibus Spiritus revelasset».

Sul potere delle virtù cristiane senza battesimo si veda anche: *ivi*, p.III, qu. LXVI, art. 11: «Eodem etiam ratione aliquis per virtutem Spiritus sancti consequitur effectum baptismi, non solum sine baptismo aquae, sed etiam sine baptismo sanguinis, in quantum scilicet aliquis cor per Spiritum sanctum movetur ad credendum et

salvifico, di coloro che hanno potuto vedere con gli occhi dell'anima il volto del Figlio, riconciliandosi quindi col Padre ancora prima della fenomenizzazione storica dell'Assoluto. La «candida rosa» (XXXI, 1) della «milizia santa» (XXXI, 2) stringerà così fra i suoi petali «gente antica» (XXXI, 26) e «novella» (XXXI, 26), nella parte del fiore su cui si addensano le «foglie» (XXXII, 23) «che credettero in Cristo venturo» (XXXII, 24).

Si capisce quindi come, di fronte agli «dei falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72) a cui allude Virgilio nel proemio, l'uomo possa assumere atteggiamenti diversi in base alla sua disposizione spirituale: seguire un percorso materialistico insufficiente alla salvezza (anche se perfettamente etico per quanto concerne l'esercizio delle virtù pratiche e la speranza di una stabile conquista dell'*eydaimonía*) oppure dischiudersi alla percezione di una misteriosa sintesi del singolo col tutto, oltre la frattura

diligendum Deum, et poenitendum de peccatis; unde etiam dicitur baptismus poenitentiae»; così come: *ivi*, qu. LXVIII, art. 2-3.

Rimane un mistero, comunque, per Dante, la logica della predestinazione, l'inconoscibile dinamica della Grazia che salva gli eletti e abbandona i reprobati al loro destino di morte. A questo proposito, si ricordi la risposta di Pier Damiani (cfr. *Par.* XXI, 82-104).

Per quanto riguarda il significato della beatificazione di Rifeo, si veda: A. RENAUDET, *Dante sous la pluie de feu*, in *Humanisme et Renaissance*, Genève, 1958, pp. 24-31: «Le Troyen Riphée, dont Virgile, au second livre de l'*Enéide*, loua l'amour du juste, nous reconduit au temps d'une humanité héroïque et primitive, digne de pressentir le message du Christ. Il semble ici que s'annonce comme une première ébauche des vues de Vico sur la plus lointaine histoire. Du moins, Dante semble-t-il suggérer ce principe essentiel d'éthique humaniste, que, pour maintenir et cultiver la vérité et la justice, les modernes ne doivent cesser d'écouter la leçon des héros».

del *principium individuationis*. In tal senso — e solo in questo — il «sommo Giove» (*Purg.* VI, 118) diventa ipostasi perfettamente sovrapponibile del Figlio crocifisso («E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crocifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove? / o è preparazion che ne l' abisso / del tuo consiglio fai per alcun bene / in tutto dell'accorger nostro scisso?»; VI, 118-23).

#### § 6. *Prospettive classiche della sensibilità virgiliana.*

Ritornando alla scena proemiale da cui abbiamo preso avvio, si potrà ora definire meglio la portata degli elementi simbolici in essa presenti. A proposito del «diletto monte» (*Inf.* I, 77), si è detto che la sorpresa di Virgilio, in merito all'impossibilità da parte di Dante di salire verso il colle, nasce da una sorta di inettitudine, dell'uomo classico, a comprendere e a definire il significato dell'«altro viaggio» (I, 92). Virgilio sembra non avere una vera e propria volontà autonoma, essendo infatti niente di più che un mero esecutore dei precetti di Beatrice; la sua coscienza di intellettuale classico è chiusa ad un tipo di illuminazione che gli permetta di vedere, oltre le forme, il significato del simbolo. Non a caso, durante il percorso infernale e l'ascesa sul colle dei penitenti, in diverse situazioni la guida si trova a mostrare al discepolo la natura dei suoi propri limiti. Davanti alle porte della città di Dite, ad esempio, Virgilio verrà respinto dalla schiera dei guardiani diabolici e sarà necessaria la calata del messo celeste perché l'itinerario salvifico possa avere un seguito (cfr. IX, 64-105). La

prospettiva di Virgilio rimane sempre quella pagana o, più in generale, quella dell'uomo filosofico, virtuoso ma senza fede, che non riesce a distinguere i valori civili da quelli sovrasensibili, comprendendo, in termini sapienziali, la realtà di un'essenza metafisica oltre il limite dell'*ataraxía*.

Significativa in questo senso è anche la scena proemiale del *Purgatorio*, l'incontro con Catone cioè, durante il quale il poeta latino, nel cercare di convincere il veglio sulla necessità per Dante di procedere verso la vetta del monte, porrà sullo stesso piano i comandi della donna scesa dal cielo e la preghiera di Marzia (la sposa di Catone).

poscia rispuose lui: «Da me non venni:  
donna scese del ciel, per li cui preghi  
della mia compagna costui sovenni.

Ma da ch'è tuo voler che più si spieghi  
di nostra condizion com'ell'è vera,  
esser non puote il mio ch'a te si nieghi.

Questi non vide mai l'ultima sera,  
ma per la sua follia le fu sì presso  
che molto poco tempo a volger era.

Sì com'io dissi, i' fui mandato ad esso  
per lui campare; e non li er'altra via  
che questa per la quale i' mi son messo.

Mostrata ho lui tutta la gente ria;  
e ora intendo amostrar quelli spirti  
che purgan sé sotto la tu' balia.

Com'io l'ho tratto saria lungo a dirti;  
de l'alto scende virtù che m'aiuta  
conducerlo a vederti e a udirti.

Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara  
come sa chi per lei vita rifiuta.

Tu 'l sai: ché non ti fu per lei amara

in Utica la morte, ove lasciasti  
 la vèsta che 'l gran dì sarà sù chiara!  
 Non son li editti eterni per noi guasti,  
 ché questi vive e Minòs me non lega;  
 ma son del cerchio ove son li occhi casti  
 di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega,  
 o santo petto, che per tua la tegni.  
 Dunque, per lo suo amore a noi ti piega:  
 lasciane andar per li tuoi sette regni!  
 Grazie riporterò di te a lei  
 se d'esser mentovato là giù degni».

«Marzìa piacque tanto a li occhi mei,  
 mentre ch'i' fu' di là — diss'elli allora —,  
 che, quante grazie volse da me, fei.  
 Or che di là dal mal fiume dimora  
 più mover non mi può, per quella legge  
 che fatta fu quando me n'uscì' fòra.  
 Ma se donna del ciel ti move e regge  
 come tu di', non c'è mestier lusinghe:  
 bastisi ben che per lei mi richegge.

(*Purg.* I, 52-93)

Come la risposta di Catone dimostra, una simile comparazione virgiliana si presenta del tutto fallace; accomunando i «preghi» (*Purg.* I, 53) della donna paradisiaca all'«amore» (I, 81) della donna latina, viene, per così dire, profanata quella sfera sacrale di cui l'Uticense appunto si trova ad essere custode. Il potere mistico della preghiera sembra dovere essere potenziato — agli occhi di Virgilio — da quello di un'immagine concreta in senso storico, vale a dire dagli «occhi casti» (I, 78) e supplichevoli di uno spirito che si trova al di là del fiume, condividendo una situazione dell'anima non ancora irradiata dalla luce della parola salvifica.

L'errore di Virgilio (di quel poeta che possiamo considerare come una vera e propria figura emblematica della classicità, o forse, ancora meglio, della razionalità classica) illumina due aspetti essenziali che Dante vuole esprimere nella sua seconda apertura proemiale.

Innanzitutto un tale errore mostra che lo sguardo dei penitenti si protende verso la speranza della beatitudine futura e non verso la memoria di esperienze passate (la vera vita non è, infatti, in un «prima», ma anzi in un «dopo»); secondariamente esso svela che non può esistere — in senso spirituale — un punto di continuità tra il mondo pagano e quello cristiano, almeno in base a un itinerario diretto che non preveda il mistero di una mistica illuminazione, di quella *fides implicita* che lo sfolgorare di Rifeo nell'occhio dell'aquila indica come necessaria per qualsiasi percorso ascensionale (*Par. XX, 67-148*).<sup>37</sup>

Marzia non rappresenta più molto per Catone; è soltanto un nome, un volto delicato, il cui ricordo si vela di struggimento solo per un attimo, per poi disperdersi nello spazio di un tempo lontano.

In questo senso è chiaro come, nella prospettiva virgiliana, sia più evidente scegliere il percorso diretto verso il colle, rappresentando quest'ultimo una sorta di *aurea aetas*, un luogo geometrico che il singolo, nell'esercizio di una perfetta eticità, può riguadagnare

---

<sup>37</sup> Sul problema della salvezza di Catone, per *fides implicita*, si veda: M. SANSONE, *Il canto I del Purgatorio*, in AA. VV., *Nuova Lectura Dantis*, Roma, 1955, pp. 6-10.

Per l'errore di Virgilio, si ricordino inoltre anche le osservazioni di Giuseppe Mazzotta (*Op.cit.*, p.52): «But no reciprocity is possible between the lost and the elect: Cato, who now lives under the new law, refuses Vergil's flattery, the *captatio benevolentiae* formulated in the language of the earthly love. It is the lady of Heaven who is the intermediary for the pilgrim's ascent».

secondo i momenti diversi della *climax* stoica.<sup>38</sup>

Per Virgilio il colle non significa altro che quel mitico Parnaso di cui, assieme agli altri *megalopsychoi* del limbo, «spesse fiate» (XXII, 104) ragiona, attingendo, un'illusione di beatitudine attraverso il vagheggiamento del concetto di *ataraxía* e dell'idea di un auto-superamento nell'universo purissimo delle forze dell'arte. Eppure, per Dante, i *Saturnia regna* sono qualcosa di diverso: per lui il giardino edenico sulla cima della montagna non può essere raggiunto in maniera diretta — come la patria di Pollio — ma richiede il paradosso del *descensus ad inferos*, al fine di liberare il pellegrino dal pericolo di una malattia mortale direttamente connessa al suo esistere nel mondo.

Virgilio suggerisce quindi l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91) solo di fronte a quel «lagrimar» (ivi, 92) che svela tutta la kierkegaardiana disperazione del pellegrino, di colui che si confessa incapace di difendersi dalla bramosia della lupa, tanto da perdere «la speranza de l'altezza» (I, 54) e iniziare così la discesa rovinosa «in basso loco» (I, 61).

### § 7. *L'ipostasi della lupa nell'inferno della corruzione romana.*

Informato sulla presenza della fiera, dal suo discepolo («Vedi la bestia per cui io mi volsi»; I, 88), il maestro così definisce la natura di quest'ultima:

---

<sup>38</sup> Cfr. DANTE, *Convivio* IV.



ché quella bestia per la qual tu gride  
 non lascia altrui passar per la sua via,  
 ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;  
 e ha natura sì malvagia e ria  
 che mai non empie la bramosa voglia  
 e dopo il pasto ha più fame che pria.

Molti son li animali a cui s'amoglia,  
 e più saranno ancora, infin che, 'l Veltro  
 verrà, che lla farà morir con doglia.

(*Inf.* I, 94-102)

Riconosciuta la bestia, Virgilio comprende la impossibilità di procedere oltre — per il primo sentiero — proprio a causa di una forza contraria, davanti alla quale anche l'equilibrio classico e l'esercizio di una perfetta eticità (entrambi bene rappresentati dalla figura di Virgilio) sono insufficienti. L'ipostasi della lupa supera il limite di una diretta corrispondenza allegorica con il vizio della cupidigia e diventa una sorta di energia negativa totalizzante che ingloba all'interno di sé tutti gli altri peccati («molti son gli animali a cui s'amoglia»; I, 100) e assieme li trascende nell'ambito di una sublimazione maligna. La terza fiera ci riporta ad un livello così intenso di contaminazione del comune consorzio civile, al cui cospetto anche Virgilio non riesce a proporre — sul piano strettamente morale — una via d'uscita. È una cieca *voluntas*, che obbliga l'uomo ad un percorso vano come l'«infiata labbia» di Pluto (VII, 7), un percorso che si risolve in una dinamica senza nessi e senza scopi, che assorbe in sé le maggiori istanze positive dell'individuo (si ricordi la ridda monotona degli avari e dei prodighi, nel quarto cerchio; cfr. VII, 16-66)

schiacciandolo a terra, nella costante bramosia del lucro.

Simile istinto perverso si sviluppa a partire da un contesto storico in cui la mancanza di alti ideali produce l'inesorabile insabbiamento di qualsiasi tendenza positiva.

«Adhesit pavimento anima mea!» (*Purg.* XIX, 73): con tale sospiro i penitenti della quinta cornice ricordano con angoscia le tristezze della loro vita; e fra questi è proprio Adriano V, «successor Petri» (XIX, 99), a parlare con amarezza della «vita bugiarda» (XIX, 108) consumata a contatto con il «fango» (XIX, 104) di Roma, con la corruzione di una città diversa da quella virgiliana, dove la storia si svolge coperta da orpelli fasulli, in un ritmo sordo, oscuro, che non acqueta «il core» (XIX, 109). Una simile atmosfera putrefatta è quella che occupa l'*omphalòs* della penisola e che si estende a tutte le membra — come ricorda Marco Lombardo — facendo sì che l'«anima semplicetta» (XVI,88), mossa in origine da «lieto Fattore» (XVI, 89), si disvii, a contatto con un *habitat* assolutamente negativo, dove esistono ancora le leggi ereditate dal passato, ma nessun «pon mano ad esse», e dove ha luogo la più terribile profanazione che crea il caos nel mondo, mentre il sacro si insozza alla radice, reso schiavo dai poteri della bestia bramosa che fonde «la spada /col pastorale» (XVI, 109-10). Avendo di fronte a sé un tale spettacolo, Adriano V si trova nella stessa condizione di Dante ai piedi del «diletto monte» (*Inf.* I, 77): non può più salire.

Vidi che lì non si quetava il core,  
né più salir potiesi in quella vita:  
per che di questa in me s'accese amore.

(*Purg.* XIX, 109-11)

Si definisce quindi il motivo dell'interruzione di un viaggio che idealmente dovrebbe ricondurre il singolo all'Eterno attraverso l'esercizio delle virtù etiche, nell'ambito di quella realtà quotidiana che ognuno condivide. La scelta di Adriano V può portare ad una vita diversa, ma solo a patto che sia compiuto un «altro viaggio» (*Inf.* I, 91), nella solitudine della coscienza inquieta, tormentata da una scelta che richiede abbandono totale. La degradazione storica, secondo lo schema del sacrificio cristologico, obbliga l'uomo ad intraprendere un percorso catartico attraverso la materia malata, proprio perché non risulta possibile un itinerario verticale secondo la corretta applicazione dell'eticità, nello spazio di una città terrena (come la Roma virgiliana) perfettamente idonea a favorire il naturale dispiegarsi degli impulsi dell'anima, garantendo la possibilità di un ritorno non traumatico di questa al mistero della sua origine. Come la parabola evangelica manifesta, finito il tempo in cui al male sembra agli uomini di poter porre un rimedio per via assolutamente oppositiva, il maestro di Nazareth accetta su di sé tutto il peso dell'antitesi, della caduta, della disfatta del singolo davanti al mistero della morte e del male. Per via negativa quindi, attraverso l'abbandono totale al nemico, si realizza dunque il mistero di quella vittoria definitiva che si esprime negli esiti trionfali della resurrezione: simbolo fecondo di un nuovo *primum* da affermare dopo l'assorbimento, il dominio e la sconfitta dei poteri dell'antitesi.

L'ascesa lineare al «diletto monte» (*ivi*, 77) è un tipo di percorso classico quindi, caratteristico di una realtà spirituale diversa da quella di Dante, una realtà che prevede una netta dicotomia tra la politica e il sacro.

Soleva Roma, che 'l buon mondo féo,

due Soli aver, ch'e l'una e l'altra strada  
facien vedere: e del mondo e di Deo.

(*Purg.* XVI, 106-8)

Roma antica rappresenta così una sorta di modello ideale, universo perfetto entro cui si sviluppa la storia di un impero che per primo riuscì a creare la pace nel mondo,<sup>39</sup> costituendo l'ambito privilegiato per la nascita del Salvatore e per l'inizio di una nuova era.

Il significato della presenza di Virgilio a fianco di Dante può chiarirsi allora in tutta la sua globalità, dal momento che il poeta latino si trova ad eternare nella sua opera la fisionomia di un'aurea *aetas* che nutre in sé quei germi più fecondi capaci di far presupporre gli esiti più alti di un'effettiva *palingenesia*.

Come Stazio potrà riconoscere, nella sua devozione illimitata, Virgilio ha presagito e ha vissuto sulla vetta di Parnaso, nello spazio dell'ispirazione poetica, gli splendori e la grandezza del tempo che si rinnova e sviluppa finalmente nella prassi tutto quel sostrato di potenzialità ristrutturanti che all'interno di sé, ormai da secoli, si accumulava e traeva alimento.

quando dicesti: «Secol si rinnova:

---

<sup>39</sup> Anche per Agostino, la pace naturale assumeva un'importanza notevole proprio come situazione storica ideale all'interno della quale l'uomo può permettersi di sviluppare le sue qualità e di procedere direttamente verso l'altra pace, quella dell'anima di nuovo accolta nello splendore della città eterna.

Cfr. AGOSTINO, *Op. cit.* XIX, 13.

torna Giustizia e primo tempo umano,  
 e progenie scende di ciel nova.»  
 Per te poeta fui, per te cristiano:

(*Purg.* XXII, 70-3)

La sostanza del rapimento lirico del cantore di Pollio riscuote il discepolo tolosano, e i versi della quarta *Bucolica* si illuminano di una luce che l'artista aveva trasfuso sulla pagina, in una sorta di *trance* mitopoietica, nello spazio di un'elaborazione fantastica che trascendeva ogni avvertimento cosciente.

Ed elli a llui: «Tu prima m'inviasi  
 verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
 e prima appresso Dio m'aluminasti.  
 Facesti come quei che va di notte,  
 che porta il lume dietro e sé non giova,  
 ma dopo sé fa le persone dotte,

(*Purg.* XXII, 64-9)

Ancora una volta per Dante la figura di Virgilio torna a legarsi al ruolo ancillare di *instrumentum voluntatis Dei*, sacerdote inconsapevole di un rituale che deve essere compiuto per altri, per coloro che verranno dopo, e che coglieranno i frutti al di là del Lete, dove al «dolcissimo padre» (XXX,50) è negato il cammino. A Stazio sarà invece concesso, proprio tramite la funzionalità della mediazione virgiliana, di cogliere i semi della «vera credenza» (XXII,77), ascoltando i «messaggi de l'eterno regno» (XXII,78) e avvicinandosi alle assemblee segrete dei «nuovi predicanti» (XXII,80). L'incontro fra i due poeti latini sulla balza del quinto cerchio purgatoriale,

rappresenta così in maniera perfetta la prima fase di un progressivo itinerario proto-umanistico in cui tutti i maggiori presupposti della cultura classica sembrano trasfondersi nei motivi più fecondi dell'era cristiana, in un graduale processo di arricchimento che ne spiritualizza la sostanza. Significativa si fa quindi l'immagine paradossale del viandante che, immerso nelle tenebre, diffonde la luce della sua lanterna dietro le proprie spalle illuminando il cammino, come l'esecutore di un rito di passaggio che non avrà per lui alcun esito. Il transito da un'epoca all'altra deve per forza articolarsi secondo un'oscura dinamica sacrificale che esige l'offerta di un capro espiatorio da parte di quella comunità malata che aspira alla purificazione. Virgilio deve fermarsi così al di qua del fiume, seguendo il riflusso della marea che lo aveva trascinato lungo sentieri oscuri, in quell'incomprensibile «altro viaggio» (*Inf.* I, 91) le cui ragioni sono rimaste un enigma, racchiuso nel fondo del suo spirito antico, incapace di cogliere tutto il valore e la necessità di un percorso paradossalmente irrazionale che, attraverso i poteri dell'antitesi, produca il risultato di un'integrazione / superamento.

La sintesi espressa filosoficamente dalla vittoria del Cristo non si articola infatti in termini rigorosamente oppositivi (alla morte si sostituisce la vita), ma piuttosto si trova ad esprimere tutta la meraviglia legata al ritorno in sé degli estremi opposti nell'assoluto unitario che è «vita», ma come al di là del comune significato conflittuale del termine in netta e recisa opposizione al concetto di «morte».

Ritornando a Virgilio, si deve dire comunque che è attraverso di lui, e proprio tramite il sacrificio del suo doloroso regredire «nel primo cerchio del carcere cieco» (*Purg.* XXII, 103), che l'intuizione irrisolta del genio creativo antico può tendere alla conquista di un

significato autentico e perfetto. In questa prospettiva il personaggio di Stazio, con tutta la «tepidezza» (XXII, 92) del proprio cristianesimo occulto, non ancora espresso alla luce del sole (proprio perché non ancora vissuto nello slancio eroico di un assoluto rapporto di fede),<sup>40</sup> evidenzia perfettamente l'idea di un transito lento e sorvegliatissimo della classicità che cerca con prudenza di trovare una ragion d'essere diversa, fra le coordinate del proprio mondo in trasformazione.

E pria ch'io conducessi i Greci a' fiumi  
di Tebe poetando, ebb'io battesimo;  
ma per paura chiuso cristian fûmi,  
lungamente mostrando paganesmo;

---

<sup>40</sup> Dante, infatti, raffigura la qualità dell'interesse religioso di Stazio per il messaggio cristiano, mostrando come egli fosse più attratto dall'aspetto etico della dottrina, che non propriamente folgorato, nel senso fideistico del termine. Il poeta tolosano, appunto, basando la sua conversione sul fascino della purezza morale delle sante opere dei «nuovi predicanti» (*Purg.* XXII, 80), inizia timoroso un tipo di percorso dello spirito, disposto ad accogliere la luce solo in maniera graduale e non in uno slancio spontaneo, proprio perché in lui un certo tipo di concreta razionalità (che si fa tratto distintivo dell'epoca dallo stesso rappresentata) produce una serie di ostacoli difficilmente eludibili, nel corso del progressivo ritorno al divino. Rispetto alla *fides implicita* di Rifeo o a quella *explicita* di Traiano, Stazio rappresenta il caso di un approccio etico-razionale con la parola evangelica; la sua è una fede di secondo grado quindi, potenziale, che si attualizzerà perfettamente solo lungo l'itinerario doloroso sopra le balze del purgatorio («e questa tepidezza il quarto cerchio / cerchiar mi fé più che 'l quarto centesimo», XXII, 92-3).

Sui motivi dell'incontro tra Stazio e Virgilio, si veda, inoltre: E. PARATORE, *Op. cit.*, pp. 72-3.

e questa tepidezza il quarto cerchio  
cerchiar mi fé più che'l quarto centesimo.

(*Purg.* XXII, 88-93)

La funzione virgiliana si definisce così come quella del liberatore inconsapevole, di colui che prepara la strada al futuro, pur rimanendo inevitabilmente legato al presente, ad un vissuto personale che non può trascendere; ed è appunto una tale funzione quella che il poeta latino si trova a riproporre al termine dell'itinerario penitenziale, nella scena dell'investitura simbolica che sancisce la libertà di Dante, finalmente riconquistata dopo lungo errare.

Non aspettar mio dir più né mio cenno;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio».

(*Purg.* XXVII, 139-42)

In una perfetta circolarità si compie dunque per il pellegrino quel processo di emancipazione che inizia a seguito dei precetti lustrali catoniani (cfr. I, 94-9) e che troverà un termine più oltre, sul limitare della «divina foresta spessa e viva» (XXVIII, 2). L'eredità luminosa del mondo classico sembra così trasfondersi in Dante e nella stessa epoca da lui rappresentata.



Eppure, non bisogna dimenticare che tutto questo non è avvenuto senza traumi e, soprattutto, senza che si sia riusciti ad evitare l'angosciosa assurdità dell'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91), il paradosso cioè della necessaria calata infernale, scelto proprio di fronte all'ipotesi misteriosamente irrealizzabile di una ben più logica salita al «diletto monte» (*Inf.* I, 77).

Tutto sembra quindi incoraggiarci a pensare che dovrebbe esistere un percorso diverso da compiere, per la progressiva liberazione dello spirito, un percorso che non venga scontato nella solitudine dell'io smarrito tra il gran deserto e la selva, in quei labirinti di tenebra che si aggrovigliano in basso, «la' dove 'l sol tace» (I, 60).

Il miraggio di un'immediata salita verso il colle, torna a baluginare, ma non può aver luogo entro i confini di una contemporaneità decaduta che alla Roma di Augusto ha sostituito il magma putrescente della gran cloaca: la sede corrotta del vicario di Cristo (Cfr. *Par.*, XXVII, 25). Ed è proprio l'atmosfera infeconda, generata da una condizione di globale sovvertimento sul piano politico e su quello religioso, che fa comprendere a Dante l'estrema difficoltà di realizzare un transito non traumatico della sostanza dei più alti ideali greco-latini nel suo proprio mondo.

In questo senso il poeta deve sempre riaffermare l'importanza e il significato dell'intima, perfetta consonanza tra la *pax augustea* e la nascita del Salvatore, visualizzando proprio in quel particolare clima storico l'ideale situazione favorevole ad un corretto e intimamente razionale sviluppo dell'anima.

Dall'equilibrio della città terrena, alla perfezione della città eterna: questo il paradigma di base del quale lo spirito dantesco (in tutti quei momenti in cui diventa espressione dell'attitudine logico-razionale) non riesce a comprendere il mancato realizzarsi, nonostante

l'innegabile concorrere di così tante premesse positive di cui si fa emblema l'«illuminazione» trascendentale di Stazio, a causa della luce virgiliana.

Ed elli a llui: «Tu prima m'inviasi  
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
e prima appresso a Dio m'aluminasti.

Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,

quando dicesti: «Secol si rinnova:  
torna Giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende di ciel nova».

Per te poeta fui, per te cristiano:  
ma perché veggi me' ciò ch'io disegno,  
a colorar distenderò la mano.

Già era il mondo tutto quanto preugno  
della vera credenza, seminata  
per li messaggi de l'eterno regno;»

(*Purg.* XXII, 64-78)

Infatti, pur con tutti i limiti del materialismo religioso e con il suo culto di una beatitudine insufficiente, il mondo classico lascia nella creazione del modello politico imperiale il suo vero *monumentum aere perennius* che, nel pensiero dantesco, si fa figura indubbia di quell'unico stato delle cose utile ad uno sviluppo teleologico e umanamente razionale della civiltà, nel suo progressivo ritorno al sommo bene del «Primo Amore» (*Inf.* III, 6).

Su questa linea, Cesare e Ottaviano si trovano ad incarnare l'archetipo dell'*optimus princeps*, del necessario condottiero capace di creare il terreno fecondo per il compimento dei tempi.

Poi, presso al tempo che tutto 'l ciel volle  
 redur lo mondo a suo modo sereno,  
 Cesare per voler di Roma il tolle.

E quel ch'e' fé da Varo infino al Reno  
 Isara vide ed Era, e vide Senna  
 e ogni valle onde il Rodano è pieno.

Quel ch'e' fé poi ch'elli uscì di Ravenna  
 e saltò Rubicon fu di tal volo  
 che nol seguiteria lingua né penna.

Inver' la Spagna rivolse lo stuolo,  
 poi ver' Durazzo, e Farsalia percosse  
 sì, ch'al Nil caldo se sentì del duolo.

Antandro e Simeonta, ond'e' si mosse,  
 rivide, e là dove Ettòre si cuba;  
 e mal per Tolomeo poscia si scosse.

Da onde scese folgorando a Iuba;  
 onde si volse nel vostro occidente,  
 o'e' sentia la pompeana tuba.

Di quel ch'e' fé col bàïolo seguente  
 Bruto con Cassio ne l'inferno latra,  
 e Modena e Perugia fé dolente.

Piangene ancor la trista Cleopatra,  
 che, fuggendoli innanzi, dal colubro  
 la morte prese subitana e atra.

Con costui corse infino a-lito rubro;  
 con costui puose il mondo in tanta pace  
 ch'e' fu serrato a Giano il suo delubro.

(*Par.* VI, 55-81)

Analogamente la beatificazione di Traiano (cfr. XX, 44-148) sancisce la positività di un governo terreno voluto da Dio (l'impero), eccezionale anello di congiunzione tra l'umano e il divino. Giustapponendo il rigorismo etico-politico della capitale di Virgilio alla tempesta che assiepa da ogni lato la «nave senza

nocchiere» (*Purg.* VI, 77), Dante potrà chiudersi allora nel silenzio della propria solitudine angosciata, in attesa del «Veltro» (*Inf.* I, 101), di un liberatore che possa far «morir con doglia» (I, 102) la lupa, vendicando l'offesa contro gli uomini e contro Dio, che la bestia continua ad esibire nel trionfo del suo nuovo ordine imposto, con la contaminazione del sacro, da un lato e l'indebolimento della struttura politica, dall'altro.

In un senso che è già in sé tutto pre-umanistico, il poeta conclude quindi il suo esame dell'eredità classica,<sup>41</sup> affermando il bisogno di assorbire i principi più vivi di questa, che ne garantiscono una durata immortale, proprio nella misura in cui sono ritenuti funzionali come premesse imprescindibili per un progresso futuro; ma egli deve, al contempo, riconoscere con angoscia che esiste come un fattore oscuro nel proprio mondo e, forse, nel ritmo universale della storia, un fattore che destabilizza senza una logica plausibile la razionalità dei sistemi.

Sembra interessante — proprio come figurazione simbolica di questa fiducia nell'eredità produttiva dell'antico — ricordare anche l'immagine del Veglio di Creta (cfr. *Inf.* XIV, 94-120) che, se letta come ipostasi della storia e dell'evoluzione di questa attraverso fasi diverse (i quattro metalli di cui è composto il corpo), dimostra come il patrimonio offerto dal passato usufruisca di una base estremamente instabile, dal momento che tutto il peso della massa gigantesca poggia

---

<sup>41</sup> Per l'elaborazione dantesca del motivo dell'età dell'oro, si tenga presente che la visione storica su cui il poeta si basa è quella tipicamente agostiniana del tempo lineare, una visione che si scontra in pieno con il concetto classico della ciclicità.

Cfr. d'A. S. AVALLE, *L'età dell'oro in Dante*, in *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, 1975, pp. 77-95; G. MAZZOTTA, *Op. cit.*, pp.14-38.

su un piede di argilla. Anche senza ricorrere ad interpretazioni allegoriche troppo schematiche, è possibile riconoscere in questa figura innanzitutto l'idea di una forte precarietà, di un equilibrio messo in dubbio dalla situazione presente. La materia friabile, corruttibile quindi, su cui grava il Veglio, si fa segno di una contemporaneità storica in sé e per sé profondamente contaminata, che minaccia la possibilità di un transito costruttivo della cultura e dei principi più fecondi del mondo classico nell'epoca cristiana. Sia che il piede instabile rappresenti la Chiesa corrotta o meno, è importante notare che il gigante si rivolge a Roma, come al suo specchio perfetto, ma che si trova racchiuso entro quella montagna «che già fu lieta / d'acque e di fronde» (XIV, 97-98) e che adesso è deserta, abbandonata in quanto luogo sterile, infecondo. Ritorna quindi, come nel Proemio, l'immagine del colle; e anche in questo caso il «diletto monte» (I, 77) non può più essere luogo di salvezza e di beatitudine, proprio perché la sostanza che esso nasconde è ammalata, e stenta a rigenerarsi.

Anche l'Ida, come il Parnaso, era stato un *hortus conclusus* delle virtù morali e civili, il *paradisus voluptatis* dell'antichità, eppure la sua carica positiva sembra del tutto esaurirsi nelle lacrime provenienti dalle spaccature del corpo minerale del Veglio. Da queste ultime, che paiono fra l'altro costituire un interessante corrispettivo terrestre all'enigma delle «ruine» infernali (le misteriose crepe che segnano la parte liminare, mediana e conclusiva della voragine di Lucifero), si sviluppa significativamente il corso dei fiumi ctoni, in uno stretto, emblematico rapporto fra il fenomenizzarsi del male e del dolore, nell'ambito della storia umana e il progressivo acutizzarsi della precarietà delle prigioni del maligno. Come il Veglio di Creta rappresenta in termini simbolici, il passato non costituisce più per Dante la

necessaria premessa per ulteriori sviluppi positivi, e un ritorno diretto all'Eden, dalla positività della città terrena a quella della città celeste, sembra quindi inevitabilmente precluso. Dei due percorsi figurati nel Proemio, l'itinerario ideale non è dunque il *descensus ad inferos* — l'«altro viaggio» (I, 91) — ma piuttosto quello che dovrebbe prendere avvio dall'indicazione virgiliana — l'ascesa al «diletto monte» (I, 77) cioè — quello che solo una nuova *pax augustea* renderebbe possibile, nel permettere ai cittadini il libero esercizio della virtù e l'attualizzarsi dello slancio dell'anima verso la pace della *mystica visio*. Ma il motivo per cui Roma sia stata scelta dall'Eterno come sede ideale per la *parousia*, per poi venire rinnegata proprio nelle sue istanze più feconde, rimane per ora un mistero, assieme allo scopo dell'infuriare della bestia fra gli uomini, nella confusione dei poteri, nel caos civile e spirituale del presente, in cui ogni cosa si avvolge nelle tenebre luminose del consiglio divino.

## II

### IL MINOTAURO E I CENTAURI

§ 1. *Saggezza e follia: dalla meditazione paolina al prologo ctonio.*

Nemo se seducat  
si quis videtur inter vos sapiens esse  
in hoc saeculo  
stultus fiat ut sit sapiens  
sapientia enim huius mundi stultitia  
est apud Deum.<sup>1</sup>

Saggezza e follia: questi i due termini fondamentali intorno ai quali ruota la meditazione paolina, ad apertura della *Prima Lettera ai Corinti*, avvertendo l'uomo di farsi stolto e di non ingannarsi, credendo alle supposte verità che si propagano di continuo nel mondo. Per i fedeli di Cristo il cammino da percorrere deve rimanere paradossale, segnato dai solchi profondi di quella croce che procede lentamente, nella sofferenza dell'angoscia più cupa, verso la cima del colle. L'evento della crocifissione si staglia così di fronte ad un universo in rovina, assediato dal male: è uno scandaloso segno di follia, un segno che colpisce l'umanità sofferente con l'impeto di una risposta inattesa per cui il divino, nella

---

<sup>1</sup> I *Cor.*, 3-18.

sua lotta con il male, sembra per un momento consegnare sé stesso agli impeti dell'assalto nemico, per avere nell'ombra, negli spazi oscuri che la morte prepara, la vittoria definitiva su quell'alterità che un tempo si è separata dall'originaria completezza, dal punto di fusione dei contrari. Un simile percorso incoraggia a visualizzare nel nucleo della follia una traccia importantissima, un indizio che ci può essere utile per tentare un sondaggio in profondità di quel mistero irrazionale che si dispiega sull'universo caotico abbandonato da Dante nel momento in cui quest'ultimo, assieme a Virgilio, una volta perduta «la speranza de l'altezza» (*Inf.* I, 54), intraprende l'«altro viaggio» (I, 91) verso il mondo delle ombre.

Stando alle parole di S. Paolo, risulta chiaro che, in senso cristiano, la *stultitia* e la *sapientia* sono due termini assolutamente intercambiabili, sempre a seconda della linea seguita nella valutazione di un evento. Da un punto di vista religioso (una prospettiva che si rivolge al mistero metafisico e ne avverte la sostanza per fede), la logica umana, quella cioè che si svolge sul piano del terrestre, sembra del tutto incomprensibile, così come appaiono del tutto irrazionali agli uomini del mondo i disegni dell'essenza suprema. In questo senso sembra che, proprio sul piano della follia, in una certa fase della storia si sia giocata la possibilità del riscatto di un'umanità che a sua volta, al momento dell'espulsione dal giardino edenico, aveva provocato la propria rovina per effetto di una inspiegabile regressione, accettando di adeguare i canoni del proprio psichismo sublime, ereditato dall'Eterno, all'istintualità sibilante della bestia che si avvinghia ingannevole sul tronco dell'albero.

Al male infatti, come si è già accennato, l'esempio cristologico non continua ad opporre fino alla fine un tipo di energia pari e contraria (la dinamica dei miracoli); nei



giorni della passione, infatti, qualcosa sembra sfuggire alla logica del disegno divino (almeno dal punto di vista della percezione degli uomini), qualcosa che sembra negare del tutto la possibilità di un controllo dei poteri distruttivi di quella materia pesante che imprigiona lo spirito nel carcerefisico. La ferrea volontà della morte trionfa sul Golgota, dopo avere esatto il tributo. Il viaggio del figlio dell'uomo giunge allora al termine necessario, trovando il suo esito in un punto di negazione assoluta; eppure, nell'ombra, il percorso procede, e la folle cecità dell'assalto viene qui osteggiata sul suo stesso piano, offrendo all'impeto distruttivo del nemico volto all'annientamento dell'avversario l'abbandono di una vittima inerme che, dal calice del Getsemani, ha potuto bere gli amari liquori della follia, con un inesplicabile istinto di autodistruzione. La lotta e i contrasti del passato scompaiono così in un vortice oscuro e tutto torna alla quiete, alla stasi fatata di un'immemore *aponía*: ma è proprio questo il momento privilegiato in cui può avere luogo, nel buio, la meraviglia della grande *metánoia*. Ora l'agnello preposto al sacrificio rivolge il suo sguardo verso la furia dell'assalitore, si identifica con lui per un attimo; ma soltanto per conoscerlo, per penetrare tutto il mistero della sua violenza più cruda.

Il duello feroce si trasfigura così nell'enigma di un incontro d'amore (e il bacio di Giuda non è che l'inizio di questo percorso), un incontro che si rivolge alla comprensione, in senso gnoseologico, di un'alterità osservata di per sé e all'interno di sé, di un polo maligno che, nel momento in cui non viene fuggito o combattuto, si scopre non-essere sostanziale, punto di negazione immateriata, assoluta *vanitas*.

In questo senso, l'inevitabile stadio del viaggio agli Inferi, sul quale si è discusso nel primo capitolo, si fa per Dante una sorta di replica del *descensus* cristologico, la

cui condizione necessaria e sufficiente sembra proprio essere quella offerta dalla *stultitia* della riflessione paolina.

Si è visto infatti come, agli occhi di Dante, il viaggio appaia per un attimo «folle» (*Inf.* II, 35), nello stesso momento in cui si prepara; ma tutto questo avviene soprattutto per la consapevolezza che il pellegrino non è altro che un neofita impuro, ossessionato dalla presenza delle fiere, incapace di sfuggire da solo ai meandri della selva.

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
 Io non Enëa, io non Paolo sono:  
 me degno a ciò? Né io né altri il crede:  
 per che, se del venire io m'abandonò,  
 temo che la venuta non sia folle.  
 Se' savio: intendi me' ch'i' non ragiono».

(*Inf.* II, 31-36)

Nel colloquio con il maestro, che precede la discesa agli inferi, Dante si trova così per la prima volta di fronte all'assurdità di un percorso che, nonostante l'oblio provocato dal «sonno» (*Inf.* I, 11), viene avvertito come inevitabile, ma anche con sgomento e paura («viltà»; II, 122) dalla «virtute stanca» (II, 130), stremata dagli inutili tentativi ascensionali.

Come si è visto, l'«altro viaggio» (I, 91), in tutta la sua irrazionalità, sembra promettere all'anima angosciata un affrancamento dal dolore e dalle catene dei vizi, solo attraverso un'osservazione attenta del regno delle tenebre

e una conoscenza di quel male che ne rappresenta la qualità costitutiva.

Sulla scia del sacrificio di Cristo, anche il poeta pellegrino deve rivolgersi ad un tipo di tattica offensiva del tutto inusitata: attraversare il dominio del nemico, condividere per l'arco di un giorno i tormenti dei trapassati, per trovarsi infine faccia a faccia con il signore degli abissi tellurici, di fronte agli orrori della sua eterna masticazione. La particolarità del viaggio dantesco nel buio è data comunque dal fatto che, a differenza del Salvatore, il poeta personaggio non è assolutamente un agnello sacrificale immacolato; la sua coscienza, al contrario, è quasi totalmente ottenebrata, trovandosi a condividere quello stato dello spirito che viene definito da Kierkegaard come «malattia mortale»<sup>2</sup> e che coincide con

---

<sup>2</sup> Cfr. S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale*, in *Opere*, a c. di C. Fabro, Firenze, 1972, pp. 621-692.

Ci sembra infatti che Dante segua poeticamente una direzione che sarà percorsa fra l'altro dal pre-esistenzialismo kierkegaardiano, vedendo nello smarrimento disperato dell'uomo perduto nella selva una situazione-limite che comunque può essere trascesa, in un misterioso processo di auto-superamento la cui dinamica sfugge agli schemi della logica, ma che di fatto è in grado di svilupparsi in un crescendo capace di produrre esiti catartici, qualora venga sostenuto con impegno dalla coscienza del singolo.

«Il disperato non può morire; “come il pugnale non può uccidere il pensiero”, così la disperazione non può distruggere l'eterno, l'io, che sta a fondamento della disperazione, “il cui verme non muore, il cui fuoco non si spegne” (Mc. , 9, 43). Però la disperazione è un'autodistruzione dell'io, un'autodistruzione impotente di fare ciò ch'essa vuole. Ciò ch'essa vuole è distruggere sé stessa, il che non è capace di fare: e questa impotenza è una nuova forma di autodistruzione nella quale la disperazione ancora non può fare ciò che vorrebbe, cioè distruggere sé stessa: ciò ch'è la potenziamento

la perdita della «speranza de l'altezza» (*Inf.* I, 54).

Presentandosi in una simile condizione disperata, Dante non fa altro che proporre il suo caso personale come una sorta di metafora ben più ampia di una fase storica precisa che l'umanità del suo tempo sta

ovvero la legge della potenziamento. Questo è il fuoco ardente, ovvero l'ardore gelido nella disperazione, il principio corrosivo il cui movimento è continuamente rivolto verso l'interno, che scava sempre più a fondo in un'autodistruzione impotente» (*Op. cit.*, p. 628).

Funzionalissima, sempre ai fini dell'interpretazione proposta da questa analisi, ci pare fra tutte l'immagine dell'ardore di ghiaccio con la quale viene bene figurata dal filosofo danese l'assurdità di quella tendenza maligna che conduce il singolo verso il basso della foresta di tenebre, nel momento in cui si rende impossibile l'ipotesi di un qualsiasi progetto ascensionale. L'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91) dantesco vuole dimostrare comunque che, nonostante i poteri delle seduzioni diaboliche, determinanti la perdita della «speranza dell'altezza» (I, 54), la stessa disperazione — la conoscenza più profonda del male quindi — può bene trasformarsi in una forza attiva che consenta, dolorosamente, la possibilità di un'uscita dal magma.

Su questa linea la virtuale *metànoia*, utile ad un superamento degli orrori dell'«aere senza stelle» (III, 23), potrà avere luogo soltanto a partire da un avvertimento consapevole del proprio stato d'essere, di cui la risposta di Dante alla prima domanda di Virgilio (cfr. cap. I, § 1, 6) può essere intesa come l'embrionale manifestarsi: segno impercettibile di una positiva disposizione.

In questo senso, si segua ancora un'altra fase del discorso di Kierkegaard: «Il disperato che non sa di essere disperato, paragonato a chi ne ha coscienza, è in una posizione negativa, cioè più lontano dalla verità e dalla salvezza. La disperazione stessa è una negatività, ma l'ignorarla è una nuova negatività, perché qui vale ciò che racconta la leggenda popolare dello scioglimento di un certo incantesimo; bisogna suonare tutto il pezzo in senso inverso, altrimenti l'incantesimo non si scioglie» (*Op. cit.*, p. 642).

attraversando e che la civiltà in genere si trova periodicamente ad affrontare nei suoi frequenti accessi di barbarie. Il mondo, in una simile situazione, vede i propri valori portanti sviliti al rango di retaggio inutile di un passato ormai remoto, incapace di dare dei frutti, nel corso della costituzione di un nuovo sfondo su cui si delineano le sagome orrende delle tre fiere e tutto sembra attingere un equilibrio perverso a causa della maligna frammistione dei poteri, che si distilla nella gran «cloaca» romana (*Par.* XXVII, 25).

In una simile direzione anche la figura di Stazio, pur avendo, come si è detto, una forte pregnanza simbolica per quanto concerne l'idea di un transito lento e faticoso dei germi più fecondi della classicità nel mondo cristiano, è allo stesso tempo il segno di una proiezione utopica di un desiderio che, di fatto, non ha mai potuto realizzarsi.

Delle due «beatitudini» di cui si discute nel *Convivio*,<sup>3</sup> i tempi di Dante non riescono a comprenderne e a metterne in pratica alcuna, corrompendole entrambe di fatto, tramite la perversità del proprio sentire. Dalla fusione della «spada / col pastorale» (*Purg.* XVI, 109-10), nascerà infatti una condizione civile disastrosa, dilaniata dalle lotte particolaristiche e dalle fazioni, assieme ad un'altrettanto negativa atmosfera spirituale su cui si riversa l'eredità peggiore che il passato antico poteva trasmettere: quella connessa cioè al culto materialistico e superstizioso degli «dei falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72). La realtà del rinnegamento di Roma, rimane quindi avvolta nel mistero dell'eterno volere, «in tutto dall'accorger nostro scisso» (*Purg.* VI, 123), generando quel sentimento della follia da cui, come si è visto, nasce la disperazione dell'umanità, racchiusa nei labirinti di una città terrena che si mostra sempre più incapace di

---

<sup>3</sup> Cfr. cap. I, § 2.

propagare i riflessi salvifici delle sfere sublimi. Dante riconosce dunque che la *stultitia* a cui si riferisce S. Paolo<sup>4</sup> presenta due nature opposte.

Esistono infatti una follia umana e una follia divina, due tipi cioè di oscuramento del *lógos* di cui il primo è dovuto alla cecità della corruzione spirituale, il secondo ad una forma diversa di cecità: quella acquisita per eccesso di luce divina, nel passaggio attraverso la *supersplendens caligo* a cui fanno riferimento lo pseudo-Dionigi e la mistica bonaventuriana.

In queste due forme si manifesta quindi un principio che sta alla base del disordine, una forza irrefrenabile che in ogni senso, positivo o negativo che sia, si oppone agli schemi consequenziali della *ratio*. Follia quindi come espressione di un coinvolgimento ambiguo, passionale, evento trasgressivo che porta l'individuo ora verso la luce, ora verso le tenebre, nell'ansia di un auto-superamento appagante.

## § 2. *La natura centauresca nel simbolismo medievale.*

La figura del cavaliere, nell'immaginario medievale, si carica in genere di valenze oppositive rispetto all'immagine del folle, del viandante girovago senza fissa dimora, che si muove per le strade del mondo, preda dei propri istinti indisciplinati.<sup>5</sup> Rappresentando il cavallo

---

<sup>4</sup> II *Cor.*, 3-18.

<sup>5</sup> Così Avalle, a proposito dei *vagantes*: «Nella fase cristiana dell'evoluzione di questa 'struttura', esso [il vagabondo] viene

l'incontrollabilità delle pulsioni e il pericolo delle forze materiali tendenti al disordine,<sup>6</sup> l'uomo che guida la bestia si farà dunque simbolo di un utile ingabbiamento di quella particolare energia alogica che, se opportunamente gestita, può produrre degli esiti costruttivi. Ma il limite sacro che separa l'individuo dall'animale non deve mai essere valicato, altrimenti il cavaliere sprofonderebbe nella cavalcatura, confondendosi in essa e dando origine ad un pericoloso stato di *medietas* inter-sostanziale.

Hans Biedermann e anche il lessico Heinz-Mohr<sup>7</sup> sono concordi nel sostenere come la figura del centauro riporti, in epoca medievale, all'entità di una perversa unificazione degli opposti. La superbia del peccatore che non ha potuto sconfiggere gli impulsi bestiali che lo assiepano si incarna in questo emblema che, stando al *Physiologus*, può bene adattarsi anche all'alterigia degli eretici

identificato con il principe delle tenebre, il buon diavolaccio che se ne va in giro a gabbare i babbei. Questi individui, che non si sa bene dove vengano e dove vadano, sono, per loro natura, persone sospette, forse sono dei malandrini o degli imbrogliatori (tricksters)».

Cfr. d'A. S. AVALLE, *Le maschere di Guglielmino. Struttura e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli, 1989, pp.17-42.

Si può notare, inoltre, come esista una interessantissima relazione tra il viaggio e la follia, suggerita e sincretizzata dal simbolo esoterico del «Matto», negli arcani maggiori.

Cfr. J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*, trad. it. di M. G. Margheri Pieroni, L. Mori e R. Vigevani, Milano, 1986, pp. 79-80.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, 223-34.

<sup>7</sup> H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei simboli*, trad.it. di G. Moretti, Milano, 1991, pp. 106-7; G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, trad.it. di M. Fiorillo e S. Montessori, Milano, 1984, pp. 94-5.

discordi.<sup>8</sup> In definitiva, la natura centauresca si trova accomunata, nell'età di mezzo, sotto il segno del male; ma in un'accezione molto specifica che la differenzia da altre tipologie mostruose, in cui la predominanza di un cromatismo negativo è veramente marcata.

Le «fiere snelle» (*Inf.* XII, 76) a cui fa riferimento Dante nel canto dei tiranni, nonostante il loro fosco colore etico, con quella presenza agile e fulminea nel mirare e colpire gli incauti bersagli, mantengono un indubbio valore positivo, legato proprio alla destrezza, all'innegabile eleganza di una *medietas* umano-bestiale che racchiude in sé stessa la fascinazione di uno scorcio di favola. Nonostante l'intemperanza di Nesso o la rabbia di Folo, nell'economia del canto XII dell'*Inferno* prevale senza dubbio la pacatezza timbrica che denota l'incontro di Virgilio con Chirone. Su un piano che potremmo definire didattico, questi ultimi giungono infatti a comprendersi e a comunicare: pedagoghi entrambi di due eroi (Dante ed Achille) che attraverso i loro insegnamenti si preparano, o si sono preparati ad affrontare la prova più importante della loro vita, rappresentata da una grande guerra, anche se su due piani completamente diversi. Il dialogare con gli uomini-bestia, se era iniziato in maniera piuttosto brusca con l'assalitore di Deianira, prosegue poi più calmo e civile nel momento in cui Virgilio giunge a spiegare a Chirone le ragioni del passaggio dell'uomo vivo nella valle dei morti.

Dante coglie molto bene l'importanza della differenza che separa il sovrano di Malea dalla schiera degli altri

---

<sup>8</sup> Cfr. G. HEINZ-MOHR, cit.

Sulla figura mostruosa del centauro si vedano inoltre: C. GRABHER, *Mostri e simboli nell'Inferno dantesco*, in «Annali della Facoltà di Lettere di Cagliari», XXI (1953), 2, pp. 14; P. RENUCCI, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954, p. 136.



centauri: Chirone è infatti un maestro che ha saputo trasformare in energia positiva la furia dell'istinto. Ma se questo, per l'uomo classico, può rappresentare un traguardo notevole, proprio sul piano di un tipo di educazione materiale da impartire ai giovani eroi della prassi (Achille, Ercole), lo stesso potenziale positivo sarà visto al contrario con sospetto dallo spirito cristiano che, non a caso, proietterà sugli uomini-cavallo una serie di valori negativi connessi ad un uso scorretto delle facoltà mentali e dell'ingegno creativo in genere. L'eresia, quindi, può ascriversi a pieno diritto nella lista degli effetti nefasti di un improprio esercizio del pensiero, rivolto cioè agli interessi più bassi che seguono percorsi contrari rispetto alla volontà dell'Eterno. La creatività centauresca si può dire quindi, per ora necessariamente in termini provvisori, che si adatti molto bene a denotare le più diverse sfumature della logica diabolica sempre pronta a creare un contrasto, uno sviamento all'interno della mente dell'uomo, una resistenza del volere che, nell'orgoglio di una ribellione sterile, tende a farsi arbitro assoluto del suo proprio destino, reso folle da un sogno di suprema autocrazia. L'espressione mesta che, da un punto di vista iconografico, denota la rappresentazione di certi centauri nelle cattedrali romaniche,<sup>9</sup> sembra colta anche da Dante, a proposito del maestro di Achille («E quel di mezzo, ch'al petto si mira, / è il gran Chirón, il qual nodrì Achille»; *Inf.* XII, 70-1), e deve farci riflettere sugli esiti di una parossistica avventura mentale, che si sviluppa in maniera contraria alla volontà del creatore supremo.

L'umiltà di Chirone che abbassa la fronte, così come la vena di malinconia che segna i volti dei sagittari,

---

<sup>9</sup> Cfr. G. HEINZ-MOHR, cit., p.94; J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Op. cit.*, p. 241.

esprime quindi tutto il peso di un'arroganza che è giunta naturalmente all'autoconsunzione, in un empito ribellistico che si accorge d'un tratto della propria vacuità.

§ 3. *Significati del cerchio dei centauri inteso come luogo spaziale.*

Entrando nel settimo girone, Dante e Virgilio si trovano di fronte ad un orrido paesaggio montano («alpestro»; *Inf.* XII, 2)<sup>10</sup> che irradia dal basso gli opachi e fumosi bagliori di un fiume di sangue: il ribollente Flegetonte che delimita il girone dei violenti nella parte più esterna del cerchio. Dall'alto della «roccia discoscusa» (XII, 8) sono visibili numerosi centauri «armati di saette» (XII, 56) che corrono lungo la riviera fumante, trafiggendo le anime dei peccatori violenti, mentre questi tentano di riemergere un poco dal flusso arroventato. Dal punto di vista della descrizione spaziale, in senso orografico si nota subito un'interessante parallelismo tra le armi così abilmente fruite dai sagittari e l'aspetto della «fossa in arco torta» (XII, 52) intorno a

---

<sup>10</sup> Un interessante parallelismo simbolico si può notare qui anche fra la natura del paesaggio montano, con tutta l'asprezza delle sue vette, acute come punte di coltello, e la colpa di violenza sanguinaria caratteristica dei peccatori puniti in questa sezione del cerchio. La forma dei picchi rocciosi inoltre, assieme a quella della «fossa — in arco torta» (XII, 52), evidenzia notevolmente in senso figurativo le due parti degli strumenti di offesa utilizzati dai centauri.

cui gli stessi guardiani corrono in schiere. Come bene ha notato Sapegno,<sup>11</sup> si deve intendere per «fossa» (XII, 52) lo stesso corso vorticoso di sangue fumante che, almeno da un punto di vista cromatico, sembra essere l'elemento catalizzatore della scena. A ben vedere, comunque, non solo il girone dei violenti si trova ripartito in tre sezioni: Flegetonte, selva dei suicidi e sabbione dei sodomiti.

Infatti, lo stesso primo settore del cerchio può lasciarci identificare all'interno di sé tre spazi ben diversi e delimitati che sono: la ripa discoscesa, il sentiero tra i piedi di questa e il fiume, nonché, per ultima, la stessa riviera bollente. Il luogo deputato per la pena si trova ad essere preceduto quindi da altre due zone che rispettivamente sono controllate da due vicari satanici: il Minotauro e Chirone, come capo dei centauri. Esiste una sorta di *continuum* tra le tre parti del cerchio, che sembra svilupparsi proprio per effetto di quella «ruina» che viene sempre «guardata» (XII, 32) dall'«ira bestial» (XII, 33) del Minotauro. Quest'ultimo si trova infatti disteso «in su la punta de la rotta lacca» (XII, 11), da cui precisamente si diparte la crepa che prosegue fino al basso del «burrato» (XII, 10), dove il «riverso» (XII, 45) si ammucchia e dove si trova appunto il sentiero dei centauri e l'«ampia fossa» (XII, 52) che ribolle. Anche il Flegetonte non rimane però indenne dagli effetti del crollo, proprio perché il suo fianco, come la similitudine iniziale lascia trasparire, sembra essere stato battuto e ferito dalle scosse del terremoto che potrebbe avere così deformato non solo la «vecchia roccia» (XII, 44), come il testo più chiaramente afferma, ma anche il suolo del percorso circolare dei centauri e lo stesso fondale del

---

<sup>11</sup> DANTE, *Divina Commedia. Inferno*, a c. di N. Sapegno, Firenze, 1955-57, p. 134, n. 52.

fiume, rendendo quindi irregolare il piano compreso fra i bordi petrosi.

Qual è quella rovina che nel fianco  
 di qua da Trento l'Adice percosse,  
 o per tremoto o per sostegno manco,  
 che — da cima del monte, onde si mosse,  
 al piano — è sì la roccia discoscesa  
 ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:  
 cotal di quel burrato era la scesa.

(*Inf.* XII, 4-10)

Mantenendo il parallelismo Adige / Flegetonte, si può vedere quindi come il moto tellurico abbia fatto sì che i materiali prodotti dallo staccarsi delle falde si ammucciassero anche all'interno del fiume, generando quella diversa gradazione di profondità a cui fa riferimento Nesso a conclusione del canto e che corrisponde alla maggiore o minore gravità della colpa punita nel fiume bollente (cfr. XII, 103-139). Il centauro che guida i due pellegrini, menziona specificamente tre diversi livelli di profondità del Flegetonte, dicendo che i tiranni più terribili sono quelli che si trovano del tutto affogati nella massa liquida, proprio dalla parte opposta del cerchio rispetto alla zona dove si apre lo spazio del guado che consentirà a Dante di transitare, sedendo sulla schiena del sagittario a cui Chirone lo aveva affidato. Il culmine del canto si trova quindi in un momento conclusivo — il transito del fiume — a cui tutte le situazioni precedenti sembrano preludere in maniera funzionale, come delle fasi necessarie alla preparazione di un evento determinante per la crescita morale e spirituale dell'eroe. Placate le ire del Minotauro e della schiera

bellicosa dei centauri, attraverso il colloquio con Chirone, Virgilio predispone così tutti gli elementi necessari ad una particolare forma di rito di passaggio i cui significati restano per ora avvolti nel mistero.

Genericamente si può notare, sempre per quanto concerne l'aspetto più esteriore e visivo di questo luogo letterario, un altro interessante rapporto fra i tre spazi geografici: questa volta però con delle implicazioni segnatamente morali. Come all'interno del Flegetonte si puniscono, a livelli diversi, tiranni violenti più o meno ciechi, così — vale a dire in una simile gradazione — si propone anche il rapporto umanità / bestialità, nelle precedenti due sezioni del cerchio: la «rotta lacca» (XII, 11) e il sentiero in pianura. Il grado più alto di imbestiamento viene rappresentato attraverso il cieco furore dell'irato Minotauro, un moto aberrante, incontrollabile che, non potendo sfogarsi all'esterno, si esprime secondo l'irrazionalità di una mimica inconsulta («Qual'è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, / che gir non sa, ma qua e là saltella, / vidi lo Minotauro far cotale.» XII, 22-5).

Come si era già accennato (cfr. cap. I, § 3) «l'infamia di Cretì» (XII, 12) rappresenta un tale livello di digradamento dell'umano che rende impossibile anche la minima attività logica che possa svilupparsi in un discorso verbale; ma tutto questo non si verifica in seguito, quando il poeta si troverà a figurare l'incontro con le «fiere snelle» (XII, 76) che, attraverso l'intervento di Virgilio, accettano di ascoltare le ragioni dei viandanti.<sup>12</sup> La greve pienezza d'ira<sup>13</sup> non è tale dunque

---

<sup>12</sup> Cfr. *Inf.* XII, 83-99: «E 'l mio buon duca, che già gli er'al petto, / dove le due nature son consorti, // rispuose: 'Ben è vivo, e sì soletto / mostrar li mi conven la valle buia; / necessità il conduce, e non diletto. // Tal si partì da cantare alleluia / che mi commise questo

da impedire alle loro menti la formulazione di un pensiero; e che esista una netta differenza qualitativa fra il primo mostro del cerchio e i secondi viene dimostrato ancora meglio dall'incontro con Chirone che, nonostante quella curiosa difficoltà comunicativa che appare dal suo ritratto iniziale,<sup>14</sup> è capace di dire ai compagni tutta la sua sorpresa di fronte all'uomo vivo («[...] Siete voi accorti / che quel di retro move ciò ch' el tocca? / Così non soglion far li pié d'i morti»; XII, 80-2), dando ordini a Nesso, dopo aver ascoltato e compreso le spiegazioni di Virgilio («[...] Torna, e sì li guida, / e fa' cansar s'altra schiera v'intoppa»; XII, 98-9). La gradualità della contaminazione malvagia sembra essere dunque il tema principale di questo canto, tema che viene svolto in due tempi consecutivi, di cui il primo (Minotauro e centauri) fa da preludio al secondo (dannati puniti nel Flegetonte) il quale culmina, come si è visto, con l'attraversamento della riviera.

---

ofizio novo: / non è ladron, né io anima fuia. // Ma per quella virtù per cu'i' movo / li passi mie per sì selvaggia strada, d'ann' un de' tuoi, a cui no' siamo a provo // e che ne mostri là dove si guada / e che porti costui in su la groppa, / ch'e' non è spirto che per l'aere vada. // Chirón si volse in su la destra poppa / e disse a Nesso: 'Torna, e sì li guida, / e fa cansar s'altra schiera v'intoppa!«

Nell'ambito di un confronto fra i due guardiani delle anime violente, si valuti anche come la gradualità dell'imbestiamento sia bene espressa dalla giustapposizione fra la motilità discontinua del Minotauro e la destrezza, l'agilità nonché il geometrico incedere a schiera dei centauri «armati di saette» (XII, 56).

<sup>13</sup> Così viene descritta la natura di Folo, da parte di Virgilio: «quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira» (*Inf.* XII, 72).

<sup>14</sup> Cfr. cap. I, § 3.

§ 4. *Il Minotauro nella sua relazione con i centauri.*

Come sottolinea il lessico Heinz-Mohr,<sup>15</sup> l'iconografia medievale si trova spesso a confondere o a sovrapporre la figura del centauro e quella del Minotauro; e non è stato ancora chiarito fino in fondo se questo avvenga proprio per il fatto che la sostanza simbolica dei due emblemi sia facilmente adattabile allo stesso messaggio morale (pericolo del prevalere degli istinti) o piuttosto perché anche nel mito classico fossero presenti delle specifiche relazioni di continuità fra le varie caratteristiche sostanziali di questi due mostri. Resta il fatto che Dante, in maniera più o meno consapevole, sembra notare — o forse solo avvertire — che i due personaggi mitici si attraggono a vicenda e sono portati a mettere in luce reciprocamente i loro tratti pertinenti, come avviene a proposito di quel *tòpos* della gradualità che abbiamo appena discusso.

Esaminiamo ora da vicino la struttura compositiva del canto, all'interno della quale i due viaggiatori ultramondani si trovano a confronto con il mostro di Creta. Al fine di spegnere l'ira furente della bestia impazzita, le parole rivolte al mostro da Virgilio mirano a stabilire un rapporto tra l'incontro presente, e quello rievocato dalla fantasia mitica del poeta latino, vale a dire quello con il «duca d'Atene» (XII, 17), che nelle ambagi del labirinto cretese era risultato fatale al figlio deforme di Pasifae. Gli scorci di un passato favoloso si sovrappongono alla situazione attuale e la vicenda narrata da Dante mostra di usufruire di una medesima terna di figure, rispetto all'antica storia (Dante-Minotauro-

---

<sup>15</sup> G. HEINZ-MOHR, cit.

Virgilio / Teseo- Minotauro-Arianna ). Si può dire anche che, a prima vista, la funzione dei tre personaggi non muti, in quanto Dante, come Teseo, deve superare una prova che implica la visione del male, o meglio del mostruoso (mantenendo per ora una terminologia più neutra); Virgilio inoltre, analogamente ad Arianna, funge da aiutante dell'eroe che si accinge a compiere un'impresa fatale; e il Minotauro, infine, si propone anche qui come un essere deforme e sanguinario, la cui bestialità necessita di essere nascosta in un luogo separato.<sup>16</sup> Al di là di tutto questo, comunque, dalle parole di Virgilio traspare evidente che il rapporto fra il momento infernale e il passato (il mito) si pone in termini dissimili nella sostanza, al di là di quanto sembra.

Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse  
tu credi che qui sia il duce d'Atene,  
che sù nel mondo la morte ti porse?  
Pàrtiti, bestia!, ché questi non vène  
amaestrato da la tua sorella,

---

<sup>16</sup> A proposito della figura mostruosa del Minotauro, simbolo della violenza e dell'improvviso prevalere degli istinti brutali che ottenebrano la coscienza, si seguano anche certi risultati maggiori dell'esegesi degli ultimi decenni: C. GRABHER, *Op. cit.*, pp. 14-5; U. BOSCO, *Il canto dei centauri*, in *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, 1966, pp. 237-56 [si consideri, comunque che questa *Lectura* è in realtà del 1937]; A. RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, in «Studi Danteschi», XLI (1964), pp. 19-20; E. PARATORE, *Analisi «retorica» del canto di Pier della Vigna*, in «Studi Danteschi», XLII (1965), p. 289; M. PASTORE STOCCHI, *Minotauro*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, 1971, p. 964.



ma vassi per veder le vostre pene».

(*Inf.* XII, 16-21)

Le differenze fra i due luoghi sono palesi e si articolano su tre punti principali: non esiste identità fra Dante e Teseo, lo spazio della scena è antitetico (al mondo si giustappone l'inferno), e colui che offre utili ammaestramenti all'eroe non è lo stesso personaggio (Virgilio / Arianna). L'idea della morte, poi, così come l'atto del vedere sono ulteriori elementi importanti che giova esaminare, in quanto rappresentano gli scopi finali dei due viaggi nell'ombra messi a confronto. Animati da uno spirito dissimile, questi ultimi in sé e per sé sono totalmente diversi, proprio perché Dante, al contrario di Teseo, non vuole uccidere l'uomo-bestia, ma si trova a transitare nel girone solo allo scopo di vedere, di osservare attentamente le condizioni delle anime dannate e gli aspetti diversi della realtà ctonia.<sup>17</sup>

Prendiamo in considerazione per un momento i tratti pertinenti del mito classico del Minotauro, per poter meglio valutare i significati delle molteplici variazioni proposte dal canto XII.

---

<sup>17</sup> Importante è specificare anche come l'atteggiamento del mostro muti completamente nel corso dell'incontro con Dante e Virgilio, passando da un tipo di furia eterodistruttiva ad un empito autolesionistico (l'atto del mordersi). Il Minotauro, quindi, inteso come simbolo di violenza, nel corso di un'interessante evoluzione mostra come il principio del male tenda a divorare sé stesso, nel momento in cui il singolo oppone ad esso una specifica volontà gnoseologica che, a differenza della paura, non permette alle forze del negativo di infuriare verso l'esterno.

Descrivendo i rilievi dedalici del tempio di Apollo, nel libro VI dell'*Eneide*, Virgilio connota il figlio biforme di Minosse come «[...] Veneris monumenta nefandae»,<sup>18</sup> evidenziando gli effetti negativi di un tipo deprecabile di follia erotica che, una volta preso possesso della vittima, conduce questa verso il parossismo dell'irreparabile, senza alcuna possibilità di scampo.<sup>19</sup> Gli amori di Pasifae per il candido toro di Poseidone,<sup>20</sup> emerso dalle profondità delle acque, adombrano comunque in senso astrale e simbolico una forma di rito propiziatorio positivo ed apportatore di fertilità, anche se ricoperto da immagini

---

<sup>18</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, 26 .

<sup>19</sup> Cfr. *ivi* , 213-30: «Contra elata mari respondet cnosia tellus: / his crudelis amor tauri suppostaque furto / Pasiphae mixtumque genus prolesque biformis / Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae; / hic labor ille domus et inextricabilis error; / magnum reginae sed enim miseratus amorem / Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia [...]».

<sup>20</sup> L'accoppiamento fra la regina di Creta e la vittima bestiale, scaturita dalle profondità equoree, si può anche interpretare come un grande rito propiziatorio ricco di elementi simbolici: una sorta di matrimonio mistico fra la Luna e il Sole.

Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Milano, 1977, pp. 264-5, 269: «Poiché Pasifae, secondo Pausania (III, 26, 1), è un appellativo della Luna; e Itonia, il suo secondo nome, è un appellativo di Atena come propiziatrice di piogge (Pausania, IX, 34, 1), il mito di Pasifae e del toro si riferisce a un matrimonio rituale, celebrato sotto una quercia, tra la sacerdotessa della Luna che portava corna di vacca e il re Minosse che portava una maschera da toro (vedi 76, I). Secondo Esichio (*sub voce* Karten) «Gortys» sta per *Karten*, la parola cretese che indica la vacca; e quel matrimonio pareva simboleggiasse le nozze tra il Sole e la Luna, poiché a Gortina vi era una mandria sacra al Sole (commento di Servio a Virgilio, *Egloghe* VI, 60)».

che possono apparire aberranti, qualora siano seguite in un senso letterale.<sup>21</sup> Per quanto riguarda il toro, si deve dire che ci sembra piuttosto probabile scorgere in esso un emblema dei poteri irradianti del sole, soprattutto visto il suo candore immacolato e anche il fatto che si trova a sorgere all'improvviso, fuoriuscendo dalle profondità equoree, in una chiara giustapposizione di tenebre (gli abissi marini) e di luce (il lido di Creta al momento dell'invocazione operata dal sovrano Minosse).

Pausania ci conferma poi che "Pasifae" — il nome della regina dell'isola — era anche utilizzato in senso aggettivale, come appellativo della luna,<sup>22</sup> ed è proprio seguendo questa linea (indicata, fra gli altri, da Robert Graves) che si può sostenere come, alla base di ciò che Virgilio definisce come un istinto nefando, si trovi invece una realizzazione misteriosa *per figuram*, dell'idea filosofica di *coincidentia oppositorum*, concretizzata dalla storia delle nozze oscene e avvertita dall'immaginario ellenico come un *primum* imprescindibile per lo sviluppo positivo dei germi di una civiltà ai suoi esordi.

Sciolto questo primo nodo ermeneutico, la storia cretese offre altri sviluppi interessanti, sempre procedendo in direzione di una decodifica di tipo filosofico dei nessi fondamentali della vicenda. Sulla isola sacra avviene uno scontro globale di forze giustapposte, al fine di produrre l'emancipazione di un popolo che potrà evolversi solo a patto di assistere al crollo dei valori di un presente in decadenza, un presente

---

<sup>21</sup> Si ricordi, a questo proposito, che uno degli scopi dello immaginario mitico classico era proprio quello di velare e dissimulare (spesso proprio attraverso l'uso di mostruose parvenze) i segreti misterici relativi alla sfera del *deinós*.

<sup>22</sup> PAUSANIA, *Periegesi della Grecia*, III, 26, 1.

Cfr. n. 18.

che cede il passo all'avvento del nuovo sacrificando sé stesso, ma trasmettendo al contempo i germi produttivi del suo patrimonio alle generazioni future. La leggenda minoica si sviluppa dunque a partire da una condizione di partenza che mostra un tipo di equilibrio politico faticosamente raggiunto da Minosse, al termine delle lotte col fratello Sarpedone.<sup>23</sup>

Ma è nel momento in cui le forze degli abissi equorei vengono evocate dal sovrano, al fine di dimostrare *coram populo* la sua vera sacralità di autocrate,<sup>24</sup> che un'aura nefasta sembra adombrare il destino della stirpe di Creta, qualcosa che pare dipendere dalla passata *adikía* commessa dal sovrano (l'uccisione del fratello per la conquista del potere): un tipo di ingiustizia tale da richiedere un intervento catartico.

L'egemonia politica acquisita da Minosse non viene quindi santificata dagli dei, proprio perché ad essa non si unisce la facoltà di usufruire di un contatto puro, e quindi

---

<sup>23</sup> APOLLODORO D'ATENE (pseudo), *Biblioteca*, III, 1-2; STRABONE, *Geografia*, X, 4-8.

<sup>24</sup> Cfr. R. GRAVES, *Op. cit.*, 265: «Dopo la morte di Asterio, Minosse avanzò pretese sul trono di Creta e, per provarne la legittimità, disse che gli dei avrebbero esaudito ogni sua preghiera.

Consacrato dunque un altare a Poseidone e fatti preparativi per un sacrificio, pregò perché un toro emergesse dal mare. Subito uno splendido toro di un candore abbagliante nuotò sino alla riva, ma Minosse fu così colpito dalla sua bellezza che lo mandò al pascolo con la propria mandria, uccidendo un altro toro in sua vece. Le pretese di Minosse al trono furono accettate da tutti i Cretesi all'infuori di Serpedone, il quale non si era rassegnato alla perdita di Mileto e dichiarò dunque che, secondo il volere di Asterio il regno avrebbe dovuto essere diviso tra i suoi eredi, Minosse, a dire il vero, aveva già frazionato l'isola in tre parti e scelto una capitale per ciascuna».

costruttivo, con le forze metafisiche. L'evocazione del toro dalle acque, da parte del signore di Creta, diventa così, al contempo, fonte di elezione — segno cioè della disponibilità da parte degli eterni di instaurare un rapporto sacrale con il sovrano — ma anche fomite di sciagura.

Pur avendo promesso di immolare la vittima che era certo di ricevere dal mare nel momento della preghiera esoterica, il nuovo monarca dell'isola non seppe resistere alla bellezza del candore abbagliante della bestia offerta da Poseidone, decidendo di sacrificare sull'ara del dio, appena innalzata, un altro toro.<sup>25</sup>

In questo senso Minosse assommava alle passate ingiustizie sul piano civile anche un'ulteriore *adikía* sul piano religioso.

Il fato di Creta, legandosi alle azioni del sovrano, inizia a descrivere così la sua parabola discendente, destinata a culminare in seguito con la catastrofe connessa all'uccisione del Minotauro<sup>26</sup> e al successivo fatale abbandono di Arianna a Nasso.<sup>27</sup>

Così, attraverso l'insania di Pasifae, la sventura si compie, venendo alla luce quel «mixtumque genus prolesque biformis», come lo definisce Virgilio,<sup>28</sup> che necessita di essere nascosto dal genio creativo di Dedalo, nelle ambagi remote dell'«inextricabilis error».<sup>29</sup> La spinta logica ordinatrice di Minosse si stempera quindi

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Cfr. PLUTARCO, *Vite parallele*, Teseo, 29; APOLLODORO, *Epitome*, I, 8-39; OMERO, *Iliade*, XVIII, 590; OVIDIO, *Eroidi*, IV, 115; PAUSANIA, *Op. cit.*, II, 31,1; III, 18, 7.

<sup>27</sup> Cfr. DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, IV, 61, 5; V, 51, 4; CATULLO, *Carmi*, LXIV, 50 e sgg.; PLUTARCO, *cit.*; IGINO, *Favole*, 43.

<sup>28</sup> VIRGILIO, *Op. cit.*, VI, 25.

<sup>29</sup> *Ivi*, 27.

nell'istintualità della regina, creando il prodigio della creatura mostruosa che sembra racchiudere il segreto degli opposti principi all'interno della medesima sostanza. Significativo, in questo caso, è che il mostro non venga distrutto, proprio perché lo spirito minoico come del resto, più tardi, anche la classicità greco-romana, mostra grande rispetto o, per meglio dire, una sorta di sacro timore per tutto ciò che viene avvertito come *deinós*: manifestazione fisica di un assoluto cosmico che si fa al contempo positivo e negativo, le cui qualità sono raramente inscrivibili in una troppo definita categoria logica, ma che esprimono in maniera unitaria l'impressione di un'energia tremenda che sovrasta la percezione del singolo, facendo avvertire a questo tutta la pochezza delle proprie facoltà ermeneutiche.

Il Minotauro dunque, proprio in quanto «biformis»,<sup>30</sup> deve essere protetto, perché in lui sembra incarnarsi quel principio di identità degli opposti che viene avvertito come attributo essenziale del metafisico. Anche se sul piano della prassi — vale a dire su quello dell'ordine civile e politico — la bestia si mostra foriera di conflitti e di una gravissima instabilità (il sacrificio novennale dei 14 fanciulli),<sup>31</sup> la costruzione del labirinto svela a nostro avviso come il mostro rappresenti una forza quasi complementare a quella di Minosse (*impetus contra ratio*), un'alterità la cui potenza, per contrasto, se opportunamente incanalata e quindi disciplinata lungo i meandri contorti della prigione, può produrre qualcosa di positivo. Dedalo perciò, in quanto *artifex*, unificatore per eccellenza delle antitesi, comprende ancora più del suo signore i segreti dell'essere, avendo servito con la sua arte, prima del legislatore (Minosse), anche la signora

---

<sup>30</sup> *Ivi*, 25.

<sup>31</sup> Cfr. R. GRAVES, *Op. cit.*, p. 419.

degli istinti (Pasifae), edificando per lei quella giumenta fittizia che doveva essere lo strumento perfetto della seduzione nei confronti del toro.<sup>32</sup> Il genio creativo, come la storia mitica suggerisce chiaramente, si avvicina più dei comuni mortali ai nuclei determinanti del mistero ontologico; ed è proprio con la costruzione del labirinto che viene dimostrato in maniera esoterica come possa esistere una strada per trasformare in positivo l'energia che promana dal mostruoso, e come questa strada sia totalmente diversa, nella sostanza, da quella scelta dal sovrano dell'isola. Ma seguiamo per un attimo la descrizione ovidiana, al fine di focalizzare meglio questo punto:

destinat hunc Minos thalami remore repudorem  
multiplicique domo caecisque includere tectis.  
Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis  
ponit opus turbatque notas et lumina flexu  
ducit in errorem variarum ambage viarum.  
Non secus ac liquidis Phrygius Maeandrus in undis  
ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque  
occurrensque sibi venturas adspicit undas  
et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum  
incertis exercet aquas, ita Daedalus inplet  
innumeras errare vias vixque ipse reverti  
ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Cfr. VIRGILIO, *Bucolica*, VI, 45-60; DIODORO SICULO, *Op. cit.*, IV, 60; PAUSANIA, *Op. cit.* VII, 4, 5; APOLLODORO, *Op. cit.*, III, 1, 2-4.

<sup>33</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, 157-68.

Come si vede, quindi, la prigione voluta dal sovrano di Creta differisce radicalmente da quella ideata dall'artefice, proprio perché il labirinto si presenta come la realizzazione dell'idea di carcere aperto, di spazio intricato, ma pure percorribile da colui che riesce in un modo o in un'altro a coglierne la logica complessa. Ed è qui che ci troviamo davanti ad un nodo fondamentale: proprio perché l'«inextricabilis error»,<sup>34</sup> come *synolon* di prigione / percorso, impedisce, da un lato, alle forze della

---

<sup>34</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, 27.

Si noti, inoltre che la creatività dedalica sembra essere costantemente attratta dagli enigmi degli intrichi e delle spirali (cfr. K. KERÉNYI, *Nel labirinto*, trad. it. di L. Spiller, Torino, 1983, p. 67). Lo stesso gomito magico che Dedalo donerà ad Arianna, come unico strumento utile per identificare il percorso verso il centro della prigione cretese, è in fondo una sorta di figura labirintica, analogamente alla búccina di Tritone, attraverso la quale l'abile architetto, accettando la sfida proposta da Minosse, riuscirà a far passare, da un capo all'altro, un sottile filo di lino, legando quest'ultimo ad una formica e facendo colare del miele lungo le pareti interne della conchiglia contorta.

Cfr. PAUSANIA, *Op. cit.*, VII, 4-5; APOLLODORO, *Op. cit.*, I, 14-5; ZENOBIO, *Proverbi*, IV, 92; DIODORO SICULO, *Op. cit.*, IV, 79.

Sul labirinto e la figura di Arianna si veda anche il recente studio di Neria De Giovanni: *Arianna. La signora del labirinto*, Genova, 1990. In particolare, è importante considerare le osservazioni della studiosa legate ai seguenti *tópoi* o motivi: 1) rapporto fra la prigione cretese e il simbolo dell'*uróboros*, connesso all'idea della morte e della rinascita nel tempo infinito [p. 16], 2) Arianna come dea dei serpenti [pp. 25, 30-1], 3) possibili connessioni fra il Minotauro e la gorgone Medusa [entrambi sono uccisi nel sonno dall'eroe che affronta il cimento pericoloso], 4) parallelismi fra i tratti pertinenti del mito di Arianna e le storie di Medea e Scilla [pp. 49-53].



brutalità di sfociare nel mondo, generando il caos, ma, dall'altro, concede la possibilità di transito a colui (Teseo) che avvalendosi del proprio coraggio e delle sue personali facoltà logiche desidera raggiungerne il centro, per acquisire il segreto e l'utile potenziale energetico che da questo promana. Labirinto, dunque, come segno di un caos che, se opportunamente disciplinato è in grado di sviluppare una serie infinita di processi benefici.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Cfr. PLUTARCO, *Op. cit.* ; APOLLodoro, *Op. cit.* , I, 8.

Come sottolinea Plutarco, il gomitolo magico, consegnato da Dedalo ad Arianna ha in sé la particolare virtù di srotolarsi da solo — una volta messo a terra — indicando così la strada da percorrere per raggiungere il centro del labirinto. Tutto questo ci potrebbe far sospettare che, in realtà, il percorso che fra tutti conduceva al centro della prigione del mostro fosse una sorta di sentiero in discesa, lungo il quale il cordone donato dalla principessa a Teseo potesse facilmente mostrare la via da seguire. In questo senso si intuisce come l'impresa di Teseo possa anche essere visualizzata in qualità di misterioso itinerario verso le tenebre ctonie, un vero e proprio *descensus ad inferos*, dissimulato fra i diversi elementi figurati che il mito propone. Come qualsiasi rito di rinnovamento che implica un transito nell'enigma della morte, un simile viaggio è caratterizzato, da emblemi giustapposti che ci riportano ora al potere delle tenebre, ora a quello della luce. Il Minotauro, ad esempio, segno di forza bruta, catalizzatore tremendo di energie distruttive, imprigionato nel fondo oscuro del labirinto-voragine è conosciuto anche attraverso il secondo nome di *Asterion* («lo stellato», «colui che splende come stella»), un termine che ci riporta alla notte sì, ma anche alla luce degli astri che interrompe a tratti l'assolutezza dell'oscurità, mostrando quindi come sia possibile un ritorno agli splendori di una *claritas* ancora più abbagliante di quella delle origini (proprio perché riconquistata oltre il punto di negazione), dopo il transito nelle zone paurose dell'antitesi.

In questa leggenda quindi, proprio l'arrivo sulla isola dello straniero che giunge dall'Attica fra le vittime prescelte per l'olocausto, assume un'importanza fondamentale, offrendo ad un'universo in crisi la possibilità di rigenerarsi altrove. Sul suolo di Creta la

---

Il nome della stessa Arianna inoltre, ad un'attenta analisi etimologica delle sue varianti (*Ariàgne* {*ari-hagné*: «la purissima», «la castissima», «la santissima»: *Ariàdne*} *ari-admés*: «colei che è indomita / non maritata / intatta in sommo grado»), ci permette di cogliere nel personaggio della principessa di Creta non solo la fanciulla innamorata dell'eroe ateniese, ma anche l'immagine sacrale di una custode fedele degli arcani segreti della costituzione dedalica.

Non a caso, un altro appellativo della figlia di Minosse era *Aridele* («la chiarissima»; «colei che è visibile pur da lontano»), un nome che, proprio per la sua valenza luminosa, si addice bene ad indicare la sacerdotessa, sorella e custode di quel mostro che, immerso nell'ombra del suo carcere eterno, incarna gli orrori dell'accecamento, ma anche la lucentezza dell'illuminazione misterica.

Infine, si deve inoltre ricordare che, fra gli strumenti donati da Arianna a Teseo per compiere la sua avventura pericolosa, si trova anche una corona splendente che, una volta ucciso il mostro tremendo, consentirà all'eroe di ritrovare il giusto cammino per uscire dal labirinto, a ritroso. Quest'ultimo dono della principessa, quindi, non farà altro che riconfermare la natura ancipite di un itinerario fra gli orrori di uno spazio di tenebra che cela comunque, nei più insondati meandri, alcuni segni non certo trascurabili di un glorioso, lucente riscatto.

Sulle diverse implicazioni rituali ed iniziatiche del labirinto si confrontino, naturalmente, anche i finissimi studi di Kerényi (cit.).

Per quanto concerne l'idea di una duplice natura della figura di Arianna (che, analogamente al Minotauro, sembra presentare due volti, uno oscuro e l'altro luminoso) si veda anche il saggio della De Giovanni (cit., p. 45).

civiltà minoica e quella ateniese ai suoi esordi si incontrano, partecipando ad una prova voluta dal destino, un cimento che sarà proprio il geniale costruttore a dirigere, insegnando ad Arianna innamorata come aiutare Teseo a raggiungere il centro del carcere, usufruendo del gomitolino magico.<sup>36</sup> Una volta uccisa la fiera furibonda, il principe ateniese potrà abbandonare così l'isola maledetta al suo inevitabile destino di decadenza, costretto anche a deludere le aspettative della giovane Arianna, proprio per stabilire una separazione nettissima tra il vecchio mondo che deve scomparire e quello nuovo che sta per formarsi.

Nonostante tutto, comunque, l'essersi macchiato del sangue del mostro biforme, l'aver partecipato, almeno nello spazio della lotta mortale, al mistero della *coincidentia oppositorum* farà sí che l'eroe della vicenda si arricchisca enormemente di quel potere magico che il fondo del labirinto racchiude, e che termini gloriosamente il proprio doloroso rito di passaggio, preparandosi a trasferire nella prassi la grandezza dei suoi ideali.

---

<sup>36</sup> Cfr. K. KERÉNYI, *Op. cit.*, p. 92: «La luce, la vita, o comunque si voglia definire la Positività di cui qui si parla, non si annulla neppure agli inferi. In altre parole: nemmeno il regno della morte (il Minotauro che inghiotte) è univocamente negativo.

L'immagine del terribile uomo-toro al centro della svastica-labirinto può essere sostituita da una stella, che corrisponde all'altro nome del Minotauro: *Astérios* o *Astérion*. E può diventare la Luna, l'astro che eternamente si rinnova, l'astro sovrano del mitologema di Hainuwele-Persefone. In tutte le sue varianti il labirinto è notturno ed infero, ma è anche simbolo dell'infinità. Potremmo anche dire, con espressione più corretta, che di quella infinità rappresenta il disegno-riflesso, il quale viene pensato esclusivamente nella figura disegnata e non prende forma dapprima in concetti filosofici e in seguito nella loro trasposizione grafica. La linea stessa, finché è viva, equivale a un pensiero».

La federalizzazione dell'Attica,<sup>37</sup> l'istituzione del Gran Concilio (*buleutérion*) e della Corte Suprema (*prytanéion*), la nascita delle Panatenee, assieme al culto di Afrodite Federale saranno quindi i segni più splendidi del nuovo corso imposto da Teseo alla propria città, abolendo in essa la monarchia,<sup>38</sup> a favore del primo governo di tipo democratico sulla cui costituzione si sarebbero create le basi della futura gloria ateniese.<sup>39</sup>

L'esame della storia di Teseo è di grande interesse non solo per quanto concerne la vicenda del labirinto, ma anche perché è proprio attraverso quest'eroe che si può individuare un tipo di percorso che porta la figura del Minotauro ad incontrarsi con quella dei centauri. Un simile esame evidenzia infatti come il sincretismo

---

<sup>37</sup> Cfr. TUCIDIDE, *Storie*, II, 15, 2: «Ma quando divenne re Teseo, che oltre ad essere dotato di intelligenza fu anche potente, organizzò variamente la regione e sciolse tra l'altro i consigli e le magistrature delle città vicine e li trasferì nella città attuale, creando un unico *buleutérion* e un *prytanéion*; unì poi tutti gli abitanti in una città, e sebbene ciascuno coltivasse le proprie terre come un tempo, li obbligò a servirsi di Atene come unica città, la quale, versando ormai tutti quanti i tributi ad essa, divenne grande, e così fu lasciata da Teseo ai suoi successori. E da quel momento fino ad ora gli Ateniesi celebrano la *synoichía*, a spese pubbliche, per onorare la dea».

(Questa, così come le successive traduzioni di testi greci antichi, sono a cura dell'autore di questo volume).

<sup>38</sup> Con la decadenza dell'egemonia minoica si sgretola anche la compattezza di quell'istituzione monarchica che in Creta si era espressa e solidificata: la sconfitta del Minotauro rappresenta così l'inizio di un crollo di quella civiltà che ad Atene potrà tornare a svilupparsi, attraverso l'opera di Teseo, in una forma notevolmente più evoluta, in virtù degli effetti ri-creanti di un eccezionale rito di passaggio.

<sup>39</sup> Cfr. R. GRAVES, *Op. cit.*, pp. 434-8.

realizzato dall'iconografia medievale e anche l'apparente casualità della scelta dantesca di abbinare le due diverse creature mostruose sul medesimo piano non sia per nulla fortuita, ma si basi al contrario su un sottile rapporto di continuità che lo stesso mito classico offriva, e che anche la civiltà medievale sembrava oscuramente avvertire.

Teseo infatti, come le sue storie rivelano, dopo l'impresa cretese, si trovò casualmente coinvolto nelle lotte fra i Lapiti e i centauri, durante le feste nuziali per l'unione dell'amico Piritoo con Ippodamia; ed è così che l'eroe, dopo essersi macchiato del sangue umano-bestiale del figlio di Pasifae, tornerà a scontrarsi con altre creature biformi, separate nell'intimo della loro natura da due tipi di istanze in conflitto, fra la luce di un *lògos* agli albori e le tenebre della brutalità. Anche nel caso delle nozze fatidiche, il principe ateniese assumerà il compito di legislatore che mira a controllare le oscure pulsioni degli istinti, formalizzando così, con l'esempio delle sue imprese, i postulati di un nuovo stato di coscienza dal quale potrà svilupparsi un corso diverso dell'evoluzione umana, basato su quel culto della *mesòtes* che occupa una posizione di indubbia centralità, nell'ambito dell'etica classica. Attraverso il mito di Teseo e degli uomini-bestia, la sensibilità ellenica si trova ad esprimere così l'idea di una *clímax* che rappresenta il progredire dello spirito verso stati di lucidità sempre più alti, verso zone che per essere raggiunte necessitano la soppressione e la caduta di precedenti acquisizioni incomplete.

§ 5. *Sotto il segno del serpente: le frecce di Eracle e il filo di Arianna.*

Sul rapporto tra il Minotauro e i centauri, il canto XII dell'*Inferno* è molto eloquente, non soltanto per l'intuizione del legame individuale presente all'interno di questi due miti, ma anche per quanto concerne l'avvertimento di una differenza notevole fra tipi diversi di istintualità, adombrati sotto il velo del simbolo.

Innanzitutto, si deve mettere in rilievo come nella prima sezione del cerchio dei violenti — quella cioè che abbiamo preso in esame — esistano zone separate che si fanno emblema di due momenti distinti a livello filosofico e morale. Da un lato, infatti, ad apertura del canto, ci troviamo di fronte all'idea di *átakton*, vale a dire del disordine, del vortice caotico rappresentato non solo dal Minotauro, ma anche e soprattutto da quella «ruina» (XII, 32) che il mostro stesso deve «guardare» e che, provocata dal terremoto avvenuto prima della morte di Cristo, interessa con le sue crepe varie zone dell'inferno.<sup>40</sup> Sul significato del termine «guardare», le interpretazioni dei commentatori sono discordi; a noi sembra opportuno seguire la linea indicata da Sapegno,<sup>41</sup> vedendo connesso ad una simile voce l'atto dell'osservare qualcosa per custodire e difendere. È in tal senso che ci sembra di intuire una relazione fra il custode e l'oggetto custodito,

<sup>40</sup> Cfr. *Inf.* V, 35-38; XXIII, 136-8; XXIV, 22-4.

<sup>41</sup> Cfr. DANTE, *Divina Commedia, Inferno*, a c. di N. Sapegno, cit., p.133, n. 32.

Sul motivo della ruina cfr. F. MASCIANDARO, *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the «Divine Comedy»*, Philadelphia, 1991, pp. 63-64.

proprio in termini di *átakton*: come l'uomo-bestia dalla motilità scoordinata sembra farsi specchio di un caos eterno di cui la materia partecipa, così la frana, gelosamente custodita dall'«infamia di Creti» (XII, 11), si pone allo stesso livello irrazionale del suo guardiano, in quanto segno piuttosto esplicito di una minaccia sopraggiunta alle porte, di un grande pericolo che sembra misteriosamente sovrastare l'illusoria stabilità della macchina diabolica. Da un altro lato invece, sempre nello stesso canto, è importante soffermarsi sull'aspetto di una diversa zona spaziale: quella del sentiero fra la base del costone franato e la sponda dell'argine su cui si trovano i violenti centauri che, «in traccia» (XII, 55), scagliano frecce di continuo, correndo verso quei dannati che tentano di infrangere l'ordine dei diversi gradi di immersione imposti dalla fossa. All'ira scomposta dell'uomo-toro si può dire, per ora, che si giustapponga un altro tipo diametralmente opposto di violenza, quella esercitata dagli uomini-cavallo, una violenza che acquisisce attributi di precisione e di destrezza, nel mantenere costantemente uno stato di equità lungo le rive del fiume di sangue.

Chiarito questo punto, giova tornare ancora una volta all'analisi di alcuni tratti pertinenti dei due personaggi mitici in questione, ricordando, innanzi tutto, che Teseo sconfigge il Minotauro utilizzando la sua spada invincibile, dopo che ha potuto individuare nel labirinto il percorso verso il centro, in virtù del gomitollo magico e di una lucente corona che rischiarava per lui lo strano sentiero intrapreso, per volere del destino, fra le oscure ambagi.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Simili oggetti sono tutti doni di Arianna, signora del labirinto, per il suo amato: strumenti essenziali che simboleggiano bene quelle che devono essere le fasi primarie, attraverso cui l'iniziato dovrà mostrarsi capace di passare, durante le tappe della sua avventura

A proposito del famoso filo di Arianna è interessante notare che — come Ovidio afferma in due luoghi — questo dono della principessa sarebbe stato utile all'eroe, soltanto se abbandonato per terra e poi riavvolto su sé stesso:

---

misterica. Il gomito magico corrisponde a quel necessario smemoramento intuitivo che, così come vedremo più avanti, diventa condizione preliminare del rito di passaggio; la spada rappresenta il momento dell'uccisione del mostro, sincretizzando in sé le qualità del coraggio, della forza e della determinatezza che sono necessarie all'eroe per riuscire vittorioso; la corona lucente, infine, ci riporta alla conquista fondamentale del segreto dell'intrico labirintico, in cui le tenebre del mostruoso, se opportunamente affrontate dal neofita, possono svelare all'interno il volto lucente di *Astérion*, trasformando il loro potere distruttivo, nella magia di un flusso ordinatore che produce nuova vita.

Il labirinto è in definitiva una figura dell'assoluto, di una forza che sorge da una fusione degli opposti, e che è sostanza indeterminata: come il cordone ombelicale nel ventre materno, anch'esso si sviluppa dal centro di un utero (la sala del Minotauro) in cui si alimenta il principio della vita nei suoi elementi costitutivi discordi.

Per poter essere dominati, il carcere e il suo prigioniero necessitano di un eroe come Teseo capace di padroneggiare una forza completa, fatta di istinto ed abbandono (il gomito), di rigore logico (la spada), così come di tutto quanto scaturisca da una sintesi mistica dei precedenti valori. Tale forza è una fusione luminosa che disvela il giusto cammino (la corona di Arianna).

L'avventura del nobile ateniese nei meandri di Creta, svela inoltre come il percorso dall'alto verso il basso sia di natura irrazionale, necessitando l'ausilio del filo (con tutta la sua portata emblematica); mentre l'altro possibile percorso — quello dal centro all'esterno, vale a dire dal basso verso l'alto — parla invece di un trascendimento misterico della ragione.



utque ope virginea nullis iterata priorum  
ianua difficilis filo est inventa relecto,<sup>43</sup>

nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,  
fila per adductas saepe recepta manus.<sup>44</sup>

Da questo traspare allora che la prigione costruita da Dedalo, doveva necessariamente avere un varco all'interno di sé, un percorso che il magico nastro dell'*artifex* poteva individuare da solo, una volta lasciato scorrere sul pavimento, di fronte all'ingresso del luogo misterioso, strisciando con un curioso incedere serpentino verso quel punto centrale dove avevano luogo i sacrifici cruenti. Teseo così, per raggiungere il figlio di Pasifae non doveva fare altro che seguire la traccia indicata dal filo, tornando ad avvolgere questo su una spola. Il dono di Arianna sembra dunque caricarsi di una notevole pregnanza, indicando innanzitutto un punto di collegamento fra la luce e le tenebre (unificatore privilegiato di tutte le cose uguali e contrarie fra loro), esprimendo inoltre, *per figuram*, la necessità di collegarsi

---

<sup>43</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, VIII, 172-173.

<sup>44</sup> OVIDIO, *Eroidi*, X, 105-106.

Nella descrizione ovidiana si può cogliere un interessante nesso simbolico che mostra il passaggio da una forma sferica ad un'altra (il gomitolino che si srotola e, poi, si riarrotola) attraverso un tipo di scioglimento serpentino (spirale) che, nella sua orizzontalità orientata contrasta l'assoluta perfezione del cerchio.

Sull'idea del passaggio dalla sfera alla spirale si veda anche: App. §3.

al principio (il centro) per rendere ragione delle mutazioni che da questo si formano (gli intrichi diversi). Se poi consideriamo anche l'atto dello sciogliere e del rivolgere su sé stesso compiuto dall'eroe con il filo, si può vedere come colui che si propone di indagare i misteri dell'essere debba trovarsi pronto a compiere una sorta di percorso in discesa, in virtù delle sue facoltà istintive, intuitive ed emotive (lasciare che il filo si sdipani, abbandonandolo a terra) per poi sconfiggere la forza antitetica, che si trova al di fuori, ma anche all'interno di sé (il mostro della camera centrale). La propria libertà viene dunque conquistata da Teseo nel suo ritornare alla luce dalle tenebre, formando nuovamente la sfera (gomitolo) dalla spirale (il filo che si sdipana verso il centro) del magico dono di Arianna. In questo senso l'unitarietà del microcosmo si ricostituisce pienamente solo dopo essersi messa in discussione, ed essersi poi rigenerata acquisendo una nuova verità. Il cordone salvifico sembra dunque farsi riflesso di un tipo di abbandono istintuale e, quindi irrazionale, che il singolo deve accogliere, lungo quel percorso che ha per scopo l'annientamento dell'antitesi distruttiva; abbandono che, comunque, proprio per non autoconsumarsi nella vacuità di uno sfogo inutile, deve essere impostato sotto l'egida di una coscienza vigile (la corona luminosa) che continua senza sosta a mostrare il cammino e a fornire il raggio necessario per vedere l'uscita del labirinto, avvolgendo su sé stesso, in una spirale serpentina, quel libero sentimento dell'essere che aveva poco a poco fatto breccia nell'animo.

Interessante è ora vedere come una immagine dissimulata del serpente (quale è quella del gomitolo di Dedalo) torni anche all'interno del mito dei centauri, proprio attraverso la figura geometrica delle frecce che, scagliate da Ercole, metteranno i mostri in fuga verso le terre di Malea (il regno di Chirone), dopo averne

sterminati diversi.<sup>45</sup> I dardi fatali, non solo per la loro forma allungata e per il loro guizzare nell'aria, ma anche, e soprattutto, perché le loro punte sono state immerse dall'eroe nel sangue mortifero dell'Idra di Lerna,<sup>46</sup> si presentano quale segno stilizzato anguiforme che è, in sé e per sé, datore di morte e — analogamente al magico gomito di Dedalo — costituisce un tratto pertinente essenziale di un'impresa rivolta alla soppressione del mostruoso. Ipostasi di una psiche inferiore o di un tipo di intuizione che spesso, non appoggiandosi al concetto, si fa avvertimento o profezia,<sup>47</sup> il serpente nutre all'interno di sé una curiosa combinazione essenziale: irrigidendosi sotto forma di retta, si può accostare alla figura della spada o della freccia, veicoli di separazione della coscienza dall'ignoranza primigenia,<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Si ricordi, a questo proposito, l'ampia figurazione ovidiana: *Metamorfosi* XII, 210-535.

<sup>46</sup> APOLLODORO, *Op. cit.*, II, 3, 4; LUCIANO, *Dialoghi dei morti*, 26.

<sup>47</sup> Cfr. J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Op. cit.*, pp. 358-72.

Inoltre, per quanto concerne il legame tra la figura del serpente e i processi dell'istinto si può vedere: C. G. JUNG, *Simboli della trasformazione. Analisi dei prodromi di un caso di schizofrenia*, trad. it. di R. Raho, Torino, 1970, p. 386: «[...] il serpente è il rappresentante del mondo dell'istinto, e precisamente di quei processi vitali che psicologicamente sono i più inaccessibili di tutti. I sogni di serpenti, che come è noto sono frequenti, indicano una discrepanza fra l'atteggiamento della coscienza e l'istinto. Il serpente personifica l'aspetto minaccioso di un tale conflitto».

Da un punto di vista simbolico-antropologico, si confronti anche: H. EGLI, *Il simbolo del serpente*, Genova, 1993.

<sup>48</sup> Cfr. K. COOMARASWAMY ANANDA, *The Symbolism of Archery*, in «Ars Islamica», X, (1943); *Le symbolisme de l'épée*, in «Etudes traditionnelles», genn. 1958.

nel suo avvolgersi curvilineo invece, nel corso di un moto a spirale, indica una virtù depositaria dei poteri di un istinto superiore e non meramente brutale, che può accogliere sostanze diverse tramite improvvise illuminazioni della mente, secondo una particolare attitudine che si potrebbe definire mistica o misterica.

Strumenti come le frecce o il filo, per le loro relazioni con i caratteri meta-razionali dell'universo serpentino, sono quindi necessari, proprio al fine di rendere fecondo l'incontro dell'eroe con il mostro; incontro che altrimenti, qualora si articolasse secondo parametri troppo rigidi e schematici, opponendo alla durezza dell'antitesi un'altra forma di granitica alterità, rischierebbe di produrre esiti fallimentari. Non solo quei centauri resi folli dal vino della giara di Dioniso, ma anche il fedele Folo amico di Ercole, e il saggio Chirone troveranno la morte a causa del veleno dell'Idra; significativo è comunque che il mito classico mostri che esistono certe differenze nelle morti dei membri della stirpe centauresca, proprio determinate da quei gradi diversi di bestialità di cui questi partecipano. La schiera impazzita sul monte Pelio

---

Si ricordi anche il valore che la spada assume in ambito neotestamentario, come simbolo della forza purificatrice della verità, concretizzata nell'immagine del «gladius acutus» che fuoriesce dalla bocca del Figlio dell'uomo. Cfr. *Apc.* 13 - 16: «et in medio septem candelabrorum similem Filio hominis / vestitum podere et praecinatum ad mamillas zonam auream / caput autem eius et capilli erant candidi tamquam lana alba tanquam nix / et oculi eius velut flamma ignis et pedes eius similes orichalco sicut in camino ardenti / et vox illius tamquam vox aquarum multarum et habebat in dextera sua stellas septem / et de ore eius gladius utraque parte acutus exiebat et facies eius sicut sol lucet in virtute sua».

Sul motivo dell' "irrigidimento" del serpente in senso lineare, si veda: H. EGLI, *Op. cit.*, pp. 40-2.

rimane infatti decimata dagli invincibili dardi di Eracle, mentre il fato dei due mostri più «ragionevoli» si compie quasi per caso fortuito, senza che l'eroe si debba macchiare del sangue del caro compagno e del pedagogo in maniera diretta.<sup>49</sup> Chirone e Folo si feriranno infatti accidentalmente maneggiando una delle misteriose quadrelle dell'eroico amico che rimarrà peraltro estremamente affranto dalle loro morti. L'incidente nel quale periranno i due centauri mostra così tutta l'entità del pericolo connesso ad una forma di *curiositas* che si sviluppa da parte di nature inferiori, incapaci di comprendere e quindi di utilizzare gli strumenti del rappresentante di una civiltà avanzata che, nel corso di un dramma storico perenne, è sempre destinata ad avanzare sopprimendo le più deboli alterità. Nel dardo avvelenato si mischiano infatti *theriôtes* e *techne*, la brutalità conferita dal sangue di Lerna e l'astuzia dell'artefice umano che crea l'arma di offesa in maniera conforme alle necessità del cimento, proprio perché delle frecce comuni non sarebbero state adatte a infliggere ai centauri il colpo mortale; e Eracle comprende bene che, per abbattere simili mostri è necessario creare un artificio ancipite, un artificio che accolga in sé i poteri del pensiero (l'irrigidimento del serpente in una forma che ricorda quella della spada) e quelli della brutale distruttività (il tossico mortale). Ricordando le considerazioni che hanno dato avvio a questo paragrafo, si può dire a questo punto che *táxis* e *átakton* si uniscano in un indissolubile legame proprio in quelle frecce che provocheranno la scomparsa della stirpe centauresca, caratterizzando bene l'atmosfera

---

<sup>49</sup> Sulla morte di Folo cfr. APOLLODORO, *Op. cit.*, II, 3, 4; DIODORO SICULO, *Op. cit.*, IV, 12; PAUSANIA, *Op. cit.*, V, 5, 6; su quello di Chirone, cfr. TEOCRITO, *Idilli*, VII; OVIDIO, *Fasti*, V, 380 e sgg.; IGINO, *Astronomia poetica*, II, 27, 38; *Favole*, 224.

spirituale che vede la fine dei mostri biformi: emblemi di un equilibrio assai precario tra il mondo della materia e quello dell'intelletto agli albori.

§ 6. *Ordine e disordine nell'inferno dantesco e nel labirinto di Creta.*

Ritornando al luogo dantesco da cui ci siamo mossi, si può facilmente notare che qui i due termini sopramenzionati si trovano di fatto in una posizione molto più scissa e definita di quanto non avvenga nel mito classico. Ferma restando la natura ancipite di entrambi i guardiani del cerchio (il Minotauro e i centauri), una natura che è partecipe della sfera umana e di quella bestiale al contempo, il «mito» che Dante costruisce intorno a questi personaggi è sostanzialmente nuovo nell'identificazione dell'«infamia di Creti» (*Inf.* XII, 12) come la sentinella del caos (*átakton*) e delle «fiere snelle» (XII, 76) con i garanti di un mantenimento del piano di giustizia divina (*táxis*). Ma sul rapporto tra i nuovi e gli antichi miti ci sono da fare altri importanti rilievi.

Dalle parole rivolte da Virgilio al Minotauro si intuisce che Dante tende ad instaurare, anche se non in termini di continuità, una sorta di parallelismo tra il proprio destino di viaggiatore ultramondano e quello di Teseo.<sup>50</sup> A

---

<sup>50</sup> Cfr. § 4.

Naturalmente, nell'ambito dello stesso parallelismo è implicito anche un riferimento alla calata di Cristo agli Inferi: il Figlio dell'uomo, rappresenta infatti un nuovo Teseo che, oltre ad osare di

questo proposito si deve dire innanzitutto che l'inferno dantesco, nonostante la difficile penetrabilità delle sue sezioni, non può essere assolutamente considerato come una derivazione del concetto e dell'immagine di labirinto, proprio per la sua fondamentale qualità topografica, rappresentata da quel rigore logico-razionale che impera sia nella suddivisione dei luoghi deputati per i diversi peccatori, sia nell'assegnazione precisa dei supplizi. La prigione cretese, al contrario, non ha in sé e per sé niente di logico in quanto «inextricabilis error», come bene lo definisce Virgilio, enigmatico groviglio che solo una forma di intuizione misterica e medianica (lo svolgersi

---

compiere la discesa fatale, uscirà anche vittorioso dal suo primo scontro con le potenze delle tenebre.

A questo punto, sul motivo del labirinto nell'immaginario e nell'arte medievale, si ricordino le osservazioni di K. KERÉNYI, *Op.cit.*, p. 52: «Il Minotauro, al centro, è il rappresentante dell'inferno, il diavolo; il labirinto è la *strada sbagliata* che condurrebbe a sicura perdizione, se il Cristo-Teseo non intervenisse a salvare. Possiamo qui intravedere la traccia dei primi elementi religiosi della 'struttura geniale' pagana. Il nuovo significato è cristiano, ma la sua introduzione è tardiva: appartiene al 'tempo della morte'; esso corrisponde pienamente nello stile alle allegorizzazioni medievali. E tuttavia anche così la figura del labirinto rievoca qualcosa che fa immediatamente ripensare agli esempi primitivi che abbiamo citato. Come in quegli esempi, anche qui il labirinto mostra tratti funebri: anche qui conduce nel regno della morte e tuttavia (negli esempi medievali, con l'aiuto di Cristo) riconduce alla vita.

La difficoltà del ritorno è una caratteristica del regno dei morti, per il quale nel sesto canto dell'*Eneide* [vv. 128 sg.] si dice che l'ingresso è spalancato, «ma...ritornare sui propri passi, questa è l'impresa, questa è la fatica» (*sed revocare gradum...hoc opus hic labor est*). Il problema è appunto la strada del ritorno, che è ardua, complessa».

naturale del filo) può penetrare.<sup>51</sup> A ben vedere però, nel grande congegno infernale dantesco, le due zone del caos e della razionalità non sono poi così separate, proprio perché diversi segni della «ruina» (XII, 5), stando a quanto abbiamo rilevato, si trovano anche nello spazio antitetico rispetto alla «rotta lacca» (XII,11), vale a dire nel Flegetonte. Inoltre, proprio perché la frana si manifesta come un segno di disordine che intacca non solo questo centro ideale della voragine (il cerchio dei violenti), ma anche il suo inizio (il cerchio dei lussuriosi) e la sua fine (Malebolge),<sup>52</sup> sembra quasi che le diverse «ruine» lascino come trasparire l'idea di un movimento, di un'improvvisa trasformazione che attraverso la morte del Cristo si è manifestata per la prima volta nel corso della storia, dando inizio ad un'altra epoca e provocando dei cedimenti significativi entro gli abissi tartarei, dei

---

<sup>51</sup> Cfr. VIRGILIO, *Op. cit.*, VI, 27.

In effetti l'intricato groviglio costruito da Dedalo, si può visualizzare come un segno polisemico capace di farsi allusione anche ad una logica che, nel suo tendere verso complessità sempre più articolate, culmina alla fine nello spazio di un centro assoluto, il quale ne rappresenta tragicamente l'esatto contrario: selvaggio vortice di Ate, baratro orribile di follia sanguinaria. Come Ovidio bene lascia trasparire, inoltre, l'*artifex* della prigione cretese, inebriato dalle seduzioni del proprio gioco intellettuale, rischia di rimanere chiuso nel labirinto, e sembra quasi, per un attimo, esser preda di ciò che egli stesso ha appena costruito, offrendosi così, senza scampo, alla furia incontrollata del mostro.

Il rischio di Dedalo rappresenta dunque, su questa linea, il pericolo dell'astrazione intellettuale che spesso, nei continui moti a spirale descritti dal suo compiersi, corre il rischio dell'autodistruzione, vale a dire di un progressivo decadimento nella cecità del contrario irrazionale.

<sup>52</sup> Cfr. n. 37.



cedimenti capaci di infrangere il rigore assoluto degli schemi infernali.

E quei, che 'ntese il mio parlar coperto,  
 rispuose: «Io era nuovo in questo stato,  
 quando ci vidi venire un Possente  
 con segno di vittoria coronato.  
 Trasseci l'ombra del primo parente,  
 d'Abel suo figlio, e quella di Noè,  
 di Moïse legista e obbediente,  
 Abraàm patriarca e Davìd re,  
 Istraël con lo padre e coi suoi nati  
 e con Rachel, per cui tanto fé,  
 e altri molti: e feceli beati.  
 E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,  
 spiriti umani non eran salvati».

(*Inf.* IV, 51-63)

Le crepe misteriose che si aprono nei fianchi delle balze scoscese indicano quindi delle zone di pericolo che minacciano la severa costruzione della «Divina Podestate» (III, 5) fondata su una serie di leggi ineluttabili che, pur mantenendo ordine da un lato, provocano, dall'altro un acuirsi di quelle che nella *Lettera ai Romani* sono definite come le seduzioni del peccato:

nunc autem soluti sumus a lege  
 morientes in quo detinebamur  
 ita ut serviamus in novitate spiritus  
 et non in vetustate litterae  
 quid ergo dicemus

lex peccatum est absit  
 sed peccatum non cognovi nisi per  
     legem  
 nam concupiscentiam nesciebam nisi  
     lex diceret  
 non concupisces  
 occasione autem accepta peccatum  
     per mandatum operatum est in me  
     omnem concupiscentiam  
 sine lege enim peccatum mortuum  
     erat  
 ego autem vivebam sine lege aliquando  
 sed cum venisset mandatum peccatum revixit  
 ego autem mortuus sum  
 et inventum est mihi mandatum  
     quod erat ad vitam, hoc esse ad mortem  
 nam peccatum occasione accepta  
     per mandatum seduxit me et per illud occidit  
 itaque lex quidem sancta  
 et mandatum sanctum et iustum et bonum  
 quod ergo bonum est mihi factum est mors  
 absit.  
 sed peccatum ut appareat peccatum  
     per bonum mihi operatum est mortem.  
 ut fiat supra modum peccans peccatum  
 per mandatum<sup>53</sup>

Come si legge in questo passo, è proprio attraverso la legge e la regola che il peccato trae il proprio alimento, soggiogando l'uomo che avverte all'improvviso, senza più speranza, il peso del proprio errore, di quel male che non desidera e che pure ineluttabilmente lo attrae verso le

---

<sup>53</sup> *Rm.* VII, 6-13.

sue spire,<sup>54</sup> facendogli perdere del tutto, per usare il sintagma dantesco, «la speranza de l'altezza» (I, 54), precipitando ancora ogni vano tentativo della volontà nel buio della selva, «dove 'l sol tace» (I, 60). È in questo senso quindi che il peccato produce la morte dell'anima proprio attraverso la bontà *ex se* della legge che, una volta non rispettata, pone l'uomo davanti alla disperazione, proprio quando egli si rende conto di stare agendo contro il proprio volere, sotto il peso di un incanto fatale che gli toglie capacità di reagire.<sup>55</sup> Morendo a colui che ci

---

<sup>54</sup> Cfr. *Rm.* VII, 14-21: «scimus enim quod lex spiritualis est / ego autem carnalis sum venundatus sub peccato quod enim operor non intellego / non enim quod volo hoc ago sed quod odi illud facio si autem quod nolo illud facio consentio legi quoniam bona nunc autem iam non ego operor illud sed quod habitat in me peccatum / scio enim quia non habitat in me hoc in carne mea bonum / nam velle adiacet mihi / perficere autem bonum non invenio / non enim quod volo bonum hoc facio sed quod nolo malum hoc ago / si autem quod nolo illud / facio non ego operor illud / sed quod habitat in me peccatum / invenis igitur legem volenti mihi facere bonum».

<sup>55</sup> Come riferisce Piccarda, nel cielo della Luna, la volontà umana può quietarsi, vale a dire essere in grado di esprimersi liberamente, solo nella misura in cui viene irradiata dalla virtù della *caritas*. In un simile stato di grazia, *humana appetitio* e *divina voluntas* si incontrano sul medesimo piano, verificandosi quindi la completa conquista della pacificazione spirituale. L'incanto crudele a cui ci si riferisce, quello prodotto dalla disperazione (a sua volta causata dal rigore della *lex*) è uno stato peccaminoso in cui l'uomo precipita, nel momento in cui concupisce qualcosa contro la legge eterna, verificandosi quindi ciò che S. Agostino descrive come «aversio a Deo et conversio ad creaturas» (*De libero arbitrio*, I, 16, 35). Si veda anche, sempre di S. Agostino: *Contra Faustum*, 22, 27, e il relativo commento di S. Tommaso: *Summa Theologiae*, I-II, q. 71, a. 6.

imprigiona, sulla linea dell'esempio di Cristo, è possibile invece liberarsi dalla legge, o meglio dall'ossessione del suo giogo, nella perfetta conformità dell'agire al volere spirituale e, quindi, alla *voluntas* divina. L'avvento del Figlio dell'uomo nel mondo rappresenterà così un punto di demarcazione fondamentale fra la schiavitù rispetto al peccato (e, quindi, alla legge) del mondo retto sulla base delle antiche tavole, e la libertà di un rinnovamento che si produce sopra le rovine di un passato obsoleto. È chiaro comunque che solo per gli uomini di fede, per coloro cioè che se ne sono partiti dai domini della morte per seguire sentieri di luce, è possibile acquisire tutti i privilegi di una simile *palinghènesia*; ma la situazione tipica della sua contemporaneità degradata (come si è visto nel primo capitolo) pone Dante di fronte al mistero di un volere divino che sembra lasciare nell'ombra il potenziale ristrutturante dell'incarnazione, non preservando le essenziali condizioni di stabilità politico-civile, nonché di purezza del sacro, che sarebbero utili per fondare razionalmente un processo di emancipazione dell'umanità. Attraverso l'enigma delle ruine infernali, proprio sulla linea della riflessione paolina, sembrano così tralucere i segni di un preludio ad un crollo di certe fondamentali barriere entro la complessa articolazione e il logico disporsi della geografia infernale. Quest'ultima, facendo luogo agli effetti di una serie iterata e violenta di sommovimenti tellurici, non potrebbe più fronteggiare l'avvento del caos, con l'opera industrie di creature che «guardano» — come il minotauro — preservando per quanto è possibile la stabilità dei domini di Ade. Nel momento della *parousía* dunque — come Dante lascia intuire — la logica perfetta delle spirali serpentine dovrà necessariamente spezzarsi, separando tutti i sentieri, i cunicoli, gli orridi, assieme alle plaghe più ampie del Tartaro, in un ritmo convulso di percorsi fallaci che

sempre si perdono nel vuoto, diramandosi senza disegno per effetto di una forza centrifuga che ritorna nel nulla.<sup>56</sup>

Sarà così che la materia terrestre accoglierà in se stessa la propria devastazione, mentre l'inferno, con tutte le sue leggi di morte si trasformerà in un labirinto, in quello stesso «inextricabilis error» dei classici che ben presto sarà sprofondato nello stagno di fuoco.<sup>57</sup> La «ruina» (XII, 4) custodita dal Minotauro si fa allora segno di un decadimento virtuale dei poteri di Satana, inaugurato appunto dalla resurrezione di Cristo, un crollo che potrà realizzarsi, comunque in tutta la sua interezza, solo con il secondo avvento. La trasformazione potenziale del Tartaro in un caotico labirinto sembra quindi, seguendo questa linea ermeneutica, tutta racchiusa in quel ribollire inconsulto della rabbia taurina, che accompagna la scena dell'ingresso di Dante e Virgilio nel settimo cerchio. Il transito dei due pellegrini, quell'«altro

---

<sup>56</sup> La dissoluzione di tutte le cose, durante il secondo avvento divino ha un indubbio valore positivo, nell'ambito della meditazione apocalittica neotestamentaria: è un crollo necessario oltre il quale può vedersi realizzata la promessa di nuovi cieli e nuova terra, dove potranno abitare in eterno la giustizia e la gloria di Dio.

Cfr. *Pt.* II, 2, 11-13: «eum haec igitur omnia dissolvenda sint / quales oportet esse vos in sanctis conversationibus et pietatibus / expectantes et properantes in adventum Dei dei / per quam caeli ardentis solventur / et elementa ignis ardore tabescent / novos vero caelos et novam terram et promissa ipsius expectamus in quibus iustitia habitat».

Anche in ambito purgatoriale la *Commedia* stabilisce un importante parallelismo fra sommovimenti tellurici e alcune positive manifestazioni dei segni della volontà divina che concede il ritorno delle anime al loro incorruttibile principio: cfr. *Purg.* XXI, 33-72.

<sup>57</sup> Cfr. *Apc.* XX, 14: «et inferus et mors missi sunt in stagnum ignis / haec mors secunda est stagnum ignis».

viaggio» (I, 91) dalla natura misteriosa o magari anche «folle» (II, 35), sconcerta infatti l'istintualità del mostruoso figlio di Pasifae, proprio a causa di quel potenziale di *adikía* che in esso si cela, facendosi emblema di un'ingiustizia che agli occhi del male appare illogica ed immotivata: scandalo che non può essere trasceso, punto di totale irrazionalità che intacca l'assolutezza di una legge remota su cui ogni peccato si nutre. Se la follia dell'acceccamento maligno si alimenta proprio a partire dal contrario positivo *ex se* («Itaque lex quidem sancta et mandatum sanctum et iustum et bonum»)<sup>58</sup> solo attraverso un'altra follia, dalla sostanza immateriata e lucente, si potrà giungere a quell'annientamento del demoniaco che i vicari di Satana e i dannati cercano in ogni modo di ovviare.

Nel fondo della voragine, quando viene descritto il tentativo di passare dalla quinta alla settima bolgia, si noti ad esempio come il demonio Malacoda cerchi con il suo consiglio fallace di confondere l'itinerario dei due poeti, proprio nel momento in cui questi stanno per osservare gli effetti dell'ultima «ruina», fra il monotono vagare degli ipocriti sotto il peso delle cappe dorate:

Poi disse a noi: «Più oltre andar per questo  
iscoglio non si può, però ch'e' giace  
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.

E se l'andare più oltre pur vi piace,  
andatevene su per questa grotta:  
press'è un altro scoglio che via fàce.

Ier, più oltre cinque ore che quest'otta,  
milledugento un con sessantasei

---

<sup>58</sup> *Rm.* VII, 12.

anni compié che qui la via fu rotta.

(*Inf.* XXI, 106-114)

Altra esplicita allusione agli effetti devastanti della morte del Salvatore, così come a quelli del suo immediato *descensus ad inferos*, il discorso di Malacoda, così come la sua menzogna a proposito dell'«altro scoglio», mostra un'ulteriore prova dello strano comportamento delle forze del male di fronte ad un *tópos* la cui rilevanza non è certo trascurabile — come visualizzeremo meglio più oltre nel corso della nostra analisi — facendosi specchio di un mistero cosmico in cui sembra celarsi il segreto connesso agli occulti poteri delle antitesi.

§ 7. *Il motivo della “ruina”, il caos empedocleo e il vortice dell’artistica manía.*

Oltrepassando il sentiero dei centauri nel fondo della valle, Dante e Virgilio si trovano di fronte alla visione della «riviera del sangue» (XII, 47) che, proprio per la mancanza dell'elemento pirico, differisce dall'immagine che del Flegetonte ci trasmettono le fonti pagane.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Questo fiume infernale viene infatti rappresentato dagli antichi come un flusso vorticoso di fuoco perenne.

Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, VI, 530-1: «[...] rapidus flammis ambit torrentibus omnes / Tartareus Phlegethon»; STAZIO, *Tebaide*, IV, 523: «atra vadis Phlegethon incendia volvit»; SILIO ITALICO,

Le ragioni che possono avere indotto Dante a trasformare un simile motivo sono molteplici: innanzitutto si può dire che il dato sanguigno si riferisca in maniera appropriata all'indole violenta dei tiranni omicidi puniti in questa sezione del cerchio; inoltre, l'idea dell'acqua limpida che si sporca di sangue riporta sempre, come immagine simbolica, al senso di una contaminazione della purezza che, in questo caso, ben si addice ad un fiume che scorre nei meandri infernali.<sup>60</sup> Si deve ricordare inoltre come l'origine del Flegetonte, analogamente a quella degli altri due fiumi infernali, sia collegata da Dante a quella misteriosa figura allegorica del Veglio di Creta che abbiamo considerato al termine del primo capitolo.<sup>61</sup>

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta  
d'una fessura che lagrime goccia,  
le quali, accolte, foran questa grotta.

Lor corso in questa valle si diroccia:  
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;  
po' se n'van giù per questa stretta doccia

---

*Punice*, XIII, 563-5: «[...] late exundatibus urit / ripas saevus aquis Phlegethon, et, turbine anhelus / flammularum resonans, saxosa incendia torquet»; CLAUDIANO, *De Raptu Proserpinae*, I, 23: «[...] fumantia torquens / aequora vorticibus Phlegethon perlustrat anhelis».

Sul problema dell'idrografia infernale, classica e dantesca, si veda anche: E. CIAFARDINI, *L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio*, in *Studi in onore di F. Torraca*, Napoli, 1922, pp. 260-306.

<sup>60</sup> Una simile contaminazione produce morte (estinzione della vita ittica del fiume) e bene si adatta alle pene di coloro che in vita si sono abbandonati ad azioni sanguinarie.

Per il motivo dell'acqua trasformata in sangue si ricordi anche l'episodio biblico della prima piaga di Egitto: cfr. *Ex.* VII, 14-25.

<sup>61</sup> Cfr. cap. I § 6.



infin là ove più non si dismonta:  
 fanno Cocito; e qual sia quello stagno  
 tu lo vedrà: però qui non si conta».

(*Inf.* XIV, 112-20)

Come si era visto, le lacrime del Veglio che fuoriescono dalle spaccature delle tre parti inferiori del suo corpo sembrano avere una certa connessione con la dottrina classica dei cicli storici ed alludere ad una sofferenza della civiltà nel suo progressivo corrompersi.

Oltre a questo, si potrebbe supporre che simili fenditure, che sono in effetti delle specie di «ruine», siano provocate dall'instabilità di quel «destro piede» (XIV, 110) di terracotta che rende particolarmente precario tutto l'equilibrio della strana creatura, e che ci sembra giusto visualizzare come un esplicito richiamo di Dante al degrado della situazione storica contemporanea. Non si sa come, però, incuneandosi in una falda terrestre, la «piova» (XIV, 132) del Veglio produca «'l bollor dell'acqua rossa» (XIV, 134), partecipando, come si è detto, di una forma di contaminazione che sostituisce, nell'immagine, i flussi sanguigni al potere catartico della fiamma.<sup>62</sup> Lo scorrere bollente del Flegetonte ci riporta

---

<sup>62</sup> Considerando il rapporto tra il peccato (male del mondo / corruzione della storia) e le spaccature sul corpo del Veglio di Creta, si può notare anche come questo personaggio simbolico riproponga in forma dissimulata certi tratti pertinenti tipici di figure di redentori, come quella del Cristo. Associando le «ruine» sul corpo del Veglio alle piaghe del Salvatore, si può valutare infatti il legame profondo che unisce queste alle colpe degli uomini e alla necessità di sopportare il martirio (morte in croce/crollo della statua simbolica), per favorire una redenzione futura.

dunque al *tòpos* della corruzione dello spazio civile anch'esso connesso all'idea della cieca follia che domina l'infuriare della bestia nel mondo, e al mistero di un'altrettanto folle provvidenza divina i cui occhi si rivolgono altrove, dopo aver lasciato presumere di avere scelto Roma come sede privilegiata per la custodia e la diffusione del messaggio evangelico.<sup>63</sup> Nell'utopica attesa del veltro, il pessimismo storico di Dante si incupisce sempre più; ed è sulla balza dei golosi, nel *Purgatorio* che il termine «ruina» si ripresenta in un contesto che non si riferisce al Salvatore in maniera diretta, ma che ci permette forse di aggiungere un tratto pertinente notevole al *tòpos* dell'inferno-labirinto sopra esaminato:

«Non so — rispuos'io lui — quanto me viva;  
 ma già non fia 'l tornar mio tanto tosto  
 ch'io non sia col voler prima alla riva:  
 però che loco u' fui a viver posto  
 di giorno in giorno più di ben si spolpa  
 e a trista rüina par disposto».

(*Purg.* XXIV, 76-81)

---

Un'altra caratteristica interessante del Veglio è data anche dalla trasformazione delle sue lacrime nelle acque sanguigne del Flegetonte, trasformazione che cela in sé tutto l'enigma di un circolo vizioso che si forma fra la presenza del dolore nel mondo (pianto), provocato da tutte le irrazionalità della storia, e le colpe sanguinarie degli uomini (le acque contaminate del fiume infernale). L'etica cristiana, infatti, non prevede soluzioni violente di fronte al negativo, ma piuttosto il principio della “non-resistenza al male” attraverso il quale è possibile sfuggire alle trappole di Satana.

<sup>63</sup> *Ibid.*

Rispondendo a Forese, a proposito del tempo che lo separa dal suo passaggio come spirito nel mondo purgatorio, Dante si abbandona ad uno sfogo doloroso sulla natura misera della condizione umana, condannato a scontare il peso di un'esistenza apparentemente inutile e improduttiva, dove il singolo si scontra di continuo con le forze dell'Avversario che minacciano di prendere il sopravvento, mentre le buone intenzioni si avviliscono sul nascere e, non trovando nel mondo uno specchio nitido su cui riflettersi, si abbandonano all'autoconsunzione. È così che il «loco» (XXIV, 79), dove il poeta è stato «a viver posto» (XXIV, 79), sembra disporsi alla «trista rüina» (XXIV, 81) nel caos dell'indistinto, a cui solo l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91), quello della mente negli infiniti vortici della visione ultraterrena, pare offrire l'unico rimedio, in un abbandono ad una follia ben diversa da quella che impera in Italia e nel mondo, nella confusione dei poteri fondamentali così come nel degrado civile e spirituale che quest'ultima comporta. Lo spazio dell'arte mostra così l'unica vera possibilità di fuga da una realtà contaminata: è come una zona magica in cui tentare il sortilegio di una ristrutturazione del mondo *sub specie aeternitatis*, disponendosi ad un contatto medianico con una dimensione altra che fornisce un punto di riferimento ideale, in cui l'integrità, la proporzione o la chiarezza si intersecano con vincoli armoniosi, nella sostanza del Bene supremo. Dante reagisce così, nell'unico modo possibile, all'avvertimento angoscioso di quella assurda inclinazione a cui tutto sembra disporsi, in una volontà di annullamento reciproco. La «trista rüina» (*Purg.* XXIV, 81) quindi, a cui sembra rivolgersi il terrestre è dunque una tendenza al disordine, a quello stesso *átakton* che le spaccature infernali sembrano lasciare intuire, annunciando con le loro crepe il presagio di una distruzione imminente. Pare quindi che possa

sussistere un particolare rapporto tra l'infuriare della bestia nel mondo e la possibilità che il caos labirintico si sostituisca alla rigorosa ripartizione della voragine infernale; in questo senso si potrebbe supporre — per ora necessariamente in termini provvisori — che Dante avesse intuito una interessante relazione all'interno della fenomenologia del male, un rapporto tra il livello di decadenza dello spirito di una civiltà e quello del regno di Satana responsabile di una simile dissoluzione.

Ritornando per ora al *tòpos* della fuga poetica nell'universo dell'immaginario, si deve ricordare inoltre che anche nello stesso canto XXIV del *Purgatorio*, prima di ascoltare la profezia di Forese, Dante aveva avuto l'occasione di un colloquio con Bonagiunta da Lucca, durante il quale i due poeti si erano soffermati a disquisire sul tema dell'ispirazione artistica:

Ma di' s' i' veggio qui colui che fòre  
trasse le nove rime, cominciando  
*Donne ch'avete intelletto d'amore*».

E io a lui: «I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando».

«O frate, issa vegg'io — diss'eï — 'l nodo  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!

Io veggio ben come le vostre penne  
di retro al dittator se n' vanno strette,  
che delle nostre certo non avvenne;

e qual più a riguardar oltre si mette  
non vede più da l'uno all'altro stilo»;

(*Purg.* XXIV, 49-62)

In questo caso, come è ben noto, il poeta lucchese riconosce pubblicamente la grandezza e la specificità del verso dantesco che, più di altri, mostra una perfetta fusione di armonia e novità di espressione, basata su una pregnanza semantica particolarmente profonda. La grandezza di Dante, l'unicità dello spazio da lui occupato nella tradizione poetica, proprio oltre quel «nodo» (XXIV, 55) che ha impedito ai suoi precursori siciliani e toscani di raggiungere così sublimi dolcezze, risiede dunque nella facoltà di costituire un rapporto di simbiosi con il «dittator» (XXIV, 59) che «spira» (XXIV, 53), permettendosi così di significare con parole umane la più alta meraviglia della voce ineffabile.<sup>64</sup> Quest'ultima deve essere quindi intesa come rapimento trascendentale, estasi creativa che induce lo spirito a seguire i sentieri di Amore, perdendosi in essi per un attimo, per trovar poi, oltre lo smarrimento e, magari anche attraverso questo, l'energia necessaria per l'opera di significazione. Il volo della mente è dunque una forma di follia, uno *status animi* che fa rompere al singolo ogni tipo di limitazione inerente alla sfera del terrestre, in un abbandono radicale all'empito di un contatto ritrovato con gli aspetti dell'Assoluto.

Si può dire che il canto dei golosi sia propriamente il canto dell'eros: non solo infatti viene qui rappresentato il tormento di coloro che muove «l'amor del gusto», (XXIV, 152), ma anche, come si è visto, si spiega in esso un inno che mira ad esaltare quella forma di follia

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

Su questo tema si ricordino anche le osservazioni di Maria Simonelli: *Bonagiunta Orbicciani e la problematica dello Stil Nuovo* (*Purg.* XXIV), in "Dante Studies", LXXXVI (1968), pp. 65-83.

ispirativa (*eros* come *manía* poetica, in senso platonico)<sup>65</sup> che conduce l'uomo a penetrare e comunicare il mistero dell'arte. L'impulso che spinge i penitenti del sesto girone ad «alzare le mani» (XXIV, 106) verso i frutti del «grande albero» (XXIV, 113), di quella pianta che in eterno delude le attese, è una forma di passione che genera concupiscenza, portando il singolo a dipendere da oggetti di natura materiale e non spirituale. Simile passione può liberarsi nel vizio della gola, come in altre simili debolezze che, se non degenerano nella incontinenza, saranno incapaci di offuscare totalmente l'anima lungo le tappe del suo percorso salvifico.

Qualora invece la concupiscenza prenda del tutto il sopravvento, infrangendo ogni limite, il desiderio di gola si muterà in furibonda libidine, così come, in seguito, anche in una forma di violenza sanguinaria. È a questo punto che le figure mostruose dei centauri tornano a fare la loro comparsa nell'universo dantesco, attraverso la voce dello sconosciuto penitente che, «tra le frasche» (XXIV, 118) del luogo di pena, pronuncia moniti edificanti, ricordando fra l'altro ai pellegrini in transito il caso «d'i maladetti / nei nuvoli formati, che satolli, / Teseo combatter coi doppi petti; » (XXIV, 121-3). La scena delle nozze di Ippodamia turbate dagli effetti dell'ebbrezza dionisiaca ripropone, anche nella seconda

---

<sup>65</sup> Cfr. PLATONE, *Fedro*, XXII, 245: «Terzo è l'invasamento e la *manía* che giunge dalle Muse la quale, una volta preso possesso dell'animo tenero e puro, lo desta, traendolo ad esprimersi ("ekbakchéusa") nei canti così come in altre forme poetiche, e, adornando infinite gesta degli antichi, educa i posteri. Ma colui che senza la *manía* delle Muse giunge alle porte della poesia, credendo di poter essere solo per arte un grande poeta, è davvero imperfetto. Così la poesia del sapiente è oscurata dai versi dei folli ("tòn mainoménon")».

cantica, il mito centauresco, facendone l'emblema del pericoloso sopravvento che le forze dell'istinto possono prendere sulla debolezza della volontà, necessitando di essere immediatamente mortificate e corrette sotto la virtuosa egida razionale del principe di Atene, rappresentante di una civiltà agli esordi che mira a fondare sé stessa su una base in equilibrio, sopprimendo gli ultimi furori dell'antica barbarie.

Lo spirito misterioso che evoca all'improvviso la famosa contesa fra i Lapiti e i mostri biformi aveva inoltre precedentemente invitato Dante, Virgilio e Stazio a non soffermarsi troppo ad osservare il grande «pomo» (XXIV, 104) su cui si riversano le bramosie fanciullesche dei peccatori golosi,<sup>66</sup> e ad evitare in ogni modo di avvicinarsi ad esso:

«Trapassate oltre senza farvi presso :  
legno è più sù che fu morso da Eva,  
e questa pianta si levò da esso»:

(*Purg.* XXIV, 115-7)

Dalle sue parole si nota come l'emblema arboreo della concupiscenza sia strettamente legato a quello che affonda le radici sulla cima della montagna, nel giardino edenico; vale a dire che l'insorgere delle passioni deriva proprio da una conoscenza del bene e del male, ereditata

---

<sup>66</sup> Questi sono infatti paragonati a dei «fantolini» (*Purg.* XXIV, 108), tanto per dimostrare come il tipo di cupidigia che li spinge sia di una natura in sé e per sé piuttosto innocua, senza malizia.

dall'umanità dopo la disobbedienza di Adamo.<sup>67</sup>

Separandosi da un rapporto di *métexis* con l'Assoluto, abbandonando cioè l'unità originaria dei contrari, l'uomo si trova anche a penetrare la dimensione del tempo

---

<sup>67</sup> Dopo la cacciata dal giardino, si presentano infatti nell'umanità decaduta le prime brame, le perverse passioni che determineranno l'insorgere del crimine e della violenza. L'invidia peccaminosa di Caino nei confronti del fratello è infatti la prima naturale conseguenza negativa originata dalla acquisizione gnoseologica dei protoparenti (vale a dire dalla conoscenza del bene e del male, intesi come unità separate e conflittuali).

Cfr. *Gn.* IV, 3-12: «factum est autem post multos dies / ut offerret Cain de fructibus terrae munera Domino / Abel quoque abtulit de primogenitis gregio sui et de adipibus eorum / et respexit Dominus ad Abel et ad munera eius / ad Cain vero ad munera illius non respexit / iratusque est Cain vehementer et concidit vultus eius / dixitque Dominus ad eum / quare maestus es et cur concidit facies tua nonne si bene egeris recipies / sin autem male statim in foribus peccatum aderit / sed sub te erit appetitus eius et tu dominaberis illius / dixitque Cain ad Abel fratrem suum egrediamur foras / cumque essent in agro / consurrexit Cain adversus Abel fratrem suum et interfecit eum / et ait Dominus ad Cain ubi est Abel frater tuus / qui respondit nescio num custos fratris mei sum / dixitque ad eum quid fecisti / vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra / nunc igitur maledictus eris super terram / quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de mano tua / cum operatus fueris eam non dabit tibi fructus suos / vagus et profugus eris super terram».

Si noti che è la passione quella forza tremenda che ci conduce lontano dal centro della sintesi mistica, portandoci verso gli estremi (bene/male), lontano dalla *mesótes* dell'etica aristotelica. Il desiderio aspira infatti in maniera «folle» (anche se ammantata di razionalità) all'assoluto, perseguendolo irrazionalmente come un segno polarizzato che non ammette integrazioni con il suo contrario per un finale trascendimento.



terrestre che si contrappone a quella della divina eternità rappresentata dall'*uròboros*; il serpente che forma la circonferenza mordendo sé stesso.<sup>68</sup> Dando ascolto alle insidie della bestia che striscia, dunque, la *Natura naturata* si separa mentalmente (per quanto riguarda cioè la percezione del nostro essere in un mondo che avvertiamo come al di fuori di noi) dalla *Natura naturans*, con il consequenziale disintegrarsi del momento panico (sensazione unitaria del tempo) nel ritmo del passato, del presente e del futuro, scandito dall'avvertimento angoscioso dei cicli perenni della morte e della vita.

Nella dimensione terrestre si svilupperanno dunque i flussi del desiderio, di quella folle concupiscenza che non aspira all'unitario, ma alla continua separazione, dirigendosi verso obiettivi sempre diversi: istinto irrequieto, cieca *voluntas* eternamente insoddisfatta dalle parvenze di Maya.

La fenomenologia dell'amore, nel canto dei golosi, ci permette così di chiarire meglio i tratti pertinenti di quell'idea di follia che abbiamo iniziato ad esaminare all'inizio di questo capitolo, prendendo avvio dalla riflessione di San Paolo sulla *stultitia* cristiana che, come

---

<sup>68</sup>Sul motivo dell'*uróboros* e dell'*anfisbena*, cfr. O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano, 1989, pp. 254-5.

Per quanto riguarda l'idea del serpente, come principio di vita materiale organizzata razionalmente che si contrappone alla realtà trascendentale (caos dell'*átakton*) si veda: N. De Giovanni, *Op. cit.*, p. 79.

È infatti molto interessante quanto la studiosa afferma a proposito della teoria che sostiene come nel labirinto di Creta fossero custoditi, da Arianna ed altre sacerdotesse, gruppi di serpenti diversi, creduti abilissime sentinelle del pericolo, in quanto capaci di preannunciare il verificarsi dei terremoti.

la conformità del poeta all'ispirazione del «dittatore amoroso», determina una positiva alienazione del singolo nello spazio trascendente, implicando la più totale abolizione dell'io, in un subitaneo colloquio metafisico con una volontà eterna i cui riflessi iridati giungono a squarciare improvvisi l'ombra del *lògos*, liberandosi come un lampo da quell'immenso «mar al qual tutto si move / ciò ch'ella cria e che natura fàce» (*Par.* III, 86-7).

Una simile *stultitia*, figlia di un amore che non è cecità peccaminosa, ma rapimento ed estasi nel vortice della *superlucens caligo*, mostra di avere la stessa natura della forza che si irradia fra le tenebre infernali durante quella discesa del Cristo di cui parla Virgilio nel canto dei centauri, spiegando a Dante la vera causa della «ruina» (*Inf.* XII, 5) custodita dal Minotauro:

Or vo' che sappi che l'altra fiata  
 ch'i' discesi qua giù nel basso inferno  
 questa roccia non era ancor cascata.  
 Ma certo poco pria, se ben discerno,  
 che venisse Colui che la gran preda  
 levò a Dite del cerchio superno,  
 da tutte parte l'alta valle feda  
 tremò sì, ch'i' pensai che l'universo  
 sentisse amor, per lo qual è chi creda  
 più volte il mondo in caòsso converso;  
 e in quel punto questa vecchia roccia,  
 qui e altrove, tal fece riverso.

(*Inf.* XII, 34-45)

Con il *descensus ad inferos* del Figlio dell'uomo, cambia radicalmente, nella sostanza almeno, la natura dei

poteri del male: non più assoluti e dominanti, ma totalmente sconfitti dall'avvento di quella nuova fede che offre vita eterna agli eletti, a coloro che potranno avere accesso al convito indossando le bianche stole.

Non solo spiritualmente, comunque, l'avversario e i suoi ministri di iniquità assisteranno alla loro disfatta fatale, proprio perché anche la materia — come il terremoto e le conseguenti «ruine» lasciano trasparire — sembra dare luogo a dei processi metamorfici che lasciano sospettare virtuali trasformazioni future verso un fecondo stato caotico (nel senso che abbiamo già discusso) a cui il «sentimento» di amore conduce. Nella sua spiegazione, Virgilio fa un chiaro accenno alla dottrina di Empedocle per cui, all'interno della sfera geologica, composta dai quattro elementi fondamentali, si determinerebbero continui scontri tra delle tendenze aggreganti ed altre contrarie, definite appunto come amore (*philia*) e odio (*neikos*), in un ritmo irrequieto, lacerato da conflitti perenni, mai capace di accogliere alcuna situazione di statico equilibrio.<sup>69</sup> L'impeto di

---

<sup>69</sup> Si veda il *Comento* di San Tommaso ad ARISTOTELE, *Metafisica*, III, lect. XI: «Odium enim est causa distinctionis secundum Empedoclem. Unde inducit verba Empedoclis dicens, quod quando omnes res in unum conveniunt, ut puta quando fit chaos, tunc ultimun stabit odium separans et dissolvens... Dicebat enim quod cum omnia elementa in unum congreguntur, tunc erit corruptio mundi. Et sic amor corrumpit omnia... Dicebat enim quandam transmutationem esse in rebus odii et amicitiae, ita scilicet quod amor quandoque omnia uniebat, et postmodum omnia odium separabat».

Oltre che nell'opera dell'Aquinate, Dante poteva recuperare notizie fra le più diverse sulle dottrine empedoclee anche tramite altri *fontes*: Aristotele (*Metaph.* I, 3-4, 985 a, 5-6, 21, b 2; *Coel.* I, 10, III, 2, 7; *Phys.* I, 5, II, 4, VII, 1; *Gen. et corrupt.* II, 6, 7; *An.* I, 5; *Part.*

*néikos*, secondo la teoria empedoclea, infuriando nel cosmo determina ciò che, in termini moderni e nella fattispecie nietzschiani, si potrebbe esprimere come *principium individuationis*, abolendo ogni rapporto di identità fra l'Assoluto e i suoi enti. Questi ultimi da esso giungono infatti a distinguersi, moltiplicandosi in varietà sempre diverse, nel corso di quell'immenso movimento fisico-morale che viene definito dall'Aquinate come *corruptio mundi*.<sup>70</sup>

#### § 8. *Il rito di passaggio orchestrato da Chirone.*

Ritornando all'incontro fra Virgilio e i centauri, è importante notare, a questo punto, quelle che sono le modalità che regolano il colloquio tra il poeta latino e il pedagogo di Achille, proprio perché sembra interessante che Dante noti come il suo maestro si fermi, prima di iniziare a parlare, proprio davanti al petto di Chirone, nel punto specifico «dove le due nature son consorti», (XII, 84). Un simile punto pare essere quasi una zona di magica demarcazione tra due sfere diverse che è importante considerare assieme se si vuole avere un contatto positivo con gli enigmi della natura centauresca.

Su questa linea, diventa più chiaro come il simbolo del centauro si riferisca all'idea di uno *status* univoco che

---

*an.* I, 1; *Gen. an.* I, 18, ecc.) e Alberto Magno (*Metaph.* I, 3, 14; XI, 2, 4; *Coel.* I, 4, 1).

Cfr. G. STABILE, *Empedocle*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. II, pp. 666-7.

<sup>70</sup> S. TOMMASO, *Commento...* cit.

vale di per sé e non può assolutamente sussistere nella separazione.

Le frecce di Eracle così come quelle di Teseo, che si riversano contro i mostri biformi preda degli istinti più bruti, sono dunque mortali proprio perché strumenti di frattura, veicoli di quel *lògos* serpentino irrigidito che, nel farsi *causa distinctionis*,<sup>71</sup> avvelena il sangue degli uomini-cavallo, senza offrire loro alcuna via di scampo.

La storia dei centauri pare dunque avere dei punti in comune con il concetto di fondo della speculazione empedoclea, celando, oltre la superficie simbolica, una particolare versione del tragico scindersi dell'universo fenomenico, oltre lo stato originario dell'assoluta *koinonía*. La figura del Minotauro, come, del resto anche l'epopea centauresca, si potranno leggere allora in qualità di allusioni dell'immaginario ellenico ad un fondamentale mito delle origini, che visualizza il drammatico decadere dell'assoluto unitario nel molteplice dell'antitesi fenomenica, per effetto di quel fuoco prometeico che, una volta rivelata agli uomini la lotta dei

---

<sup>71</sup> Non si dimentichi, inoltre, che proprio Chirone, una volta ferito accidentalmente dalla freccia di Eracle, chiederà tramite il suo discepolo a Zeus di poter prendere il posto di Prometeo nel Tartaro, preferendo la pena del fegato divorato in eterno, agli orribili effetti del veleno dell'Idra di Lerna. In questo caso (attraverso un simile scambio), la leggenda sembra alludere alle concrete possibilità di una riabilitazione del *lògos*, dopo il peccato di *hybris* (Prometeo), per effetto di un intervento catartico da parte dei poteri dell'istinto (Chirone).

Cfr. Commento di SERVIO a VIRGILIO, *Bucoliche* VI, 42; IGINO, *Fabulae*, 54; PLINIO, *Storia naturale* XXXIII, 4 e XXXVII, 1; ESCHILO, *Prometeo incatenato*, 1025; *Prometeo liberato*, fr.195 (cit. da: PLUTARCO, *Dell'amore*, 14); APOLLODORO, *Op. cit.*, II, 5-11.

contrari alla luce della fiaccola, fu causa primaria della dannazione alla continua angoscia del fegato divorato dal vulture, nell'insorgere di una nuova, ma ben più dolorosa, cecità. Nell'ambito dell'educazione dell'individuo, lo incontro con la natura centauresca viene figurato dai Greci come di fondamentale importanza, essendo occasione di scoperta dei profondi misteri dell'essere su cui deve porre le basi qualsiasi progetto pedagogico, prima dell'iniziazione del singolo alla vita attiva. La mitologia ellenica identifica così negli anni di noviziato presso il centauro il primo tempo di un «rito di passaggio» che, attraversando la fase della purificazione, si compirà più tardi nelle zone della prassi.

La storia di Achille fanciullo, ad esempio, mostra proprio un simile processo evolutivo che, attraverso la catarsi equorea nell'isola di Schiro, culminerà nelle imprese gloriose sui campi di Troia.<sup>72</sup>

Accingendosi a fare il proprio ingresso nel regno della penitenza, anche Dante ricorda in un passo le esperienze giovanili del Pelide, stabilendo un interessante parallelismo tra l'antico rito di passaggio e quello che egli stesso si prepara a compiere, nel corso del suo peregrinare:

Non altrimenti Achille si riscosse,  
li occhi svegliati rivolgendo in giro  
e non sappiendo là dov'è si fosse,  
quando la madre da Chirone a Schiro  
trafuggò lui dormendo in le sue braccia  
là onde poi li Greci il dipartiro,  
che mi scoss'io, sì come da la faccia

---

<sup>72</sup> Cfr. APOLLODORO, *Op. cit.*, III, 13, 8; *Iliade*, XI, 410; EFESTIONE, *Manualetto*, I; TZETZE, scolia a LICOFRONE, *Alessandra*, 183.

mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,  
 come fa l'uom che, spaventato, aghiaccia.

(*Purg.* IX, 34-42)

Parte essenziale del rito iniziatico, la fase del sonno sembra preludere al miracolo di una nuova nascita<sup>73</sup> che per Dante potrà avvenire solo al termine dell'ascesa fra le balze dei penitenti e il «foco che li affina» (XXVI, 148).

La sorpresa del protetto di Virgilio è proprio la stessa di Achille, svegliatosi sull'isola lontana, anche se nel suo caso è la grazia illuminante di Lucia che ha operato il miracolo del repentino trascorrere, oltre i margini del prato fiorito, verso il limitare della soglia. All'elemento equoreo classico, comunque, è significativo che Dante sostituisca un diverso catalizzatore di poteri lustrali: il fuoco, appunto, che racchiude in un magico cerchio tutta la rappresentazione del rito, apparendo nel sogno<sup>74</sup> e concretizzandosi nella realtà di quel gradino «fiammeggiante» (IX, 101) su cui si eleva la magnificenza dell'«angel di Dio» (IX, 104). L'idea di purificazione, resta dunque legata per il poeta ai poteri di quella divina fiamma amorosa (vale a dire della *satisfactio operis* nell'ambito del rito penitenziale) che

---

<sup>73</sup> Anche il motivo della «sosta nell'isola», per quanto concerne la storia del giovane Achille, si fa esplicita allusione alla necessaria permanenza lustrale — quasi un simbolico ritorno al ventre materno — con cui si porranno le basi per il futuro rinnovamento dello spirito.

<sup>74</sup> Cfr. *Purg.* IX, 28-33: «Poi mi pareva che, poi rotata un poco, / terribil come fólgor discendesse / e me rapisse suso infino al foco. // Ivi pareva che ella e io ardesse; / e sì l'incendio imaginato cosse / che convenne che'l sonno si rompesse».

nel suo folle manifestarsi svela , oltre le tenebre della *stultitia*, quel mistico giubilo che fa «sentir d'ambrosia l'orezza» (XXIV, 150): l'obiettivo pratico dell'iniziazione viene dunque colto in una lotta sofferta che non si svolge sui lidi di Troia (cemento pragmatico), consumandosi al contrario nell'ombra inquietante di una maligna cecità che deve essere trascesa (cemento spirituale).

#### § 9. *Il ribollire del Flegetonte e i vortici dell'Eveno.*

Concludendo questo nostro discorso sulla figura del centauro nella *Commedia* dantesca, non ci resta che ritornare al girone dei violenti, dal quale ci siamo mossi all'inizio, per prendere in esame un'altra forma di rito di passaggio che, pur presentandosi come una sorta di rivisitazione di un luogo mitico classico, fornisce nella sostanza degli esiti diversi. Ci riferiamo al momento in cui Virgilio chiede a Chirone di offrirgli una guida per transitare lungo la sponda del fiume bollente, per poi attraversare quest'ultimo, nella zona in cui le acque sono meno profonde.<sup>75</sup> In questo caso Dante, ci mostra il sovrano dei centauri nell'atto di scegliere proprio Nesso come guida, rievocando così, con la scena che si prepara ad orchestrare, la leggenda di Ercole e Deianira che, ingannati dallo stesso centauro, si accingono a passare con il suo aiuto i terribili vortici dell'Eveno.<sup>76</sup> La situazione dantesca si richiama esplicitamente al luogo

---

<sup>75</sup> Cfr. *Inf.* XII, 124-6.

<sup>76</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* IX, 101-33.



classico: tre sono i personaggi, un centauro e due viandanti, di cui soltanto uno è impossibilitato a proseguire senza aiuto il cammino (Deianira/Dante). La prova da affrontare, inoltre, è rappresentata dalla medesima necessità di oltrepassare un fiume pericoloso; ma gli esiti di una simile prova sono antitetici nei due luoghi letterari. Al termine del canto XII, infatti, Dante avrà potuto guardare sul dorso di Nesso il Flegetonte, per poi proseguire più oltre con Virgilio; Deianira, invece non oltrepasserà mai il suo fiume, e la prova diventerà fatale sia per lei, sia per gli altri personaggi della vicenda mitica: il centauro e il misero Eracle, sul quale si riverserà immediata la maledizione del mostro bifforme da lui trafitto per vendetta.<sup>77</sup> Si deve ricordare, a questo punto che la sostanza centauresca, rappresentata dalle qualità ematiche degli uomini-cavallo, si lega in modo indissolubile con il principio del fuoco, come del resto la strana virtù della piaga di Nesso, con cui viene a contatto il dono nuziale di Deianira, chiaramente rivela.

[...] Capit inscius heros  
 inditurque umeris Lernaee virus echidnae.  
 Tura dabat primis et verba precantia flammis  
 vinaque marmoreas pateram fundebat in aras:  
 incaluit vis illa mali resolutaque flammis  
 herculeos abiit late dilapsa per artus.<sup>78</sup>

Come Ovidio descrive, il sangue di Nesso di cui è imbevuta la tunica fatale ha poteri di morte analoghi a quelli del sangue dell'Idra, provocando però la fine di

---

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, 131-272.

<sup>78</sup> *Ivi*, 157-162.

Ercole non solo fra gli spasimi più atroci uguali a quelli che avevano distrutto Folo e Chirone, ma soprattutto in un rogo di fiamme.<sup>79</sup> La fine dell'eroe è necessaria comunque e avviene, secondo quanto l'intersecarsi dei simboli sembra lasciar trasparire, proprio perché il campione delle dodici fatiche desidera un tipo di essenza misterica che è del tutto irreperibile nell'ambito fenomenico, dove certe leggi sacre, non possono essere infrante, da quando la *hyle* amorfa del caos, distinguendosi nei quattro elementi primari, ha accolto le forme degli esseri.<sup>80</sup>

L'ipotesi di un transito di Deianira sul centauro oltre la sponda vorticoso dell'Eveno, dimostrerebbe che la virtù umana (*areté*) è finalmente riuscita a portare ad un punto di fusione i contrari discordi del fuoco e dell'acqua, rappresentati rispettivamente da Nesso e dal fiume vorticoso. Una simile ambizione diventa così un segno palese della volontà del singolo che, abbattute tutte le barriere che la propria forza è riuscita a dominare (le dodici fatiche), aspira ad una sintesi superumana che

---

<sup>79</sup> Cfr. *Ivi*, 163-272.

<sup>80</sup> Si noti come il sangue di Nesso si associ bene al motivo dell'acqua contaminata che abbiamo visto a proposito del Flegetonte.

La sorgente dei Locresi, infatti presso la quale il centauro era morto, accogliendo il sangue del mostro biforme, imputridì all'istante.

Cfr. Scolio ad ORAZIO, *Epodi*, III; OVIDIO, *Metamorfosi* IX, 101 e sgg.; DIODORO SICULO, IV, 37; PAUSANIA, I, 32, 5.

Si deve ricordare anche che Eracle, come eroe della prassi, domatore dei mostri del fenomenico, si presenta spesso unito al simbolo serpentino (Eracle fanciullo che si libera dai serpenti, Eracle e l'Idra, Eracle che sconfigge il dio del fiume Acheloo durante la sua metamorfosi in serpente).

Cfr. R. GRAVES, *Op. cit.*, pp. 578-714.

*in re*, nella sfera dell'universo sensibile, è impossibile attingere e che anzi la *physis* deve, per sua natura, assolutamente mortificare. Un così alto traguardo (che è poi nient'altro che l'ideale della *coincidentia oppositorum*) sarà pertanto raggiunto dall'eroe solo in sede metafisica, al momento della sua assunzione nell'olimpico degli *aieghenétai*.

Il tragico destino di Eracle mostra dunque tutti i limiti dell'umano nel confronto finale con l'assoluto; e si badi bene che l'attraversamento della riviera vorticoso non può avvenire proprio perché l'eroe non si trova sulla schiena del centauro durante la traversata, e non riesce quindi a controllare la sfrenata istintualità del mostro.

Deianira, figlia di Dioniso incarna bene le forze dell'istinto e della conoscenza intuitiva, ma la sua natura, non essendo resa completa dalla presenza dello sposo e dal suo *lògos* discriminante, è destinata a soccombere, non potendo — da sola — porre alcun freno alla lussuria del supposto traghettatore. Il sortilegio alchemico della *coincidentia oppositorum* non si verifica quindi: il fuoco e l'acqua rimangono discordi, incapaci di essere riassunti in unità da quelle frecce «serpentine» di Eracle che, scagliate da una distanza troppo vasta, possono soltanto uccidere Nesso, senza spronarlo verso la riva opposta del fiume, rendendolo capace di realizzare un importante passaggio.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> La parte finale della storia di Eracle, quella che si incentra sull'episodio di Nesso, risente fortemente del *tópos* della frattura dell'unitario e dell'impossibile ristabilimento della congiunzione fra gli opposti. Tutto questo è evidente nella tragica fine del centauro trafitto, così come negli esiti funesti del destino dell'eroe. Il fuoco e l'acqua (il mostro biforme e il fiume) non giungono ad una sintesi efficace (l'attraversamento), non potendo le forze dell'istinto e

Il ribollire del Flegetonte, di natura dissimile al vortice dell'Eveno, consente invece nella *Commedia* dantesca un esito produttivo, del tutto opposto rispetto a quello delle antiche storie. Il movimento organizzato da Virgilio, proprio perché necessario, inscritto cioè nel mistero della divina volontà, potrà compiersi quindi sulla sponda che fronteggia la selva delle Arpie. In questo caso, il potere racchiuso nell'acqua che scorre (l'Eveno) non farà ostacolo al transito dell'adepto sulla schiena del mostro a cui il fuoco si associa come emblema: l'impurità della cavalcatura (Nesso) si addice bene ad oltrepassare una materia liquida che, nonostante il suo continuo fluire, non accoglie più in sé alcun germe di vita (il sangue del Flegetonte). Non esiste quindi, nello episodio infernale, alcuna idea di superamento delle opposizioni, almeno per quanto concerne il motivo dello attraversamento del fiume. Ma il vero segreto, che si nasconde oltre le acquisizioni di questo «rito di passaggio» dell'immaginario dantesco, non dovrà essere indagato soltanto nella trasfigurazione originale dei tratti pertinenti del mito, ma anche e soprattutto nella presenza inedita di quella sottilissima striscia di terra che, formata dai detriti della «ruina» (*Inf.* XII, 5),<sup>82</sup> sembra apparire là

---

dell'intuito (Deianira) controllare da sole la furia selvaggia del centauro.

Lo stesso filtro di Nesso, che sembra promettere amore, cioè una positiva fusione dei suoi opposti componenti (il sangue esiziale ed il fertile seme, simboli rispettivamente dell'*eros* inteso come vita o come morte), si farà invece foriero di una tragica fine per l'eroe delle tante fatiche.

<sup>82</sup> Come mi è stato suggerito da Adriana Diomedes di *La Trobe University*-Australia, durante l'anno accademico 1994-95 alla *Carla Rossi Academy*, la grande «ruina» infernale si potrebbe vedere anche in qualità di ponte provvidenziale, creato da Cristo durante il suo

in fondo, dove il sangue si ingorga nel suolo, ed un transito segreto viene scoperto, lasciando tralucere incerta la linea di un guado.

---

transito ctonio proprio per favorire il futuro passaggio di Dante pellegrino, voce della sacra *manía* dell'ispirazione poetica che permetterà agli uomini di avvicinarsi ai segreti della sussistenza ultramondana dell'essere.

Il viaggio dantesco, quindi, in questa direzione si connoterebbe come una forma di rivelazione poetica e profetica di quei misteri catartici che sono legati alla discesa di Cristo nel regno della morte.



### III

## NARCISO

### § 1. *Il destino di Eracle e Teseo.*

Analizzando le storie dei centauri e quella del Minotauro, ci siamo trovati a contatto con il problema fondamentale del costituirsi del *principium individuationis* per effetto di una frattura dell'amalgama primario bivalente, ad opera di un *lògos* serpentino che, sotto forma di corda magica, si era insinuato, svolgendosi e strisciando, nelle oscure ambagi del labirinto di Cnosso, per distendersi poi e irrigidirsi sotto la forma dei dardi mortali con cui erano stati respinti i violenti assalti dei centauri. Il senso dello *Streben* erculeo, da noi esaminato successivamente, come la sostanza delle innumerevoli fatiche affrontate in un continuo desiderio di auto-superamento, non ha altro significato che quello di dimostrare come il singolo possa acquisire uno scopo solo nel tentativo di esercitare un perfetto dominio sulle forze contrarie del terrestre, sulle passioni che assalgono il cuore, sui pensieri di morte che ottenebrano la mente, sui mostri della materia o della psiche scatenati in un duello all'ultimo sangue contro l'eroe della *táxis* che dispiega, furibonda, tutta la propria razionalità, al fine di domare e di ridurre le forze sconvolgenti del caos.

Al culmine della sua impresa nell'universo dei fenomeni, comunque, giunto sulle rive dell'Eveno

vorticoso assieme alla sposa Deianira, Eracle si troverà a fronteggiare, come si è visto, l'enigma di una sintesi assoluta che le sue forze di uomo non sono in grado di cogliere, rendendo impossibile un transito produttivo al di là del fiume. Per il figlio di Alcmena, il rito di passaggio acquisisce esiti funesti, almeno sul piano del terrestre, proprio perché lo spirito classico avverte come affatto impossibile che le sfere separate dell'eterno e del momentaneo arrivino ad incontrarsi stabilmente, con la armonizzazione dei contrari in unità, *hic et nunc*, nello spazio del reale fenomenico ordinato dalla *ratio* del singolo, e non solo nel cosmo degli immortali.

L'acqua e il fuoco non sono comunque in grado di subire una stabile *reductio ad unum*, e Nesso non potrà quindi trasportare Deianira sulla riva opposta dell'Eveno: nelle fiamme eternamente distruttrici avrà luogo così la fine di Eracle il quale, solo nel corso della apoteosi fra gli olimpi, coronerà i suoi miraggi più sublimi, partecipando ai conviti degli dei e conquistando le grazie di Ebe dalle caviglie stupende.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Per quanto concerne il tragico destino di Eracle, si vedano, oltre ai versi di Ovidio citati nel precedente capitolo (II, § 8), anche certe fondamentali figurazioni della tragedia sofoclea: *Trachinie*, 533-87 (Deianira rievoca l'incontro con Nesso, davanti al coro muliebre); 749-812 (Ilo narra alla madre la fine tremenda dell'eroico genitore); 971-1278 (ultimo colloquio di Eracle con il figlio, a cui l'eroe chiede di porre fine alla sua pena).

Sull'apoteosi di Eracle, cfr.: *Filottete*, 727; 1409-44; OMERO, *Odissea*, XI, 601-4: «[...] d'Eracle la forza divina conobbi, / ma solo l'ombra io vidi di lui che tra i numi immortali / mense gioiose possiede ed Ebe di belle caviglie, / prole di Zeus supremo e d'Era dai sandali d'oro».



La vicenda di Teseo, invece, dal mistero dell'«*inextricabilis error*»<sup>2</sup> di Creta, fino allo strazio del sedile fallace di Ade, si mostra profondamente diversa da quella del figlio glorioso di Alcmena, l'eroe delle tante fatiche, culminando nell'incubo ctonio di un'eternità che si colora di scuro, e si giustappone per questo agli splendori dei conviti immortali che accolgono al fine la psiche di Eracle.<sup>3</sup>

A causa della sua folle discesa nel Tartaro, Teseo viene infatti condannato da Ade a soffrire per sempre il peso della pena che sarà condivisa nell'ombra assieme all'amico Piritoo: nel caso di quest'ultimo incontro dell'eroe con il mondo dei misteri dell'essere, non avviene quindi quello che era successo nell'isola di Minosse, proprio perché l'impeto della tracotanza individuale non segue in questo caso il fine di un bene comune, sacro proprio in quanto voluto dagli dei (federalizzazione dell'Attica), ma si mostra piuttosto influenzato dall'arbitrio individualistico teso ad

---

<sup>2</sup> VIRGILIO, *Eneide* VI, 27.

<sup>3</sup> Un altro interessante parallelismo fra la vicenda di Teseo e quella di Eracle si può notare anche nell'eroico combattimento di quest'ultimo con il dio del fiume Acheloo, per la conquista dell'amata Deianira. Sappiamo infatti che il rivale del figlio di Alcmena era una creatura metamorfica, capace di mutarsi durante il combattimento, assumendo ben tre forme diverse: quella di toro, quella di serpente dalla pelle maculata e quella di uomo dalla testa di toro (come il Minotauro di Creta).

Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, trad. it. di E. Marpurgo, Milano, 1955, pp. 510-11.

Si ricordi, inoltre, che anche Eracle, come Teseo, ebbe modo di domare con frecce mortali le furie di un gruppo di centauri che si erano inebriati col profumo del vino di Dioniso.

Cfr. *ivi*, pp. 436-7.

esprimersi oltre ogni limite, sopravvalutando le proprie virtù nell'oblio completo della sua stessa caducità. La dimensione eterna di cui, alla fine, sarà partecipe Teseo ha dunque una sostanza prettamente tellurica, analoga a quella in cui si trovano immerse le anime evocate da Odisseo che si adunano intorno alla pozza di sangue durante il rito della *nékyia*.<sup>4</sup> E, in tal senso, si può ricordare come fra queste soddisfi l'eterna *curiositas* dell'evocatore anche la voce di Eracle che in breve ricorda le gesta tremende dei suoi trascorsi mortali, soffermandosi su quel favoloso *descensus ad inferos* che ebbe il suo scopo nella cattura di Cerbero, trascinato a forza fuori dall'Ade, e che poté compiersi in perfetta consonanza con le leggi e i voleri degli *aieighenétai* garantendo all'eroe dell'impresa il ritorno dalle tenebre alla luce, così come era avvenuto al termine del cimento di Teseo nel labirinto cretese. L'impeto della volontà erculea non si spinge mai fino al punto di profanare l'universo del sacro e dei suoi misteri (l'ardire di Teseo e Piritoo), pur commettendo sulle rive dell'Eveno l'errore di presumere che la potenza del singolo possa giungere a domare i contrasti del mondo naturale, fino al punto di sopprimere l'eterna lotta insita nella materia.

Si può dire che gli eroici furori del figlio di Alcmena siano dovuti ad un tipo di energia sovrumana che conduce sempre l'individuo all'auto-superamento per un'intrinseca necessità, un bisogno che rientra in un piano superiore, al fine di dimostrare agli umani quelli che sono e devono essere i limiti.

Il fuoco che si sviluppa dalla tunica contaminata dal sangue di Nesso ha dunque una natura catartica: segna infatti un limite, ma garantisce anche, al contempo, l'ascensione in Olimpo, la possibilità di dividere nettare e

---

<sup>4</sup> Cfr. OMERO, *Op. cit.*, XI.

ambrosia con gli altri immortali (e tutto questo in base alla dinamica del «sacrificio ricreante»). Le fiamme che avvolgono invece Teseo e Piritoo, compagni nella dimora di Ade, faranno luogo soltanto ad un dolore che sempre ritorna, nell'impuro regredire dello spirito al caos dell'indistinto primario. Non a caso, quando Odisseo parlerà con Eracle, fra le nebbie perenni delle desolate terre dei Cimmeri, avrà di fronte a sé una mera parvenza dell'eroe, il solo *éidolon*, rimasto sulla terra come un ultimo vestigio di quella grande anima che, oltre gli orrori del rogo, si è sciolta libera nell'aria, facendo ritorno alle sedi superne. Un simile esito catartico della propria avventura nel mondo non è comunque soltanto un premio acquisibile da dei o semidei come Eracle, al termine dei loro cimenti nella sfera materiale, ma diventa al contempo l'obiettivo che informa di sé il percorso di quegli iniziati ai misteri, capaci di superare in spirito le limitazioni del fenomenico, attraverso l'occulta dinamica del rituale.

Se, per gli eroi della prassi, la vita separata dalla luce e dalla gloria del mondo, trascinata a stento fra le altre ombre nel buio e nel caos terribile della assoluta dissomiglianza, non ha più significato alcuno — come viene rivelato ad Odisseo dalla angosciosa risposta dello spirito di Achille —<sup>5</sup> tutto questo non avviene per i *mystoi* che nel corso dell'itinerario sacro vedono, come in uno specchio, la finzione di quella presunta realtà che appare ora per loro sopra sfondi indistinti, su cui si stagliano minime tracce di quanto permane stabilmente nell'universo vero ed essenziale degli archetipi ontologici.

---

<sup>5</sup> Cfr. *Ivi*, 488-91: «No, non ancora lodarmi la morte, splendente Odisseo. / Esser vorrei un bifolco e, vile, servir un padrone, / essere un diseredato, o uomo senza ricchezza, / ma non avere un impero su tutte le ombre disfatte».

§ 2. *Lo speculum paolino e l'errore contrario.*

Caritas nunquam excidit  
 sive prophetiae evacuabuntur  
 sive linguae cessabunt  
 sive scientia destruetur  
 ex parte enim cognoscimus  
 et ex parte prophetamus  
 cum autem venerit quod perfectum est  
 evacuabitur quod ex parte est  
 cum essem parvulus  
 loquebar ut parvulus  
 sapiebam ut parvulus  
 cogitabam ut parvulus  
 quando factus sum vir  
 evacuavi quae erant parvuli  
 videmus nunc per speculum in enigmate  
 tunc autem facie ad faciem  
 nunc cognosco ex parte  
 tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.<sup>6</sup>

Il motivo dello specchio connesso a quello del segreto di una doppia realtà segna anche una delle parti principali della prima *Epistola ai Corinti* in cui S. Paolo riflette sul mistero della *caritas*, di quella facoltà divina che si articola all'interno di noi rendendoci partecipi della più sublime sostanza e informando di sé le azioni dell'uomo rivolto alla pura fruizione della verità. Dalla condizione di fanciullo («parvulus») l'individuo può affrancarsi non solo in virtù dell'azione morale — attraverso le buone opere quindi o l'uso positivo dei diversi carismi ricevuti

---

<sup>6</sup> *I Cor.*, XIII, 8-13.

in dono — ma in virtù piuttosto di una particolare disposizione interna (la *caritas*, appunto) che si riflette naturalmente negli stessi atti compiuti. In questo senso si può procedere, dall'orgoglio fanciullesco che si sviluppa nell'autocompiacimento per la grandezza del gesto manifestato, verso quella totale negazione dell'*ambitio*, che segna il passaggio all'età adulta.

In altre parole, l'uomo che si esprime secondo il linguaggio della *caritas*, nonostante sia costretto dalla propria condizione mortale a percepire analogicamente la realtà divina attraverso l'ombra dell'enigma speculare («per speculum in enigmate»), nei suoi momenti di maggior chiarezza interna si fonde proprio con lo stesso specchio che riflette la realtà: non vede più quindi sé stesso come agente, nello spazio della propria azione concreta, ma si annulla piuttosto nel suo muoversi, attraverso l'esplosione verso l'altro da sé. In questi termini non esiste uno spazio dunque per alcuna forma di rispecchiamento compiaciuto. L'umanità si unisce allora col divino: il fanciullo abbandona così nello specchio il suo giuoco favorito (che è poi lo stesso «riflettersi»), entrando a far parte del mondo degli iniziati che hanno superato con successo le prove del rito. L'atto del conoscere si articolerà, da questo momento, in una relazione diretta e non mediata dalle ombre del fenomenico («facie ad faciem»), nell'attimo in cui il singolo vede e percepisce nello stesso modo in cui viene visto e percepito dall'occhio di Dio, capendo le cose così come egli stesso viene compreso dalla sua origine («cognoscam sicut et cognitus sum»). La *caritas* è dunque un tipo particolare di disposizione dell'animo in grado di determinare *ex se* una speciale facoltà visiva, una virtù che a tal punto si affina, nel suo procedere

attraverso lo specchio,<sup>7</sup> che il mistero dell'essere viene immediatamente decodificato senza nemmeno richiedere sforzo, in tutta quella naturalezza che si sviluppa come diretta conseguenza dell'evoluzione dello spirito nella *mystica unio*. Il cammino sul sentiero della verità implica dunque, come si è visto, una corretta visione delle cose materiali, una visione che diventa quasi una forma di preludio alla grande conquista dell'universo metafisico, coglibile solo una volta raggiunti i livelli più alti dell'interna purificazione. Dio si riflette nell'universo, anche se è impensabile che uno solo dei frutti della creazione possa fornire dell'Eterno un'immagine adeguata; i fenomeni possono dunque amplificarsi nella nostra mente ed illustrarci in senso analogico alcune delle proprietà più diverse del divino, ma non sono mai capaci di esaurire la gamma infinita delle qualità sostanziali dell'Ente supremo. Non sembra perciò esistere una strada che conduca il singolo, qui ed ora, ad alimentare la propria fede fino al punto di poter condividere appieno la

---

<sup>7</sup> È molto significativo a nostro avviso l'uso paolino della preposizione *per*, utile ad indicare come la conoscenza-visione, nell'oscurità del mistero («in enigmatè»), implichi non solo la necessità di uno sguardo preciso rivolto allo specchio, ma anche un vero e proprio attraversamento di quest'ultimo («per speculum»).

Considerando che sul mezzo riflettente si forma l'immagine di colui che osserva (l'uomo) e di tutte le cose che lo circondano (il mondo), «passare attraverso per sapere» indica in questo caso, proprio da parte del soggetto pensante, il verificarsi di una possibilità gnoseologica che si determina solo a patto di una deformazione soggettiva. In altre parole, l'individuo che medita sulle ragioni dell'essere e che osserva nel fonte le immagini diverse degli enti non conosce in maniera diretta la verità, ma si avvicina, al contrario, solo ad una parvenza di questa muovendosi oltre (*per*) la sua stessa sembianza, vale a dire antropomorfizzando il reale.

sostanza unificatrice della *caritas*; eppure, come si legge nella *Prima lettera* di S. Giovanni<sup>8</sup> il sentimento che un giorno, quando Cristo apparirà nella sua gloria, saremo simili a lui (proprio perché lo vedremo «sicuti est», “facie ad faciem” quindi, per tornare all’espressione paolina) deve necessariamente alimentare una magica forza, un istinto che può evitare l’angoscia del non-vedere o del vedere «per speculum» soltanto, creando all’interno del singolo la speranza che purifica, l’anelito che innalza.

Et scitis quoniam ille apparuit ut peccata  
tolleret  
et peccatum in eo non est  
omnis qui in eo manet non peccat,  
omnis qui peccat non vidit eum nec  
cognovit eum.<sup>9</sup>

Rimanere uniti alla luce divina determina dunque, come conseguenza, lo stato di non-peccato ed un permanere costante ad un simile livello; tutto ciò non si verifica invece per coloro che rifiutano di avvertire come attraverso la tragedia della passione di Cristo sia stato impostato un programma lustrale che si rivolge a tutta l’umanità, e come l’assolutezza della morte indotta dal peccato si sia convertita, conseguentemente, in qualcosa di relativo. L’atto del vedere, dunque, assieme al motivo del riflesso e al *tópos* del rispecchiamento, forma un nucleo principale nell’ambito della speculazione

---

<sup>8</sup> Cfr. III, 2-6.

<sup>9</sup> *I Io*, III, 5-6.

dottrina cristiana, un nucleo che tenta di esprimere, in senso simbolico e analogico, l'enigma dell'*ultima visio*, della penetrazione dei segreti supremi e della comunione intersostanziale con essi. A ben vedere, inoltre, si può notare (come Dante del resto ha fatto, attraverso l'intuizione della creatività poetica) che esiste una forte consonanza fra i simboli che costellano l'espressione teologica di un simile concetto ed i tratti pertinenti, a livello figurale, dell'unità mitica rappresentata dalla vicenda di Narciso.

Quali per vetri trasparenti e tersi  
 over per acque nitide e tranquille  
 — non sì profonde che i fondi sien persi —  
 tornan d'i nostri visi le postille  
 debili sì, che perla in bianca fronte  
 non vien men tosto a le nostre pupille:  
 tali vid'io più facce a parlar pronte:  
 per ch'io dentro all'error contrario corsi  
 a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.  
 Sùbito sì com'io di lor m'accorsi,  
 quelle stimando specchiati sembianti,  
 per veder di cui fosser, li occhi torsi:  
 e nulla vidi, e ritorsili avanti  
 dritti nel lume della dolce guida,  
 che sorridendo ardea nelli occhi santi.  
 «Non ti maravigliar perch'io sorrida  
 — mi disse — appresso il tuo püeril coto,  
 poi sopra 'l vero ancor lo piè non fida,  
 ma sé rivolve, com'e' suole, a vòto:  
 vere sustanze son ciò che tu vedi,  
 qui rilegate per manco di voto. »

(Par. III, 10-30)



Tramite la figurazione del primo incontro con le anime dei beati nel cielo della Luna, Dante si sofferma in particolare sulla natura dello strano errore nel quale egli stesso incorre, non appena cerca di scoprire il modo più giusto per comunicare con quell'universo inusitato che egli si trova di fronte, con tutta l'inesperienza caratteristica del neofita. Di fronte agli spiriti neglienti, così desiderosi di parlare con il poeta, quest'ultimo avverte in un attimo tutta la differenza che separa i primi due regni dei morti dall'immensità dei cieli e sembra cogliere, in modo ancora non perfettamente chiarificato dalle facoltà noetiche, come l'esperienza del «trasumanar»<sup>10</sup> porti con sé l'idea di una percezione

---

<sup>10</sup> Cfr. *Par.* I, 43-84.

Sul *tòpos* del «trasumanar» come forma estremamente spiritualizzata di metamorfosi, si confrontino anche certi risultati di un nostro precedente saggio critico (*Funzionalità del simbolismo dantesco nel sistema metamorfico dannunziano* in «Rassegna dannunziana» A. VI, n. 13, giugno-1988, supplemento a «Oggi e domani», A. XVI, n. 5-6, Pescara, maggio-giugno 1988, pp. XXIX-XXX): «Lo smaterializzarsi corporeo di cui partecipa Dante nella sua salita alle sfere celesti si scopre in qualità di esperienza inalienabile per garantire l'ascensione verticale, come «folgore, fuggendo il proprio sito», e viene preparato secondo un omaggio all'arte proteica di Ovidio, in un ricordo del mito di Glauco. Sulla falsa riga delle *Metamorphóseis*, infatti, si iscrive la figurazione dell'attimo sublimante, vissuto in una magica corrispondenza oculare con l'«aspetto» di Beatrice. Lo smarrimento dell'essere umano che sente crescere nel petto il «disio» per la novità del suono e il grande lume è in chiaro rapporto di dipendenza con la vicenda emotiva sperimentata dal pescatore della Beozia, «nel gustar de l'erba» sul lido sabbioso: «Vix bene combiberant ignotos guttura sucos, / cum subito trepidare intus praecordia sensi, / alteriusque rapi naturae pectus amore». Ma Dante riesce a procedere più oltre, nel

dell'essere totalmente altra, rispetto a quella che denota l'approccio con i diversi enti del fenomenico. Anzi, il pellegrino si trova al cospetto di una sfera ontologica in cui l'enigma della visione «per speculum» si è completamente dissipato, lasciando spazio alla realtà di un percepire diretto, “facie ad faciem”, sempre per tornare alla riflessione paolina su cui abbiamo discusso: il problema per il poeta-pellegrino sarà a questo punto quello rappresentato dalla necessità di abituare poco a poco la vista della mente alla percezione di un'essenza che, per gli adepti ancora inesperti del vero, può apparire oscura. A questo proposito, ci possiamo riferire anche al finissimo concetto bonaventuriano della «superlucens caligo»,<sup>11</sup> che segna il carattere centrale di quella

---

tentativo di significar per verba la fisionomia psichica della folgorazione; e cerca di comunicare la meraviglia luminosa del «cielo acceso», ricorrendo ancora una volta a quello stesso immaginismo equoreo che nella terza cantica tende ad evocare di frequente lo splendore dell'espandersi della luce nelle sfere superne, regolato da quella *divina voluntas* che, non a caso, Piccarda definisce come «mare al qual tutto si move / ciò ch'ella cria e che natura face». La poesia paradisiaca si rivela in tal senso come analisi protratta del mistero del «trasumanar» che apre alla vista dello spirito gli scorci di una cosmologia inusitata, la cui omogenea molteplicità è tutta definita secondo parametri fluidi che focalizzano le epifanie dell'Eterno in gioia sonora o in incanti di luce”.

<sup>11</sup> In realtà, l'immagine della «superlucens et superplendens caligo», pur essendo la figura simbolica centrale dell'*Itinerarium bonaventuriano*, viene mutuata dal *De mystica theologia* dello pseudo-Dionigi.

Cfr. S. BONAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum*, VII, 5-6: «Quoniam igitur ad hoc nihil potest natura, modicum potest industria, parum est dandum inquisitioni, et multum unctioni; parum dandum est linguae, et plurimum internae laetitiae; parum dandum est verbo

dimensione trascendente in cui, alla fine, culmina l'*itinerarium* mistico: un'idea che, a causa della natura antitetica dei due termini che la compongono, ci riporta ad un sentimento della *coincidentia oppositorum* nella sfera dell'assoluta sostanza. Dal momento che la luce di quest'ultima è talmente intensa da superare qualsiasi altro termine di paragone, è del tutto impossibile per l'intelletto umano inglobarla, rendendole ragione nell'ambito di un

---

et scripto, et totum Dei dono, scilicet Spiritui sancto; parum aut nihil dandum est creaturae, et totum creatrici essentiae, Patri et Filio et Spiritui sancto, dicendo cum Dionysio ad Deum Trinitatem: 'Trinitas superessentialis et superdeus et superoptime Christianorum inspector theosophiae, dirige nos in mysticarum eloquiorum superincognitum et super lucentem et sublimissimum verticem; ubi nova et absoluta et inconversibilia theologiae mysteria secundum superlucentem et sublimissimum verticem; ubi nova et absoluto et inconversibilia theologiae mysteria secundum superlucentem absconduntur occulte docentis silentii caliginem in obscurissimo, quod est supermanifestissimum, supersplendentem, et in qua omne relucet, et invisibilium super bonarum splendoribus superimplentem invisibiles intellectus. Hoc ad Deum. Ad amicum autem, haec scribuntur dicatur cum eodem. Tu autem, o amice, circa mysticas visiones, corroborato itinere, et sensus desere et intellectuales operationes et sensibilia et invisibilia et omne non ens et ens, et ad unitatem, ut possibile est, inscius restituere ipsius, qui est super omnem essentiam et scientiam. Etenim te ipso et omnibus immensurabili et absoluto purae mentis excessu, ad superessentialem divinarum tenebrarum radium, omnia deserens et ad omnibus absolutus, ascendes! Si autem quaeras, quomodo haec fiant, interroga gratiam, non doctrinam; desiderium, non intellectum: gemitum orationis, non studium lectionis; sponsum, non magistrum; Deum, non hominem; caliginem, non claritatem; non lucem, sed ignem totaliter inflammantem et in Deum excessivis unctionibus et ardentissimis affectionibus transferentem.»

logico *noéin*. Ai limiti dell'inconoscibile, comunque, può avere luogo nell'estasi il miracolo dello auto-trascendimento mistico, di quel dantesco «trasumanar», appunto, che arriva a produrre un avvertimento del vero e dell'essenza di questo, attraverso il «sentire», più che secondo la linea paradigmatica della riflessione pura.

La caligine in cui si trova sprofondata il patrimonio del *lògos* può irradiarsi dunque di luce, nella misura in cui lo slancio del cuore estatico torna a partecipare, attraverso la *caritas*, dell'indissolubile vincolo primo.

Ritornando al luogo dantesco, è interessante notare, innanzi tutto, il rapporto fra vuoti e pieni che si instaura all'interno del quadro, nel passaggio dalla notazione iniziale, a proposito delle due superfici riflettenti (il vetro e l'acqua) che non sono particolarmente profonde da non lasciare percepire un limite, fino a quella conclusiva del piede incerto<sup>12</sup> il quale, come di consueto, fa sì che l'essere trasumanato si rivolga indietro a vuoto, verso sfondi senza sostanza. La prima nozione di «pieno», che si presenta nel paragone fra la vista degli spiriti tardi ed i riflessi degli uomini nello specchio delle acque o su «vetri trasparenti e tersi», è in sé e per sé fallace, frutto di quell'«error contrario» che rappresenta il centro ideale del passo citato. Le anime del primo cielo, come del resto tutti i beati, non hanno uno sfondo che renda più nitida la vista del loro riflesso, proprio perché un vero limite, propriamente detto, non sussiste al di là di esse stesse che hanno perenne dimora nel convento delle bianche stole, fiorite spontaneamente nell'eternità senza confini della mente di Dio. L'errore di Dante sta quindi proprio nel supporre che la situazione speculare rappresentata dal

---

<sup>12</sup> Cfr. *Par.* III, 27-8: «poi sopra 'l vero ancor lo piè non fida, / ma se rivolve, com'e' suole, a vòto».

mito di Narciso si riproponga identica davanti ai suoi occhi, e che egli si trovi stretto fra due barriere: il fondo della superficie riflettente, di fronte a lui, e gli oggetti riflessi (vale a dire le «facce a parlar pronte») adunate dietro le sue spalle. Dante si confonde, non tanto perché presuppone di essere davanti a uno specchio e a delle creature rispecchiate (lo specchio, infatti, esiste ed è nella mente divina, così come le immagini da questo riflesse), ma perché la sua logica, ancora terrestre, lo porta a negare l'errore del fanciullo e del fonte: la sostanzialità del riflesso *ex se*.

Nell'ambito della mistica *metánoia*, del radicale ribaltamento dei segni, il «pieno» che nel mondo dei fenomeni si situa di fronte all'immagine speculare non sussiste di per sé, nelle sfere celesti, perché in quest'ultime vige un assoluto rapporto di identità tra i due termini che, sulla terra, si trovano ad essere separati: l'oggetto e lo specchio.

Assurto nell'etere sublime, Dante non avrà più alcuna necessità di volgere gli occhi indietro, una volta trovatosi di fronte alla superficie che riflette, proprio perché la verità sarà per lui coglibile solo tramite uno sguardo diretto: quello dell'uomo maturo, ormai iniziato ai misteri. Si scopre qui dunque, con il radioso sorriso di Beatrice che si rivolge al «pueril coto» del compagno, quella stessa opposizione fra *parvulus* e *vir* che avevamo messo in evidenza riflettendo sull'*Epistola ai Corinti*,<sup>13</sup> e che segna quindi in maniera definitiva, proprio all'interno della zona liminare rappresentata dal primo cielo, una netta separazione fra l'universo delle forme enigmatiche del fenomenico e quello dello spazio divino.

---

<sup>13</sup> Cfr. § 2.

### § 3. *Il mito di Narciso nei suoi tratti pertinenti.*

A questo punto dell'indagine giova esaminare nei dettagli alcuni dei tratti pertinenti maggiori della favola di Narciso di cui Ovidio presenta una versione molto articolata, elaborando quelli che sono gli elementi principali proposti dai mitografi a lui precedenti.<sup>14</sup>

Fin dalla profezia oscura di Tiresia («Si se non noverit»)<sup>15</sup> il destino del figlio del Cefiso ondoso e della ninfa Siriope sembra oscuramente segnato da un limite gnoseologico, proprio in quanto la giovane creatura solitaria, dovrà morire nell'attimo in cui il suo spirito, fino ad allora dedito alla conoscenza del mondo e delle cose, si rivolgerà verso il mistero interiore.

Nell'auto-conoscenza di Narciso, lumeggiata dallo strano responso del vate Tiresia che sembra contraddire il consiglio della Pizia delfica (proprio perché afferma la necessità di «non conoscersi», rinnegando il fondamento della dottrina socratica), ci sembra di vedere un monito contro l'esercizio di un particolare tipo di attività logica non spontanea un conoscere consapevole di sé e delle proprie percezioni di individuo. Diversi dati tipici di questa storia ci fanno inoltre comprendere come sia possibile visualizzare in Narciso una sorta di emblema che ci riporta all'originaria *coincidentia oppositorum*: il personaggio è infatti ancora un adolescente, partecipe

---

<sup>14</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 344-510.

Per altri dettagli sul mito di Narciso cfr. PAUSANIA, *Periegesi della Grecia*, VIII, 29, 4; IX, 31, 6; CONONE, *Diegesi*, 24; ANTONINO LIBERALE, *Metamorfosi*, XXIII; PINDARO, fr. 126, 6; PLINIO, *Storia naturale*, XXI, 75.

<sup>15</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, III, 348.

quindi dell'*ephebéia*, di quel periodo biologico in cui la sessualità non è ancora particolarmente sviluppata e definita. Inoltre, anche il fatto che la presenza del bel fanciullo provochi fra i giovani d'ambo i sessi una sorta di delirio d'amore sembra interessante, proprio per dimostrare come la sostanza che si esprime nel fanciullo sia ancipite, androgina, capace di attrarre un intero campo di forze fra loro complementari.<sup>16</sup> Più di tutti sconvolta e resa folle dalle continue ripulse dell'amato, la ninfa Eco rappresenta nel contesto della storia un richiamo all'imperfezione, proprio a causa della sua parziale e disarticolata lalia, segno curioso e bizzarro che ci lascia sospettare l'accento ad una volontà limitata dalla propria natura, che si consuma nella conquista impossibile di un ideale troppo alto. La finale pietrificazione di Eco («*vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram*»)<sup>17</sup> potrebbe allora essere letta come il culmine di quella punizione a cui Era ha sottoposto la fanciulla, a causa di quell'uso sbagliato delle proprie facoltà logiche di cui la ninfa aveva dato prova, tentando in primo luogo di ingannare la dea con l'eleganza del suo eloquio (per occultare gli amori adulterini di Giove), e cercando poi di conquistare il mistero della duplicità di Narciso (seducendolo), sempre in virtù della parola, resa però imperfetta questa volta dalla menomazione sciagurata.

Il regredire dalla noosfera alla litosfera si farà allora per Eco una prova del suo errore, un errore che è poi in fondo legato ad un uso scorretto del *lògos* (l'inganno contro la dea) che produce come risultato un rapporto

---

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, 351-55: «*Namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat poteratque puer iuvenisque videri: / multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; / sed fuit in tenera tam dura superbia forma, / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.*».

<sup>17</sup> *Ivi*, 399.

parziale e insoddisfacente con il mondo. Anche la sorte di Narciso, comunque, sembra farsi così negativa e autolesionistica per dei motivi abbastanza simili: anch'esso, come la sciagurata compagna, segue il sentiero dell'errore, nel momento in cui si trova di fronte all'immagine di sé, allo specchio del proprio *ego* sul quale — si badi bene — non solo il suo corpo si riflette, ma, come suggerisce Bachelard, anche il mondo circostante: la selva con le sue bestie, i suoi uccelli, l'intrico dei rovi e dei rami nodosi coperti di verde che lasciano tralucere in alto frammenti del cielo.<sup>18</sup>

L'adolescente maledetto, condannato a non possedere mai quello che ama («Sic amet ipse licet, sic non potiat amorato»),<sup>19</sup> si trova dunque a desiderare sé stesso, ma non tanto *in essentia*, per quanto concerne le profondità della propria anima, ma invece come forma: creatura vivente, tangibile, inserita nel contesto fenomenico. Pur essendo stato capace di resistere alle lusinghe del mondo, a lui propostosi come altro da sé (i fanciulli d'ambo i sessi, Eco), Narciso cade però nell'inganno sottile che lo specchio gli propone, facendogli prender coscienza che anche egli stesso non è solo pura attività conoscitiva, altissimo *noús*, ma anche fenomeno, forma materiata facente parte integrante della più concreta fisicità.

Per questo motivo, giustamente, la visione sulla superficie delle acque (che è poi un segno della nascita del *principium individuationis*) viene stigmatizzata come *error* dal verso ovidiano, in quanto amore per un'ombra del vero, desiderio irrealizzabile del puro non-essere.

---

<sup>18</sup> Cfr. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, pp. 34-36.

<sup>19</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, III, 405.



Quid videat, nescit, sed, quod videt, uritur illo  
 atque oculos idem, qui decipit, incitat error.  
 Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?  
 Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes!  
 Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:  
 nil habet ista sui: tecum venitque manetque,  
 tecum discedet, si tu discedere possis.  
 Non illum Cereris, non illum cura quietis  
 abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba  
 spectat inexploto mendacem lumine formam  
 perque oculos perit ipse suos [...]<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ivi*, 430-40.

Da un punto di vista filosofico-religioso, il mito di Narciso può essere inquadrato anche come una favola allusiva sul tema della caduta dello spirito assoluto nella pluralità dei fenomeni (passaggio dall'autonomia del *Nous* alle lacerazioni passionali del desiderio): cfr. ERMETE TRISMEGISTO, *Pimandro*, a c. di P. Sarpi, Venezia, 1987, 14-15, pp. 50-3: «Ed egli, che aveva pieno dominio sul mondo degli esseri mortali e degli animali privi di ragione, squarciò l'involucro delle sfere e si sparse attraverso il loro complesso armonico, mostrando alla natura inferiore la meravigliosa forma di Dio. Come vide *Anthropos*, in possesso di una bellezza per la quale non si dà appagamento, di tutta l'energia attiva dei governatori e della forma stessa di Dio, la natura sorrise d'amore, perché nell'acqua aveva visto riflessa l'immagine della splendida forma di *Anthropos*, e sulla terra la sua ombra. Ma anch'egli vide riflessa nell'acqua la forma a lui simile, che si trovava nella natura, se ne innamorò e volle abitarvi. La natura allora accolse l'amato, gli si avvolse tutta intorno ed essi si unirono in un amplesso, perché erano infiammati d'amore.

15- E per questo motivo l'uomo, a differenza di tutti gli esseri che vivono sulla terra, è duplice: mortale in ragione del corpo, immortale in ragione dell'uomo sostanziale. Benché immortale e per quanto abbia pieno dominio su tutte le cose, subisce la condizione di ciò che è mortale, perché soggetto al destino. Pur trovandosi al di sopra del complesso armonico delle sfere, è diventato schiavo all'interno di

---

questo complesso. Per quanto androgino, e benché, del pari, libero dal sonno, in quanto nato da un padre esente dal sonno, è tuttavia vittima (del sonno e dell'amore)».

MARSILIO FICINO, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone. Comento di Marsilio Ficini Fiorentino sopra il Convito di Platone*, (a c. di G. Ottaviano, Milano, 1973), *Orazione VI*, 17, pp. 122-123: «Iddio non è mai ingannato, in modo che ami l'ombra di sua Bellezza nell'Angelo, e dimentichi la sua Bellezza propria e vera. E ancora l'Angelo non è mai preso dalla Bellezza dell'Anima, la quale è ombra di lui, in modo che badando a questa sua ombra, abbandoni la propria sua figura: ma sí l'Anima nostra. De la qual cosa è da dolersi molto: perché questa è la origine di tutta la nostra miseria. La Anima, dico, sola è tanto lusingata da la forma corporale, che manda in obliuione la propria spezie: e dimenticando sé medesima, seguita ardentemente la forma del corpo, la quale è ombra della spezie della Anima. Di qui seguita quel crudelissimo fato di Narciso che canta Orfeo: di qui seguita la miserabile calamità degli uomini. Narciso adolescente, cioè l'Anima dell'uomo temerario e ignorante non guarda il volto suo: che si intende, che egli non considera la propria sustanzia e virtù sua: ma l'ombra sua nella acqua seguita, e sforzasi d'abbracciarla: cioè bada intorno alla Bellezza che vede nel corpo fragile, corrente, come acqua, la quale è ombra dell'Animo: lascia la sua figura, e l'ombra mai non piglia. Perché l'animo seguitando il corpo, sé medesimo disprezza, e per l'uso corporale non si empie: perché egli non appetisce in verità il corpo: ma desidera (come Narciso) la sua spezie propria, allettato dalla forma corporale: la quale è immagine della spezie sua: e perché non s'avvede di questo errore, desiderando una cosa, e seguitandone un'altra, non può mai empire il desiderio suo. E però si distilla in lagrime, cioè l'animo poi che è caduto fuori di sé e tuffato nel corpo, da mortali turbazioni è tormentato e macchiato dalle macule corporali, quasi affoga, e muore: perché già apparisce corpo piuttosto che animo. Onde Diotima volendo che Socrate schifasse questa morte, lo ridusse dal corpo a lo Animo, da l'Animo a lo Angelo, e da l'Angelo a Dio».

Un gesto catartico potrebbe essere dunque quello che Ovidio sussurra al fanciullo impazzito nell'ebbrezza di sé: voltarsi indietro, distogliere lo sguardo dal fonte, scoprire l'insostanzialità dell'ombra riflessa dal corpo, veder dileguarsi l'immagine d'un tratto, sulla densa caligine di quel niente che da solo ha potuto generarla. Ma è proprio questo che la demenza inebriata dai riflessi dell'io non può assolutamente accettare; e Narciso continua a dolersi, a coprire di lacrime la superficie delle acque crudeli, nonostante si faccia spazio all'interno dell'anima la consapevolezza dell'inganno speculare («Iste ego num! sensi; nec me mea fallit imago: / uror amore mei, flammis moveoque feroque!»).<sup>21</sup>

Il giovane conosce, alla fine, proprio poco prima di spegnersi, il segreto del suo amore sciagurato, ma tutto ciò non serve comunque a farlo rientrare all'interno di sé: il desiderio della separazione dal suo stesso corpo si fa allora prepotente, non ammette repliche («O utinam a nostro secedere corpore possem!»),<sup>22</sup> e rende ormai necessario quel passaggio attraverso lo specchio che solo la morte può offrire.

L'inganno del fonte rappresenta dunque il movimento drammatico da una visione del mondo universale ad una visione del mondo particolare, attraverso la fissazione su un singolo ente (lo specchio d'acqua, appunto) che inganna col suo riprodurre l'infinito, tramite la creazione di una replica della forma, ma non dell'essenza.

Un simile mito sembra riproporci dunque, almeno ad un primo sguardo superficiale, una situazione analoga rispetto a quella rappresentata da Dante nel primo cielo: di fronte allo specchio, infatti, anche nel caso della favola

<sup>21</sup> *Ivi*, 463-4.

<sup>22</sup> *Ivi*, 467.

classica, il personaggio si trova davanti l'inesorabile necessità di compiere un percorso che, da una condizione di fanciullezza, si svolga poi nella fase successiva della giovinezza matura. Sia Dante, sia Narciso devono, in un certo senso, morire a sé stessi a causa di sé stessi, per avanzare verso livelli più alti; eppure, la stessa evoluzione rappresenta un fattore lustrale, apportatore di vita, per il primo e, invece, per il secondo non è altro che l'incubo del ritorno al caos delle origini, la degradazione dal rango di uomo, nell'esito tristissimo della metamorfosi vegetale.

Come si diceva, la conclusione della storia sventurata di Eco e del suo amante ritroso è sostanzialmente analoga, inglobando per entrambi l'idea di un decadimento che si effettua a causa di una colpa commessa ai danni del *lògos*. Il fanciullo diventa infatti del tutto folle a causa di un'ombra che erroneamente egli vorrebbe sostanziata; e la giovane compie un uso scorretto delle proprie facoltà retoriche, la cui negatività (che si potrebbe definire «sofistica», nel senso socratico del termine) viene stigmatizzata dallo stravolgimento derisorio provocato da Era che determina l'ecolalia e, più tardi, in maniera ben più evidente, dalla finale pietrificazione. L'*adikía* di Eco e Narciso, dunque, è una colpa analoga prodotta dall'ignoranza del vero e dall'irrazionalità.

Il credere finalmente nell'errore di Narciso, invece, come si è visto, forma per Dante un importantissimo momento di appercezione di quella che è l'essenza paradisiaca: ciò che in Narciso veniva considerato follia (la fiducia nel riflesso), diventa dunque l'unica facoltà determinante per poter avvertire la natura sostanziale dei cieli. In questo senso, ci troviamo ancora una volta a dover ribadire (sulla scorta della riflessione paolina a proposito della *stultitia*)<sup>23</sup> come i termini dell'itinerario

---

<sup>23</sup> Cfr. cap. II, § 1.

mistico siano assolutamente antitetici rispetto a quelli che caratterizzano l'approccio fenomenico. Anche per quanto riguarda il *tòpos* dello «sguardo che si rivolge indietro», si deve dire che gli esiti che la *Commedia* e le *Metamorfosi* ci mostrano sono dissimili proprio perché quel «nulla», di fronte al quale il «pueril coto» (*Par.* III, 26) di Dante si trova, avrebbe invece una grande importanza per il fanciullo folle e potrebbe rappresentare la sua ultima salvezza, se ne venisse da lui riconosciuta la realtà sostanziale, una volta soppressa con slancio l'ombra dell'immaginario e del sogno.

La cognizione dell'«ombra-riflesso-del-vero» non è dunque uno strumento utile in sé, ma può diventare un fattore determinante nel processo mistico, qualora attraverso di essa l'uomo possa andare ancora oltre, per giungere alla scoperta dell'essenza.

#### § 4. *La dissimulazione ipocrita dei falsari.*

Il personaggio di Narciso è evocato dall'ispirazione dantesca non solo nella terza cantica, ma anche in un altro luogo del poema, all'interno di una particolare perifrasi che non tanto di per sé si può dire interessante, quanto piuttosto per il suo collocarsi nell'ambito dell'episodio della disputa fra Sinone e Maestro Adamo.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Sulla presenza del mito di Narciso in questo episodio, così come in quello di Piccarda, analizzato al § 2, si considerino anche le notazioni di Roger Dragonetti: *Dante et Narcisse ou les*

Allora il monetier: «Così si squarcia  
 la bocca tua per tuo mal come suole:  
 ché s' i' ho sete e umor mi rifarcia,  
 tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,  
 e per leccar lo specchio di Narciso  
 non vorresti a 'nvitar molte parole!».

(*Inf.* XXX, 124-9)

In questo passo il giovane folle non sembra avere una propria autonomia, vale a dire che egli non viene menzionato dal poeta perché interessante e utile a illustrare meglio il significato di una situazione; quello che a prima vista Dante sembra proporci è invece un modo piuttosto inconsueto di indicare l'acqua: lo «specchio di Narciso», appunto. Così, l'evocazione del mito classico sembra essere indipendente dal contesto, non avendo nessun tipo di relazione diretta con lo svolgersi dell'episodio.

Se procediamo nell'analisi di questa scena, si vede inoltre che Dante pellegrino si sofferma quasi rapito ad osservare la rissa che si svolge tra gli ultimi due dannati incontrati in Malebolge, tutto intento ad udire il bilioso motteggio dei due contendenti, e che questo fatto

---

*faux-monnayeurs de l'image*, in «Revue des Etudes Italiennes», XI (1965), pp. 85-146.

Per quanto riguarda invece la genesi e lo sviluppo di certi motivi narcisistici nell'ambito dell'immagine purgatoriale del giardino edenico (*Purg.* XXVII-XXXIII), cfr. M. PICONE, *Dante e il mito di Narciso. Dal 'Roman de la Rose' alla 'Commedia'*, in «Romanische Forschungen», n. 89, 1977, pp. 382-97; K. BROWNLEE, *Dante and Narcissus* (*Purg.* XXX, 76-99), in «Dante Studies», XLVI, 1978, pp. 201-6.

provoca, abbastanza oscuramente, l'irritazione del maestro Virgilio il quale, parlando con ira inconsueta al suo protetto, cerca di distogliere quest'ultimo dalla visione della lite («[...] Or pur mira, / ch'è per poco che teco non mi risso!») (XXX, 131-2). Il risentimento virgiliano si mostra connesso a quell'assurda attrazione che si è sviluppata nel discepolo nei confronti di una scena malvagia in cui pare incarnarsi un gravissimo pericolo, un pericolo che potrebbe far correre dei rischi notevoli proprio allo stesso adepto che sta compiendo l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91) nella voragine infernale, allo scopo di purificare i suoi istinti peccaminosi attraverso la contemplazione dell'essenza maligna.

L'episodio ci mostra che esistono due modi distinti di osservare la realtà dell'inferno: il primo è quello lecito e — si potrebbe dire — terapeutico, in cui, mantenendo il limite della distanza, i due pellegrini visualizzano e indagano nelle pieghe più riposte gli esempi del peccato, tramite i dialoghi che instaurano con i defunti.

Il secondo, molto pericoloso, implica un conoscere totalmente passivo, che si svolge quasi sotto una forma di magico incanto, in cui l'uomo che guarda continua a rimanere «tutto-fisso» (XXX, 130) su una scena, paralizzato, come spinto da un istinto degenerare e anti-costruttivo, da quella stessa «bassa voglia» (XXX, 148) che viene duramente repressa da Virgilio, proprio perché rischia di bloccare il viaggio.

La scena in questione non ha infatti nulla di meritorio o interessante, tanto da legittimare una sosta lungo il percorso: lo scopo dell'incontro non è infatti quello di rivelare a Dante qualcosa sul suo futuro o sulle leggi degli inferi. Inoltre, Sinone e Maestro Adamo non sono affatto interessati a dire al poeta qualcosa che possa nobilitare sulla terra la loro memoria, offrendo giustificazioni per le nefandezze compiute: i due dannati furiosi, con la loro lite

da taverna, non fanno che ribadire l'assurdità senza significato di un'ira bestiale sfogata dalle anime in senso etero-distruttivo, rappresentando solo il cupo deflagrare di un'energia inutile e selvaggia che subito viene soffocata nelle viscere telluriche e che si auto-estingue d'un tratto, senza produrre effetti, riprecipitando nel vuoto.

Dei due contendenti in questione, nessuno si trova in una posizione di superiorità morale rispetto all'altro: sono entrambi dei rei che, meritatamente, scontano la colpa dell'ipocrisia, di quel loro vizio di dissimulare la sostanza delle cose che si cela dietro le forme apparenti (l'inganno del cavallo di Troia; la falsificazione dei fiorini di Firenze).

Non esiste quindi, né per l'uno né per l'altro, la possibilità di criticare l'operato del compagno di pena, e tantomeno di giudicarlo: il motivo della specularità si può vedere dunque anche qui, e in un senso marcatamente negativo. Si noti inoltre come anche il fatto che Sinone — pure essendo terribilmente riarso dalla sete — ironizzi sul desiderio di acqua, reso acutissimo nell'avversario da quell'«umor» (XXX, 126) idropico che fino agli occhi lo assiepa, diventi segno palese dell'inutilità di quel vano «piato» (XXX, 147) i cui motivi sono del tutto arbitrari.

E l'un di lor, che si recò a noia,  
forse, d'esser nomato sì oscuro,  
col pugno li percosse l'epa croia.

Quella sonò come fosse un tamburo;  
e mastro Adamo li percosse il volto  
col braccio suo, che non parve men duro,  
dicendo a lui: «Ancor ch'e' mi sia tolto  
lo muover per le membra che son gravi,  
ho io il braccio a tal mestier isciolto».



Ond'ei rispuose: «Quando tu andavi  
al fuoco, non l'avevi tu sù presto;  
ma sù e più l'avevi quando conivi».

E l'idropico: «Tu di' ver di questo;  
ma tu non fosti sù ver testimonio  
là 've del ver fosti a Troia richesto».

«S'io dissi falso, e tu falsasti il conio  
— disse Sinone —; e son qui per un fallo,  
e tu per più ch'alcun altro demonio!».

«Ricorditi, spergiuo, del cavallo  
— rispuose quel ch'avea infiatà l'epa —,  
e sieti reo che tutto il mondo sallo!».

«E te sia rea la sete onde ti criepa  
— disse il greco — la lingua, e l'acqua marcia  
che 'l ventre innanzi agli occhi sù t'assiepa!».

Allora il monetier: «Così si squarcia  
la bocca tua per tuo mal come suole:  
ché, s'i' ho sete e umor mi rifarcia,

tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole,  
e per leccar lo specchio di Narcisso  
non vorresti a 'nvitar molte parole!».

Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,  
quando 'l maestro mi disse: «Or pur mira,  
ch'è per poco che teco non mi risso!».

Quand'io 'l senti' a me parlar con ira,  
volsimi verso lui con tal vergogna  
ch'ancor per la memoria mi si gira.

Qual è colui che suo dannaggio sogna,  
che sognando desidera sognare,  
sì che quel ch'è, com'e' non fosse, agogna:

tal mi fec'io, non possendo parlare:  
ché disiava scusarmi, e scusava  
me tuttavia, e nol mi credea fare.

«Maggior difetto men vergogna lava  
— disse 'l maestro — che 'l tuo non è stato:  
però d'ogne trestizia ti disgrava;

e fa' ragion ch'io ti sia sempre allato,  
se più avièn che Fortuna t'acoglia  
dove sien genti in simigliante piato,

ché voler ciò udir è bassa voglia».

(*Inf.* XXX, 100-48)

Ritornando all'ira di Virgilio, la reazione di vergogna che questa provoca in Dante è piuttosto singolare e merita di essere analizzata più da vicino.

Ci troviamo di fronte ad una scena onirica negativa: il soggetto che sogna — nella fattispecie Dante — si trova qui in una situazione rischiosa che sembra celare un immenso pericolo («suo dannaggio sogna»); è a questo punto che si manifesta, sempre all'interno del sogno, l'impellente desiderio di sognare, così che sia più facile sostenere il peso del momento doloroso immaginato.

Il desiderio, quindi, si rivolge inconsapevolmente ad un obiettivo che è stato già colto, nel momento stesso in cui si fenomenizza la volontà di raggiungere un fine («stare sognando»). Attraverso la similitudine del sogno, il poeta arriva così a spiegare, nella seconda parte del passo citato, come l'impossibilità di scusarsi, causa la «vergogna», giunga autonomamente a giustificarlo agli occhi di Virgilio. Il maestro classico, infatti, attraverso il silenzio del suo protetto, avverte subito l'agognare di questi ad una meta della quale egli sente, per il momento, con angoscia, tutta l'invalidabile distanza (l'essere scusato).

Una simile situazione, a ben vedere, ci fa comprendere che attraverso la specularità diventa possibile annullare i contrasti e determinare la totale cessazione di uno stato di pericolo, proprio come se allo specchio fallace dell'immagine onirica venisse contrapposto l'altro specchio, altrettanto irreali, del desiderio di raggiungere ciò che già si possiede.

Se il male è un sogno, allora è una paura irrazionale quella che ci impedisce di avere pieno dominio su di esso, una paura che ci fa desiderare di possedere un'arma che già possediamo, per sconfiggere il nemico: vale a dire il sogno o per meglio dire, la consapevolezza di stare sognando nell'attimo in cui ci accingiamo al cimento.

Il poeta ci lascia intuire, che il principio negativo («dannaggio») non possiede in realtà una sostanza, rappresentando uno stato di *privatio*, per usare l'espressione agostiniana<sup>25</sup> e che inoltre è proprio il singolo, attraverso le sue ossessioni e paure, a dare concretezza a quell'ombra del vero (il male) che, di per sé, non potrebbe sussistere. Nella misura in cui l'uomo trovasse però il coraggio e la forza necessaria per opporre alla superficie ingannevole dello specchio onirico (il male, la non-conoscenza) la lucida consapevolezza (il bene, la verità) dell'inconsistenza di quelle immagini che su di esso si formano, sarebbe del tutto annullato quel campo di forze negative che dall'individuo stesso, cioè

---

<sup>25</sup> L'idea di male come «privatio boni», presente nelle *Confessioni* (III, 7), sarà mutuata con lievissime varianti anche da S. Anselmo («absentia debiti boni»; in *De conceptu virginali*, 5) e S. Tommaso («alienus particularis boni privatio»; in *De malo*, q.1, a. 1c).

In base ad un simile concetto agostiniano, si inferisce che non necessariamente ogni concreta imperfezione può venir definita come «male»: la mancanza di sensibilità in una pietra o il fatto che a una rosa manchi il dono della parola non implica infatti che questi due enti siano espressione di una negatività morale, proprio perché tali attributi, di cui gli stessi enti considerati si mostrano privi, non sono certo per questi ultimi delle qualità naturali. L'imperfezione di per sé non è dunque cattiva, come invece quella che mostra l'assenza di una perfezione dovuta, una perfezione che avrebbe il compito di rappresentare lo stato d'essere necessario dell'oggetto in questione.

dalle sue paure, si muove aumentando d'un tratto i poteri della propria ingannevole seduzione.

Dopo aver distolto lo sguardo dal misero «piato» infernale di Sinone e Maestro Adamo, vale a dire dalla falsa realtà rispecchiata dal sogno, la timorosa titubanza di Dante dimostra di non avere ancora raggiunto il grado di un'autocoscienza matura, vale a dire di un completo possesso del vero: il neofita è quindi sempre convinto della verità maligna che sente chiusa nello scontro ingiurioso appena osservato, eppure egli sviluppa in sé un moto che diventa positivo agli occhi di Virgilio, con quel suo desiderio che il male non sia altro che sogno («desidera sognare»). Un umilissimo germe di un impulso a procedere si sviluppa così e, nel suo stesso venire alla luce, legittima subito la comprensione e l'indulgenza del maestro. Tale impulso non è poi altro che una traccia sensibile di quel «bene sperar» (I, 41) che torna per un attimo a dare vigore allo spirito desolato di Dante quando, ad apertura del poema, si accinge al tentativo di ascesa verso il «diletto monte» (I, 77), tentativo che potrà preludere, fra l'altro, all'apparizione salvifica (in senso razionale) del poeta latino. La facoltà immaginativa e creatrice ha dunque due volti diversi: uno oscuro, artefice dei sogni nefasti del male («dannaggio», *Inf.* XXX, 136) e uno luminoso che trasforma in immagini perfette l'incompiutezza della realtà fenomenica.

Anche nell'immaginazione si scontrano ripetutamente i principi dell'essere e del non-essere; ma la facoltà essenziale per cui è possibile instaurare un moto produttivo viene proprio rappresentata dalla speranza, quella virtù che implica la disposizione necessaria all'accoglimento e alla fruizione del bene.

Seguendo questa linea si scopre quindi come in realtà, nell'episodio dell'ultima bolgia, il nome di Narciso non

venga affatto citato a caso, tanto per rendere più suggestiva la perifrasi dell'acqua, proprio perché in Dante il motivo del riflesso — tratto pertinente fondamentale della favola classica — acquista particolare pregnanza proprio all'interno di quella fase fondamentale del viaggio che viene rappresentata dall'ira razionale di Virgilio e dalla inespressa contrizione del discepolo, ancora inconsapevole che il suo desiderio di perdono si è trasformato in realtà. La realtà-sogno dello specchio di Narciso diventa quindi, in questo contesto, un simbolo del male («dannaggio») che può essere combattuto dal momento in cui manifestiamo il desiderio che esso non sia altro che sogno («desidera sognare»). Desiderio, quindi, come condizione necessaria e sufficiente per intraprendere un cammino che progressivamente si svolge verso una sempre maggiore consapevolezza.

Inoltre, in base a quanto si è detto a proposito del rapporto fra stato di sogno e stato di veglia, tra irrealtà e realtà, si può notare che in tutto l'ultimo settore di Malebolge la presenza dei falsari e delle loro storie contribuisce grandemente ad amplificare gli echi di una simulazione peccaminosa, in cui sembra trovare origine ogni male. Tutti gli spiriti che i due pellegrini incontrano prima di abbandonare l'ottavo cerchio sono infatti dei disonesti dissimulatori, anime che hanno mirato in vita solo a camuffare la sostanza delle cose: dagli alchimisti Griffolino d'Arezzo e Capocchio da Siena, al mimo Gianni Schicchi e alla sciagurata Mirra, per culminare poi nel greco bugiardo e nel falsario del Casentino la cui lite, come abbiamo visto, sembra stregare all'improvviso l'attenzione di Dante pellegrino.

Avendo per oggetto dei loro scopi il falso, le anime dell'ultima bolgia lasciano scoprire all'uomo che attraversa il regno dei morti alla ricerca del mistero della vita come la radice del male sia proprio da ricercarsi nel

mondo delle false parvenze, in quei luoghi fittizi dove vengono imbastiti dal singolo gli inganni mentali più crudeli ai danni di sé. Il peccato di frode sta dunque alla base della costituzione di quell'assoluto non essere che può sussistere solo tagliandosi contro l'unica essenza ontologica, quasi fosse la parte più oscura del retro dello specchio: immensa superficie opaca che rifiuta di riflettere il guizzare della luce, imponendo allo spirito l'angoscia tremenda di una dolorosa visione *per speculum*, entro quel grande enigma di cui la vita materiale partecipa.

Le anime dannate dell'ottavo cerchio hanno trovato la loro ragion d'essere nel mondo solo in quella falsa teoria di ombre che traluce nel fonte di Narciso, ombre che non sono vere sostanze di per sé, ma che valgono come meri riflessi di ciò che le determina: l'universo autentico, che si espande infinito, dietro le spalle del giovane folle.

Analogamente a Narciso, i falsari e i simulatori voltano le spalle alla luce, ma essi cercano di costringere gli altri a credere a quelle false immagini che essi stessi riflettono nel fonte: in questo senso, come adoratori dello specchio *ex se* (la menzogna), i fraudolenti abbandonano la visione diretta del vero a favore di un sovvertimento imperfetto del reale.

L'itinerario si fa rischioso e può culminare, spesso, nella catastrofe di una vera e propria cecità, in cui la mente sconvolta si consegna all'impeto di un furore bestiale.

Significativo quindi, in questo senso, è anche l'esordio tragico del canto XXX, in cui viene rievocata con immagini crude la follia di Atamante e quella di Ecuba, al fine di stigmatizzare tutte le anime dell'ultima bolgia proprio a causa del loro cedimento perverso al buio di Ate, alle tenebre dell'irrazionale. Il re di Orcomeno infatti, analogamente alla regina di Troia, abbandona il

proprio spirito in balia delle furie funeste, facendo così luogo, nel profondo, all'incubo orrendo di una cupa degradazione teriomorfica («[...] distese i dispietati artigli»), (XXX, 9), in cui il parossismo rabbioso segue una percezione deformata della realtà (la vista della consorte e dei figli *sub specie ferina*).

Nel tempo che Iunone era crucciata  
 per Semelè contra 'l sangue tebano,  
 come mostrò una e altra fiata,  
 Atamante divenne tanto insano  
 che, veggendo la moglie con due figli  
 andar carcata da ciascuna mano,  
 gridò: «Tendiàn le reti, sì ch'io pigli  
 la leonessa e' leoncini al varco!»;  
 e poi distese i dispietati artigli  
 prendendo l'un ch'avea nome Learco,  
 e rotòllo e percosselo ad un sasso;  
 e quella s'annegò con l'altro carco.  
 E quando la Fortuna volse in basso  
 l'altezza de' Troian' che tutto ardiva,  
 sì che 'nsieme col regno il re fu casso,  
 Ecuba trista, misera e cattiva,  
 poscia che vide Polissèna morta,  
 e del suo Polidoro, in su la riva  
 del mar, si fu la dolorosa accorta,  
 forsennata latrò sì come cane:  
 tanto dolor le fe' la mente tòrta!

(*Inf.* XXX, 1-21)

Come Dante puntualizza, inoltre (a proposito dell'insania della sposa di Priamo), il furore dello

imbestiamento e le tenebre della follia si sviluppano a partire da una distorsione dolorosa della mente, («forsennata latrò sì come cane: / tanto dolor le fe' la mente tòrta»), distorsione che ci riporta ancora una volta alla sindrome di Narciso il cui sguardo non tollera più di volgersi indietro, dopo essersi distaccato dalla verità, e rimane tutto proteso nella visione fantastica di sé e dei fenomeni che lo circondano.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Si considerino, a questo proposito, anche certi rilievi di Michelangelo Picone, in merito ai tratti pertinenti del mito di Narciso, nell'ambito della cultura medievale: «Ma la realtà umana, a conseguenza del peccato, è imperfetta, debole: quindi esistono possibilità di sviamento, di identificazioni provvisorie, di errori spirituali. Il mito di Narciso viene risemantizzato proprio in questo contesto morale e religioso, a significare una possibilità di deviazione colpevole del rapporto fondamentale che le creature devono cercare di instaurare col loro Creatore.

Narciso è allusivo del pericolo mortale che corre l'umanità nel suo cammino terreno di perfezionamento. Pericolo di una reintegrazione non con l'Altro da sé, con la ragione profonda della propria esistenza, Dio; ma con l'altro come rappresentazione sublimata di sé stesso, con l'altro come io trasfigurato e perfetto.

Guardarsi nello specchio o nella superficie acquatica significa per Narciso riconoscersi e al tempo stesso affermare sé stesso. Il mito manifesta soprattutto questo valore di autoriconoscimento e autoaffermazione orgogliosa: è una iniziazione al rito della conoscenza di sé e del proprio destino. La sua riduzione, freudiana, a manifestazione categoriale di autoerotismo ci impedisce di penetrare il suo più autentico significato. Più proficuo semmai il ricorso alla psicologia del profondo di Lacan: mi riferisco ovviamente alla cosiddetta fase dello specchio attraverso la quale il bambino fra i 6 e i 18 mesi riesce a captare la visione globale del suo corpo, a riconoscersi come unità. Il mito di Narciso stigmatizza dunque una modalità conoscitiva che accentra orgogliosamente il



§ 5. *I balocchi di Dioniso e il banchetto titanico.*

Un'ipotesi interessante sui valori filosofici connessi al mito di Narciso viene avanzata da Erwin Rohde, trattando dell'accesso di Dioniso Zagreo nella *meristè demiourghía*, nell'universo cioè della pluralità materiale, a seguito degli effetti funesti dell'invidia titanica.<sup>27</sup>

Esaminando un piccolo gruppo dei frammenti orfici raccolti da Kern,<sup>28</sup> si possono ripercorrere infatti le notizie che *Psyche* ci propone, in merito alla tragica sorte del figlio di Giove e Persefone: un destino funesto, che quest'ultimo dovette sopportare ancora fanciullo, quando l'invidia dei giganti distruttori mise in opera l'inganno tremendo per il quale egli stesso sarebbe dovuto perire.

Si dice che i Titani, a causa della loro cieca e insoddisfatta volontà di ingiustizia (*adikìa*), avessero cercato di intessere un terribile inganno ai danni di Dioniso bambino, meditando di ucciderlo, una volta che il piccolo si fosse lasciato sedurre dalla loro persuasione.

Essi decisero così di servirsi di svariati giuochi fanciulleschi che dovevano raggiungere lo scopo di incantare per un solo attimo la volontà onnicomprensiva del dio, distraendo la sua attenzione e lasciando così il

---

significato dell'essenza individuale sull'io, senza riconoscere una presenza superiore, anzi rifiutando di andare oltre la superficie per scoprire il principio informatore ultimo, Dio» (*Op. cit.*, pp. 384-5).

<sup>27</sup> Cfr. E. ROHDE, *Psiche. Fede nell'immortalità presso i Greci*, trad. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Bari, 1982, 1890-941, pp. 337-71; 435-67. Sempre sul mito di Dioniso, si veda anche: H. JEANMAIRE, *Dionysos*, Paris, 1951.

<sup>28</sup> Cfr. O. KERN (collegit), *Orphicorum Fragmenta*, Berlin, 1922, pp. 34, 207-20.

suo spirito inerme davanti alla nequizia dei distruttori.

Assieme ai più dissimili balocchi, i terribili giganti misero anche uno specchio che avevano chiesto espressamente ad Efesto di forgiare: un oggetto lucido, splendente, in grado di riflettere ogni immagine.

Il fanciullo dunque, una volta stretto fra le mani l'ultimo dono, rimase così affascinato dal vedere all'interno di questo la brillantezza della propria immagine riflessa, che non si accorse per nulla dell'avvicinarsi minaccioso dei mostri della terra; e questi, una volta afferratolo, lo fecero a brani, iniziando a cuocerne le carni, per poi divorarle.<sup>29</sup> Zeus, allora, accortosi del terribile crimine, colpì con la sua folgore i

---

<sup>29</sup> Analizzando un passo del poema bacchico di Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, VI, 197 e sgg.) si scopre inoltre che, prima di abbandonarsi come preda alla furia dei Titani, il dio-fanciullo aveva tentato di superare l'assalto mostruoso, in virtù di una serie quasi infinita di metamorfosi alle quali si era sottoposto. Ed è significativo inoltre, per la nostra analisi, che lo *sparagmós* della creatura divina avvenga nell'attimo in cui questa si è trasformata in toro, figura emblematica che già abbiamo discusso nel II capitolo, e di cui si è rilevata tutta l'ambigua sostanza, dispensatrice al contempo delle tenebre della dissoluzione e degli splendori della vita. Come Asterione (perché dopo la sua fine, si possono fondare le basi democratiche della nuova stirpe ateniese), del resto, anche Dioniso nel suo morire si fa indubbiamente datore di vita per quella stirpe di creature mortali che dalle ceneri titaniche si generano, lasciandoci sospettare dei legami tangibili e ricchi di significato, non solo fra le vicende mitiche di Narciso e il figlio di Semele (come vedremo più oltre), ma anche fra il destino di quest'ultimo e gli esiti del cimento fatale di Teseo nel labirinto cretese. In una simile prospettiva l'analisi dei tre miti affrontata in questo studio sembra articolarsi come un sondaggio di una storia globale i cui elementi sono in realtà molto meno irrelati di quanto non sembrino ad un primo approccio.

Titani, incenerendoli; affidò poi le membra del dio lacerato ad Apollo perché le seppellisse. A questo punto, lo stesso dio pizio predispose il miracolo della resurrezione del nuovo Dioniso, la purezza della cui sostanza non era infatti andata perduta nella fase dello smembramento (*sparagmós*), proprio perché Atena aveva sottratto di nascosto ai giganti separatori una parte essenziale del giovane dio: il suo cuore ancora pulsante, preservandolo intatto per essere reintegrato nella nuova forma destinata a risorgere.

I tratti pertinenti della leggenda dionisiaca ricordano giustamente, come puntualizzava Rohde,<sup>30</sup> quelli della storia di Narciso e sembrano permetterci, proprio in questo senso, di arricchire di significati ulteriori il dramma dell'efebo che riflettendosi si invaghisce di sé.

Il punto di connessione fondamentale fra i due miti è infatti rappresentato dallo specchio, al quale si lega l'idea fatale della morte.

Dal frammento Kern 209, sappiamo che lo specchio di Dioniso (*Diónysou kàtoptron*) viene intuito dagli orfici come un simbolo della pluralità dei fenomeni, creato proprio nel momento in cui l'assoluto unitario, inseguendo nel riflesso la propria immagine, precipita entro la materia, frantumandosi nel tutto.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. E. ROHDE, *Op. cit.*, p. 448 (n. 2).

<sup>31</sup> Cfr. O. KERN, *Op. cit.* : «Le anime degli uomini, vedendo le loro stesse immagini, per così dire, nello specchio di Dioniso, si precipitarono dall'alto, senza per questo dividersi dal loro principio e dall'intuizione.» (PLOTINO, *Enneadi*, IV, 3); «Dioniso, infatti, posta l'immagine nello specchio, a quella tenne dietro, e così fu frantumato nel tutto. Ma Apollo lo riunisce e lo riconduce, nella sua qualità di dio purificatore e vero salvatore di Dioniso, e per questo viene chiamato Dionisodote.»

In questo stesso luogo, si afferma inoltre che anche le anime degli uomini, vedendo le proprie immagini nello specchio di Dioniso, si proiettano con esso dall'alto, rimanendo però unite (come del resto anche il giovane fanciullo ingannato), tramite invisibili vincoli, al loro principio incorruttibile.

Valutando il rapporto di identità fra la caduta dionisiaca e quella degli spiriti umani, si può inoltre inferire come la figura del dio fatto a brani diventi emblema al contempo di un mistero metafisico e di uno stadio all'interno del percorso di formazione della coscienza umana. Dioniso, quindi, come correlativo simbolico di quel momento in cui l'individuo abbandona un tipo di rapporto immemore con l'assoluto (quel particolare stato di *métexis* cioè, che produce una perfetta comunione spirituale con l'essere divino) accedendo tragicamente alla fase conoscitiva nella quale sorge il *principium individuationis*, a causa di un progressivo decadere del pensiero al rango di ossessione lacerante e intellettualmente schematizzante (*noús* > *lógos*). In una simile fase l'assoluto oggettivato viene percepito come alternanza perpetua di contrari in cui non esiste più spazio per alcun tipo di conciliazione, ma ogni cosa si aggrega e si disgrega in un tempo che perde all'improvviso la propria ciclicità, sostituendo alla forma perfetta dell'*uróboros*,<sup>32</sup> al simbolo del cerchio serpentino cioè, la lineare scansione cronologica ripartita nella triade del passato, del presente, del futuro (la dinamica storica e se,

---

(OLIMPIODORO, *Commento* a PLATONE, *Fedone*, p. 111, 14 Norv.); «[...] Efesto fece uno specchio per Dioniso, e il dio, guardandovi dentro e contemplando la propria immagine, passò a creare la pluralità.» (PROCLO, *Commento* a PLATONE, *Timeo*, 35 a).

<sup>32</sup> Cfr. cap. II, § 7, n. 64.

vogliamo, facendo riferimento al cap. II, l'«irrigidimento del serpente in freccia»).

Il mito dionisiaco sembra già adombrare in forma fantastica l'idea, che sarà poi formulata da Anassimandro, secondo la quale la pluralità dei fenomeni sorge appunto dallo unico *ápeiron* a causa di un'ingiusta scissione (*adikía*), determinando per gli uomini la necessità di espiare in qualche modo le loro colpe ancestrali.

In tutto questo, là dove si attua la generazione degli esseri, anche la loro dissoluzione si compie, secondo una legge necessaria; poiché essi, reciprocamente, si debbono riparazione, scontando la propria ingiustizia nell'ordine del tempo.<sup>33</sup>

Altre fonti ci fanno inoltre presente come antichissime leggende orfiche sostengano che i Titani non solo avessero smembrato Dioniso, ma si fossero anche cibati delle sue carni, ad eccezione di quel purissimo cuore, miracolosamente preservato da Atena. Gli uomini, allora, dopo che Zeus ebbe folgorato i giganti ribelli, sarebbero così nati dalle ceneri di questi ultimi, nutrendo all'interno di sé una vera e propria duplicità istintuale, in perenne tensione verso i limiti più sordidi della materia, così come verso le purissime sorgenti dell'essere. In questo senso il rituale misterico delle purificazioni dionisiache nacque proprio dall'avvertimento del peso di quella *pollutio* originaria di cui il singolo con ogni mezzo vorrebbe fuggire le stigmate, tramite le più varie forme di

---

<sup>33</sup> Cfr. SIMPLICIO, *Fisica*, XXIV, 13.

operazioni lustrali offerte dalle cerimonie bacchiche.<sup>34</sup>

Se sovrapponiamo poi la figura di Narciso a quella di Dioniso, si vede come la schiera molteplice degli ammiratori d'ambo i sessi sia da leggere quale richiamo coperto al ribollire di forze contrarie in una materia ancipite che esercita un'attrazione sempre più pericolosa nei confronti dell'assoluto — di per sé autosufficiente — reclamando per istinto la partecipazione di questo ai ritmi delle lacerazioni cosmiche («multi illum iuvenes, multae cupiere puellae»)<sup>35</sup>. Il momento della caduta e del successivo alienarsi dall'ente supremo non si verificherebbe, comunque, se non intervenisse d'un tratto l'ingannevole superficie riflettente su cui si polarizza lo sguardo del giovane folle. Come Dioniso, anche Narciso rimane stregato dallo specchio, e si chiarisce in lui ancora meglio quale sia il potere d'attrazione che si irradia dall'oggetto magico. Il tratto morale che caratterizza la figura di Narciso, è quello di una colpa di superbia che fa sì che l'efebo rimanga come imprigionato davanti alle trasparenze della fonte Ramnusia, proprio perché queste trasparenze permettono al giovane (come immagine di un tutto-assoluto) di contemplarsi e di amarsi per la propria bellezza.<sup>36</sup> È questa la fase nella quale lo spirito dell'uomo abbandona la vita panica, schiudendosi, poco a

---

<sup>34</sup> Cfr. E. ROHDE, *Op. cit.*, pp. 455-67.

<sup>35</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, III, 354.

Sul motivo della materia ancipite che tende ad esercitare sull'assoluto una potente forza di attrazione, si veda anche: ERMETE TRISMEGISTO, *Op. cit.*, pp. 50-3.

<sup>36</sup> Cfr. OVIDIO, *cit.*, 351-55: «Namque ter ad quinos unum Cephisius annum / addiderat poteratque puer iuuenisque videri: / multi illum iuvenes, multae cupiere puellae; / sed fuit in tenera tam dura superbia forma, / nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.»

poco, alla percezione logica (visione giustappositiva dell'Essere).

Il sorgere del *principium individuationis* segna dunque una netta separazione da quel tipo di rapimento primigenio che vedeva il singolo direttamente partecipe delle metamorfosi del terrestre, in un pieno rapporto di identità mentale con le mutazioni dei ritmi biologici che in seno alla natura si svolgono.

Abolita la scissione fra l'io e il mondo (causa del sorgere del *principium individuationis*), il fremere dei rami squassati dal vento sulle cime dei monti, l'impeto delle tempeste marine, il baluginare improvviso del fulmine nel cielo, l'ardore delle fiamme che in un attimo avvolgono intrichi di rovi, così come la calma dei grandi silenzi notturni, rischiarati dalle dolcezze seriche del pallore lunare, o magari anche la quiete, la placida armonia di un cielo immenso, pieno di stelle, non risentono più di alcuna reale mediazione conoscitiva: i sensi sono quindi irrorati da flussi di percezioni molteplici, e lo spirito che niente conosce, avverte commosso e rapito, nella più pura intensità, la bellezza e la magnificenza di tutto quanto lo attorna. L'uomo si trova quindi al cospetto dei riflessi dell'occhio divino: la sua visione del mondo produce un avvertimento *facie ad faciem* di quell'infinito mistero ontologico nel quale egli stesso si fonde, con la folgorazione improvvisa di un impulso naturale. Ma, nel momento in cui Narciso si ferma a seguire l'incanto del fonte, il miracolo delle origini viene come profanato; si forma così la primitiva percezione dell'individualità, scaturendo violenta dalla superficie delle acque immobili. Lo sguardo abbandona allora gli scorci perfetti di una prospettiva reale, (quella panica, in cui non esiste distinzione di coscienza fra il creatore e la creatura) per affidarsi alle lusinghe distorte di quella fittizia.

Colta la propria alterità rispetto al cosmo delle *res*, l'uomo si ferma rapito dalla bellezza del proprio stesso volto e delle infinite, inesplorate profondità dell'anima, finendo così per arrogarsi il diritto al ripensamento radicale del mondo, all'errore della visione antropocentrica. A questo momento corrisponde quindi l'idea della caduta dello spirito assoluto (*sparagmós* di Dioniso) che si trova ad essere direttamente dipendente dal passaggio dell'uomo da una forma di conoscere panico a quello logico-razionale. La fusione del centauro perde quindi ogni equilibrio interno, con l'improvviso sorgere delle idee separate di *èros* e *thánatos*, di amore e morte, di piacere e dolore: la terribile lotta degli opposti nella sfera della materialità determina così l'insorgere di un angoscioso pessimismo in quei superbi figli del *lógos* che, dopo aver capovolto lo specchio, innamorati dei loro pensieri sono costretti a riconoscere in sé stessi il peso di quel tremendo dualismo che colgono nel fenomenico (dissidio dei contrari), la cui riduzione è del tutto impossibile, nonostante l'orgoglio intellettuale dell'attitudine sistematica, che produce il ripensamento autonomo (e fittizio) della realtà.

Dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora  
 nudaque marmoreis percussit pectora palmis.  
 Pectora traxerunt tenuem percussa ruborem,  
 non aliter quam poma solent, quae candida parte,  
 parte rubent, aut ut variis solet uva racemis  
 ducere purpureum nondum matura colorem.  
 Quae simul adspexit liquefacta rursus in unda,  
 non tulit ulterius, sed, ut intabescere flavae  
 igne levi cerae matutinaeque pruinae  
 sole tepente solent, sic adtenuatus amore



liquitur et tecto paulatim carpitur igni.<sup>37</sup>

Come Ovidio lascia trasparire in termini figurali, Narciso raggiunge con la sua follia un punto determinante, oltrepassato il quale non sarà più possibile salvarsi dalla tragica fine che per lui il destino prepara. Il gesto simbolico del percuotersi il petto, contemplando in seguito il curioso contrasto che si origina sulla pelle marmorea in quella zona colpita che immediatamente si arrossa, allude infatti al sorgere della consapevolezza che anche l'individuo (cioè lo spirito diventato soggetto pensante), e non solo il fenomenico, partecipi in senso fisico-morale del contrasto fra gli estremi, nel corso di una lotta perpetua, irredimibile che non potrà mai placarsi finché la mente dell'uomo, e non solo il corpo, resterà vittima delle scissioni della *physis*.

Come le mele bianche si tingono da un lato di rosso, come l'uva scura grava, raccolta nei grappoli variegati, perché non ancora maturi, così anche le membra del bellissimo efebo si scoprono partecipi di due gamme cromatiche fra loro diverse.

Sarebbe sempre possibile comunque, trovare un modo efficace per portarle a congiungersi: basterebbe solo, per un attimo, che lo sguardo si volgesse indietro, abbandonando i riflessi fittizi, le ombre sull'acqua. Ma il vortice assurdo di cui il giovane è preda non può accettare che lo specchio si volga, esigendo sottomissione assoluta all'inconsistenza del buio.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *Ivi*, 480-90.

<sup>38</sup> La tesi per cui il mito di Narciso, analogamente a quello di Dioniso, alluderebbe al tragico sorgere del *principium individuationis* e quindi della pluralità del fenomenico (o del suo sentimento), viene anche avvalorata dal fatto che, proprio tramite il profumo oppiaceo

---

del narciso, si fece possibile per Ade riuscire a sorprendere la giovane Kore, sottraendola brutalmente all'abbraccio protettivo della madre per condurla nel regno delle ombre. La figura del fanciullo ebbro di sé torna dunque metamorfosata in quest'altro luogo del mito, sempre per significare l'accesso dell'individuo ad una sfera scissa dal primigenio stato di fusione col tutto, il passaggio cioè ad una dimensione altra, dove la vita e la morte si avvicendano senza sosta, in quel continuo transito dalle tenebre alla luce che viene segnato dal patto di Demetra con il re degli abissi tellurici, mentre la terra vede declinare all'improvviso il sogno della sua perenne fertilità, nel fatale alternarsi delle stagioni.

Cfr. OMERO, *Inno a Demetra*, 420: «Quando, lontano da Demetra, dea dalla spada dorata, / signora di grandi raccolti, la figlia giocava scherzosa / con le feconde Oceanidi; cogliendo fiori diversi: / rose, croco e viole, su un tenero prato, e giacinti / iris più vari, assieme al Narciso cresciuto da Gea / che, ingannando la bimba, fu fresco come corolla. / Per compiacere del buio l'illustre signore ospitale, / Zeus volle splendente, brillante di mille colori, / il fiore meraviglioso che tutti i viventi stupiva, / come gli dei immortali. Ed era cresciuto uno stelo / con cento teste diverse, dalla radice del fiore. / Tutto nel cielo sorrise dall'alto e tutta la terra / a quella sfera fiorità assieme all'aspro rigonfio: / mare corrente, con gran fluttuare di onde spumose. / Kore distese stupita, assieme, le braccia vogliose, / per afferrare il balocco più grato di ogni altro dono. / Allora, piena di ombre, si aprì sconfinata la terra / entro la nuova pianura sorgendo poi Ade dal fondo, / con i cavalli immortali, signore di tanti disfatti, / sempre invocato coi nomi più vari, Cronide immortale. / Quindi, egli prese la bimba: ed ogni resistere è vano. / Poi, sul carro dorato, in lacrime la trascinava».

È interessante notare come nel mito di Kore, analogamente a quanto avviene per Teseo nel labirinto di Creta (motivo del «gomitolo magico»), ricorra l'emblema della forma sferica, legata all'evento centrale della vicenda.

Dioniso e Narciso si incontrano quindi, metaforicamente, nelle tenebre ctonie, davanti a quelle onde di Stige, che riflettono solo la *vanitas*, il nulla: ma, se le membra del corpo sono state divorate dalla rabbia titanica (la discordia del fenomenico), se anche l'anima si è spezzata, svilita e confusa nella contemplazione dell'ombra, resta tuttavia integro quel cuore pulsante salvato da Atena, che viene prontamente sottratto agli orrori del pasto titanico (il contrasto ragione/sentimento).

Per i figli nefasti prodotti dalle ceneri dell'ira di Zeus (gli uomini), rimane dunque — ed è il solo — un aspro sentiero da percorrere, se la speranza non si frantuma sotto i colpi violenti di Ate. Da quell'unico organo, protetto dalla pietà della dea, proviene, oltre gli spazi infiniti, un battito distinto che anche nel momento del crollo non cessa di esercitare un richiamo, sviluppandolo tramite un'altra follia (quella mistica), ben diversa da quella della fonte Ramnusia. Si produce così un abbandono — che pare immotivato — alle forze infinite dell'essere, dopo la frattura dell'egotismo superbo da cui la caduta aveva trovato un'origine. Attraverso i misteri dell'orgia e la pratica dei riti lustrali, si produrrà quindi la seconda alienazione, entro la quale Dioniso (e, quindi, la nostra parte dionisiaca), una volta smembrato nella dolorosa progenie degli uomini, potrà finalmente riunificarsi al suo cuore divino, con la gioia eterna di una perfetta, riconquistata unità.<sup>39</sup>

---

In questo caso al fiore del narciso si unisce non solo l'idea della sfera, ma anche il *tòpos* dell'«inganno che determina la caduta»: una sorta di passaggio dalla felicità edenica delle origini all'angoscia della vita materiale.

<sup>39</sup> Sui diversi significati e le fasi molteplici individuabili nelle manifestazioni orgiastiche, si può seguire la suggestiva descrizione-rievoazione di Erwin Rohde, particolarmente

§ 6. *La caritas di Piccarda e la frattura dello specchio di Dio.*

Abbiamo visto, all'inizio di questo capitolo, che l'apparizione di Piccarda nel cielo della luna viene introdotta da un'immagine curiosa, un'immagine che ci riporta all'atmosfera della favola di Narciso, proprio per quanto concerne il motivo delle figure del mondo fenomenico che si riflettono nella superficie delle acque, aparendo come diafane all'interno di questa. Ad apertura di scena, nel descrivere l'incontro con lo spirito della gentildonna fiorentina, il poeta si sofferma a notare

---

interessante anche per quanto riguarda l'accenno alla presenza taurina nell'ambito delle feste bacchiche, chiaro riflesso simbolico dell'ultima, fatale metamorfosi di Dioniso, avvenuta prima del terribile *sparagmós* (cfr. n.29): «Il dio è presente, invisibile, tra i suoi adoratori invasati; oppure non è lontano e il rumore della festa serve a farlo avvicinare di più. E si racconta del dio che sparisce in un altro mondo e del suo ritorno fra gli uomini. Ogni second'anno si festeggia il suo ritorno; ed è appunto questo suo arrivo, questa "epifania" che dà occasione alla festa. Il dio compare tra le donne danzanti in forma di toro come se l'immaginava la rozza credenza antica; oppure dei 'mimi della paura', nascosti, facevano intuire la presenza dell'Invisibile imitando il muggito del toro. E quelli che celebrano la festa, in preda a un'invincibile eccitazione, gli si affollano intorno per unirsi con lui, superano la stretta corporalità della loro anima, cadono in estasi e si sentono essi stessi, straniati alla loro natura normale, quasi spiriti della schiera che circonda muggendo il dio. Anzi hanno parte alla vita stessa del dio: non può significare altro il fatto che i servi del dio si chiamano, nell'estasi, col nome del dio stesso; chi, nell'eccitazione, diventa una sola cosa col dio si chiama Sabos, Sabazios». (*Op. cit.*, pp. 347-350).

come l'ombra intravista di fronte sia abbastanza nitida, quasi fosse molto vicino il fondo traslucido del mezzo riflettente («non sì profonde che i fondi sien persi») (*Par.* III, 12). A conclusione del colloquio con Piccarda, invece, nel momento in cui l'anima del primo cielo scompare cantando, le chiare profondità della sorgente osservata si fanno più cupe e confuse, come se non esistesse più un limite e le parvenze diverse, che erano apparse poco prima, venissero richiamate ad una remotissima origine, su un fondale senza confini («come per acqua cupa cosa grave») (III, 123).

Dopo il contatto con l'umana dimensione, infatti, le anime ritornano al loro principio, perdono l'ombra del proprio apparire e, quasi faville vive, continuano a guizzare intorno ad un centro perfetto e infinito da cui si riflette ogni luce.<sup>40</sup> La disposizione spirituale di Piccarda, così come quella di tutte le altre anime del paradiso è caratterizzata fondamentalmente da quella *caritas* che abbiamo or ora discusso e che rappresenta la qualità necessaria, utile a penetrare il mistero della *mystica unio*, sostenendone l'illimitata brillantezza.

L'improvviso delinarsi degli spiriti tardi in quella atmosfera d'incanto che riporta alla mente le trasparenze dei vetri più nitidi e delle acque chiare si intona in modo perfetto al tipo di messaggio che a questa prima parte del corpo mistico divino viene affidato; proprio perché la disposizione caritatevole di cui gli inadempienti si fanno corifei implica fra l'altro il perfetto realizzarsi di un

---

<sup>40</sup> La percezione di questo improvviso scomparire delle anime nell'enigma dell'eternità, «come per acqua cupa cosa grave» (III, 123), mostra inoltre a Dante pellegrino che il suo spirito non è ancora pronto a valicare il limite della *superlucens caligo* di cui egli, per ora, non può altro che cogliere l'aspetto più umbratile, stentando a captarne le improvvise vibrazioni corrusche, i subitanei barbagli.

rapporto di rispecchiamento fra le anime tutte, così come fra la schiera innumerevole di queste e gli splendori divini.

Immediatamente, fin dal suo primo approccio con gli spiriti dei beati, Dante rimane colpito da quella brillantezza che li trasfigura, svelando subito la loro origine mistica ([...] «Ne' mirabili aspetti / vostri risplende non so che divino / che vi trasmuta da' primi concetti:») (III, 58-60); e, ben presto, attraverso il colloquio con Piccarda, egli comprenderà come un simile riverberare sia strettamente connesso alla naturale disposizione delle creature beate, una disposizione che le porta a farsi traslucide, riflettendo gli splendori del sommo bene e propagando una simile *caritas*, attraverso le sfere superne, in un vortice di inesauribili iridescenze, tramite quella lieta disposizione verso l'altro da sé che magnifica l'essere stesso della luce.

Anzi è formale ad esto beato *esse*  
 tenersi dentro a la divina voglia:  
 per ch'una fansi nostre voglie stesse,  
 sì che, come noi sem di soglia in soglia  
 per questo regno, a tutto il regno piace  
 come a quel Re che suo voler ne' nvoglia;  
 e 'n la sua voluntate è nostra pace:  
 ell'è quel mar al qual tutto si move

(*Par. III, 79-86*)

In un altro luogo, anche Virgilio, mentre indugia assieme a Dante sulla scala che dal secondo cerchio del

purgatorio conduce al terzo, criticando aspramente il vizio dell'invidia e prendendo spunto dal recente incontro avuto con Guido del Duca, elogia la grandezza dell'atteggiamento caritatevole, attraverso cui il desiderio umano muta la propria legge costitutiva, abbandonando ogni obiettivo materiale (le acque della fonte di Narciso) per rivolgersi in alto e seguire con perfetta letizia «l'amor della spera suprema» (*Purg.* XV, 52).

Quello infinito e ineffabil Bene  
 ch'è là sù, e così corre ad amore  
 com'a lucido corpo raggio vène.  
 Tanto si dà quanto trova d'ardore:  
 sì che, quantunque carità si stende,  
 cresce sovr'essa l'eterno valore.

E quanta gente più là su s'intende,  
 più v'è da ben amare, e più vi s'ama,  
 e come specchio l'uno a l'altro rende.

(*Purg.* XV, 67-75)

Il motivo del riflesso torna ad essere spiegato attraverso il rigoroso discorso del poeta latino, in correlazione con l'idea dell'amore vicendevole che lega tra loro le anime belle, affratellate da una forma di narcisismo che si potrebbe dire eterocentrico e non egotistico in senso assoluto, un narcisismo che si sviluppa sempre su quella privilegiata linea della *caritas* che già abbiamo discusso.<sup>41</sup> In questo senso Virgilio illustra

---

<sup>41</sup> Per quanto riguarda la relazione tra il motivo dello specchio e il *tòpos* della *caritas*, si ricordi anche l'episodio del sogno sul limitare

come per natura l'infinito bene immediatamente si propaghi negli uomini, nell'attimo in cui questi si mostrano in grado di provare all'interno di sé dei sentimenti d'amore, proprio come i raggi luminosi si riflettono su un corpo traslucido: la sublime emanazione luminosa, quindi, tanto più si dona quanto maggiore è l'ardore di colui che la desidera.

Gli spiriti beati, dunque, amandosi accrescono sempre di più i poteri del loro desiderio, restituendo specularmente agli altri tutto quello che da questi ricevono per riflesso diretto dell'illimitato specchio divino.

---

del paradiso terrestre, l'evocazione di Lia cioè e di sua sorella Rachele, esempi entrambe di una forma di «narcisismo positivo» di natura mistica.

Cfr. *Purg.* XXVII, 94 - 108: «Nell'ora, credo, che dell'oriente / prima raggiò nel monte Citarea, / che di foco d'amor par sempre ardente, // giovine e bella in sogno mi pareo / donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori; e cantando dicea: // 'Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. // Per piacermi a lo specchio qui m'adorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. // Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani: / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga».

Si osservi inoltre come l'anima beata, di per sé imperfetta di fronte a Dio e incapace di riflettere totalmente la luce del suo creatore, possa raggiungere la propria pace ed il proprio appagamento solo in quello scambio di *caritas* con gli altri spiriti santi che consente un perfetto rispecchiarsi nell'assoluta infinità.

Il convento delle bianche stole, in tutta la sua compattezza, ricongiunge dunque le tarsie di un mosaico speculare disperso, producendo la perfezione di una mistica superficie che accoglie e riflette amore.



Il «narcisismo» paradisiaco si sviluppa in maniera totalmente altra, rispetto a quello che si esprime nella vita materiale; quest'ultimo infatti sorge proprio nel momento in cui, per un atto di superbia, l'individuo, in quanto specchio di Dio, riconosce la meraviglia della propria bellezza che non tollera più di non valere di per sé, autonomamente, rispetto all'altro specchio da cui sono veicolati gli splendori (quello divino). A questo punto, seguendo l'impulso dell'io, l'ente (che è un complemento necessario del creatore e suo termine di rispecchiamento) volta le spalle alla sorgente di luce e oppone a quest'ultima la superficie annerita dell'enigma paolino.

Così, la creatura non è più in grado di restituire quello che riceve, ma è capace solo di distruggere i riflessi dell'essere, che essa ottiene stagliandosi di fronte a Dio come punto di assoluta negazione. Le creature del paradiso, invece, dalle diverse gerarchie angeliche<sup>42</sup> fino al collegio dei santi dalle bianche stole, unitamente agli uomini, che attraverso la mistica contemplazione riescono a compiere fino in fondo l'itinerario *per speculum*, sono in grado di sussistere in quello stato di quiete soddisfatta che la «virtù di carità» (*Par.* III, 71) determina nella sfera del loro volere. Esse conquistano la pace, proprio attraverso quel secondo tipo di follia di cui si è già discusso,<sup>43</sup> un'alienazione che determina il ribaltamento della superficie traslucida dell'animo, («E 'n la sua voluntate è nostra pace:») (*Par.* III, 85), quando lo

---

<sup>42</sup> La giustizia divina, infatti si specchia nelle intelligenze angeliche, sue dirette emanazioni.

Cfr. *Par.* IX, 61-2: «Sù sono specchi — e vo' i dicete Troni— / onde refulge a noi Dio giudicante»; XXIX, 142-5: «Vedi l'eccesso omai e la larghezza / de l'Etterno Valor, poscia, che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza, // uno manendo 'n sé come davanti».

<sup>43</sup> Cfr. § 2.

sguardo torna a fissarsi sui guizzi corruschi del sommo Bene, reduplicandosi i fasci lucenti dello specchio infinito nella miriade di schegge che si propaga nel buio, oltre il mistero dei cieli notturni, col fenomenizzarsi improvviso di uno scoppio d'amore.

La Prima Luce, che tutta la raia,  
 per tanti modi in essa si recepe  
 quanti son li splendori a chi s'appaia:  
 onde, però che a l'atto che concepe  
 segue l'affetto, d'amor la dolcezza  
 diversamente in essa ferve e tepe.  
 Vedi l'eccesso omai e la larghezza  
 de l'Etterno Valor, poscia che tanti  
 speculi fatti s'ha in che si spezza,  
 uno manendo 'n sé come davanti».

(Par. XXIX, 136-45)

Come si vede, quindi, lo stesso emblema dionisiaco dello specchio, che una volta carpita l'immagine del divino deve deflagrare d'un tratto per sua precipua necessità, è proposto anche dalla *Commedia*, assumendo comunque un valore diverso, nella misura in cui non viene accolta di fatto l'idea di una precisa contaminazione dello spirito assoluto (vale a dire, l'immagine-simbolo dei Titani e del loro banchetto ferale).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> La contaminazione di Dioniso, legata al mistero della sua tragica caduta nella molteplicità del fenomenico, come si è cercato di spiegare (cfr. § 5) non è di per sé completa: si ricordi che il cuore ancora ricco di vita del giovane dio lacerato viene infatti sottratto dalla saggezza di Atena e preservato fino all'ora estrema della

Anche per la dottrina cristiana l'ente supremo tende a moltiplicarsi, al fine di manifestare la propria sussistenza («Ma perché suo splendore / potesse risplendendo, dir "Subsisto", ») (*Par. XXIX*, 14-5); e tutto ciò non implica un digradamento della sostanza sublime, ma invece al contrario — come si è visto — la meraviglia di un infinito moltiplicarsi di questa, nel miracolo perfetto dello scambio di *caritas*.

La *contaminatio* non sarà dunque da vedere nella frattura del balocco titanico, ma semmai nel «superbir di colui» (*Par. XXIX*, 56) che, proprio perché affetto dalla sindrome di Narciso, osò per primo capovolgere lo specchio, riversandosi nel mondo dei fenomeni con il turbinio di un'incommensurabile cecità.

---

miracolosa rinascita, senza subire la degradazione dello *sparagmós* e del successivo incenerimento ad opera delle folgori di Zeus.



## IV

### LA GORGONE

#### § 1 *Riflesso e paralisi: la fallace perfezione dell'immobilità.*

Come abbiamo discusso nel capitolo precedente, il mito di Narciso ci pone davanti al problema di una doppia realtà che si fenomenizza nella mente del singolo, nell'attimo in cui questi si sofferma a considerare la propria presenza-al-mondo in maniera totalmente autonoma rispetto al mondo stesso, all'universo circostante delle *res*. È in questa fase che l'individuo si arroga il diritto al ripensamento della realtà, iniziando così ad antropomorfizzare il cosmo, cercando di controllare con i suoi schematismi tutto quel coacervo di forze contrastanti e di impulsi diversi che intorno a sé avverte all'improvviso, vedendo con sgomento e paura tutta la potenza di quell'energia caotica e terribile che lo circonda e che sembra reclamare da lui una geometrica ricostruzione del proprio essere confuso. Quello che in fondo determina il fato di Narciso non è solo la scoperta di sé, della bellezza struggente del proprio semblante, catturata in un attimo nello specchio della fonte Ramnusia, ma è piuttosto il fascino dell'immobilità dell'immagine che dalla superficie delle acque si riflette opaca nella luce evanescente, suscitando il piacere di colui che contempla, proprio perché richiede di essere restituita alla sua integrità dalle virtù creative

dell'osservatore. Narciso riflesso non è altro che una ombra del vero, un errore fallace («Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est»)<sup>1</sup> che affascina comunque, proprio perché consente all'uomo di vedersi nella sua immobilità, di controllare l'impeto del suo naturale divenire, trasformando a suo piacimento il proprio essere fluido e dinamico («cumque ego porrexī tibi brachia, porrigis ultro; / cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas; nuto quoque signa remittis / et, quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras»)<sup>2</sup> nel sortilegio di una forma stabile, nella pietrificata, logicamente controllabile immobilità («Adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem / haeret ut a Pario formatum marmore signum»)<sup>3</sup>. Come si nota dalla narrazione ovidiana, Narciso diventa un sognatore che vive nell'universo fantastico dello immaginario, in quella falsa realtà da cui il principio del male (cioè dell'irrazionale) trae nutrimento; egli non è in fondo nient'altro che un ente che abbandona, per sua libera scelta (così come Lucifero) l'unica autentica

---

<sup>1</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 434.

<sup>2</sup> *Ivi*, 581-4.

<sup>3</sup> *Ivi*, 418-9.

Si noti come, nel mito di Narciso evocato da Ovidio, significativamente la «paralisi» abbia luogo nel corso di un'indagine razionale, vale a dire di quel soffermarsi ad osservare la propria forma riflessa (e in questo senso il riflesso sull'acqua deve essere colto come segno di «riflessione» intellettuale).

Anche Narciso, come Lucifero e tutti i suoi figli dannati, a causa dell'errore è costretto ad abbandonare un rapporto appagante con l'Essere Assoluto (e con il «sé»); nel momento in cui si vede (sorgere del *principium individuationis*), egli smette di «vivere» in una felice spontaneità, iniziando così un'esistenza inautentica nel corso di un consapevole «vedersi vivere».

dimensione ontologica, voltando le spalle alla luce che irrorava la selva, preferendo fissare lo sguardo sul proprio stesso volto. Ed è come se la scena simbolica del fonte alludesse ad una chiusura degli occhi che determina un improvviso ribaltamento del soggetto verso l'interno di sé, verso gli spazi geometrici della coscienza, sotto l'egida di un *lògos* agli albori. In questo caso, dall'amore per il vero, naturalmente sentito, il singolo si dona tutto al culto di una sfera fantastica, alla stupita meraviglia di una visione antropomorfizzante del fenomenico. Abbandonando l'unica verità del rapporto d'essere (l'approccio *facie ad faciem* cioè), viene fatto luogo al giuoco delle illusioni dello specchio, sorgendo un desiderio di attingere la perfetta realizzazione di sé nell'amplesso impossibile con il mondo delle ombre.

Ma, ogni volta che le candide braccia di Narciso si protendono bramoso verso il riflesso del fonte, cercando disperate un'essenza nei simulacri vani, qualsiasi progetto positivo si trova miseramente a fallire: nelle trasparenze liquide le mani stringono soltanto il vuoto, bagnandosi solo di questo e di una pioggia di lacrime amare, quando il giovane avverte tutta l'impossibilità di staccarsi dal suo stesso corpo, di duplicarsi e di abbracciare sé stesso nella propria sovrabbondanza di vita.<sup>4</sup> Narciso, vedendo

---

<sup>4</sup> Il tendere ad abbracciare sé stessi ci parla di una piena comprensione della meraviglia del proprio essere che produce la volontà di permanere per sempre all'interno di esso.

L'errore di Narciso è comunque da notare in quell'atto sbagliato dell'abbracciare un riflesso esterno che sostituisce — nel corso della follia — l'unico gesto positivo che potrebbe veramente appagare il desiderio, vale a dire l' "abbracciarsi", stringendo le braccia sul corpo.

Nel suo delirio, l'efebo rifiuta il consiglio di Agostino, nel tendere ad una *veritas* al di fuori di sé, nella più completa inconsapevolezza

il riflesso del suo volto come irraggiungibile, si rivolge disperatamente alla speranza che i propri desideri vengano un giorno soddisfatti: è così che il suo essere accetta un tipo di sussistenza onirica, assieme al vagheggiamento di forme vuote di sostanza («spem sine

---

che proprio *in interiore homine* esiste quel tesoro che continuamente egli ricerca.

Il giovane della fonte Ramnusia si condanna all'eternità del desiderio per la sua ottusa fissazione sui particolari dell'Essere, nei quali egli crede di poter cogliere una sostanza che solo la visione del nodo unitario del mondo può offrire.

Il mito, in questo caso, si trova ad esaltare un «abbraccio interiore» analogo a quello di cui parla lo pseudo-Dionigi nel *De coelestis hierarchia* (XXI, 24) riferendosi all'atteggiamento degli angeli fedeli ai voleri di Dio.

Sul concetto di esuberanza erotica, connesso all'idea di narcisismo, cfr. N. O. BROWN, *La vita dopo la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, 1964, p. 67: «D'altra parte sia l'Eros platonico sia l'Agape cristiana, quando raggiungono il grado più alto di esaltazione mistica, trascendono i loro limiti e le loro reciproche differenze, ciò che esige un ampliamento e uno sviluppo della dottrina freudiana del narcisismo. Nel *Simposio* l'Eros, quando ha soddisfatto la propria aspirazione giungendo in possesso dell'essenza della Bellezza, passa a uno stadio ulteriore, che Platone chiama «generare nella bellezza», stadio per il quale non erano state poste le basi nella definizione originaria, come se l'Eros, una volta soddisfatto, dovesse straripare per la sua esuberanza nell'azione creatrice.» E in Lutero la perfetta Agape di Dio è una *quellende Liebe*, un amore che trabocca nella creatività. Queste immagini suggeriscono che l'attività e il godimento di sé dell'Eros narcisistico debbano consistere in uno straripamento del mondo esterno. Blake, nel suo misticismo poetico, ha la stessa intuizione: *Exuberance is Beauty ... The cistern contains, the fountain overflows.*»



corpore amat, corpus putat esse, quod unda est»<sup>5</sup>. Lo «sperare» del giovane ebbro di sé è dunque un tener dietro alla natura formale delle cose, senza cercare un modo per arricchire questa di una vera e propria materialità dalla cui presenza potrebbe derivare l'effettiva concretezza di quell'*ousia* che, in termini aristotelici, deve risultare come *synolon* di materia e forma. Di fronte allo specchio capovolto che trasforma in enigmi i riflessi veraci dell'essenza divina, Narciso non può fare altro che inebriarsi dei fantasmi dell'immaginario e vederne tutta la bellezza, nell'attimo in cui si ferma a riflettere, proiettando sull'acqua un immobile *éidolon*, una parvenza che i suoi occhi possono esaminare, nella statica bellezza delle parti. Il personaggio di questa storia mitica si sente perfetto nell'immobilità, proprio perché in essa riesce a controllare — sempre secondo schematismi antropomorfici — la sua *forma fluens* che è in sé un puro *exemplum* del continuo divenire dell'universo fenomenico. Seguendo il delirio di un ripensamento logico del mondo, Narciso tende dunque a costituire il binomio centrale di essere e immobilità, come si è visto dalla similitudine ovidiana,<sup>6</sup> cedendo al giuoco del riflesso che lo paralizza nel rigore del *marmor parium*. Il mito ci mostra quindi una relazione evidente tra il rispecchiamento e la paralisi; anzi, si potrebbe dire che tutto quanto appare nello specchio, proprio perché acquisisce materia, e quindi sostanza, attraverso la facoltà creatrice dell'osservatore che immagina, venga pietrificato proprio da quest'ultimo, dall'osservatore cioè, il cui pensiero può contenere solo una serie di forme statiche in sé compiute, al fine di svilupparsi in un discorso logico univoco che si dimostra contrario a quel

---

<sup>5</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, 417.

<sup>6</sup> Cfr. cap. III, § 3.

tipo di sacra *mania* panica utile a favorire un approccio istintivo, irrazionale, ma anche, e soprattutto, totalizzante con le cose. Alla naturalezza del mondo-vissuto, si sostituisce dunque l'artificialità di un mondo-pensato le cui sostanze sono condannate alla sussistenza entro cicli effimeri che il singolo crea con la propria fantasia più feconda, perfezionandoli con quella logica che non altro rappresenta che uno sviluppo (ancor più pietrificante) della *póiesis*. Il mondo delle ombre riflesse riceve dunque energia dall'uomo, perdendo in seguito ogni sostanza e attributo con la morte di quest'ultimo, fino a quando anche gli stessi nomi delle cose sono stravolti, dimenticati, consumandosi tutto nell'oblio: gli antichi simulacri vengono quindi corrosi dalla forza inesausta del tempo, mentre nuove statue polite appaiono d'un tratto all'orizzonte, destinate anch'esse a sgretolarsi come rena nell'eterno, inestinguibile lavorio della vita. Le immagini del fonte, pur vibrando di energie formali e materiali riflesse (le prime provenienti dal mondo, le seconde dall'uomo) non hanno vita, proprio perché il loro demiurgo le sottrae alla realtà del divenire per bloccarle e ripensarle (attraverso la speranza fallace), proiettandole poi nella prospettiva irrealistica dell'effimero. Un'altra strada sarebbe possibile però, come si è visto a proposito della specularità caritatevole dei beati, nella misura in cui il singolo, di fronte alla consapevolezza della propria perfezione e di quella del mondo creato, si mantenesse nella condizione di specchio che riflette la luce, senza capovolgersi, senza diventare un ambiguo e superbo propagatore di enigmi. Abbandonando lo stato di colui che vede il cosmo direttamente, Narciso — come Dioniso e Lucifero — preferisce riflettersi su quel mondo che egli stesso ha deciso di crearsi e di forgiare a propria immagine e somiglianza, nell'illusione di una vista che è in vero oscuramento e cecità.

Come abbiamo già puntualizzato, nel capitolo precedente, l'amore di Narciso per i riflessi non è altro che un simbolo del passaggio dall'assolutezza dello spirito alla scissione fra spirito soggettivo e spirito oggettivo. Questo processo, naturalmente, si può anche inquadrare come il segno del transito dalla visione panica dell'essere (universale, radicale, capace di accogliere il sentimento degli opposti all'interno di una stessa sensazione) alla visione logico-razionale che si focalizza, su un'ombra che riproduce il tutto nella forma, ma non sulla sostanza, bloccando l'eterno fluire in immagini staccate che, rispettando il «principio di non contraddizione», sottraggono l'essere alla sua vita più autentica, alla sua più sacra ambiguità e contraddittorietà nell'eterno fluire delle cose.

L'elemento speculare, nel mito di Narciso — ma anche in quello di Dioniso — si fa allusione ad un riconoscimento dell'assoluto in senso oggettivo e non più in senso soggettivo, vale a dire come oggetto separato dall'assolutezza il quale invece di legarsi al tutto, si collega alla parte ( il *Diónyssou kátoptron*, il balocco fatale in cui il dio si riflette e si ammira, rimanendo come paralizzato) : in questo modo i titani possono fare luogo allo *sparagmós*, determinando la frattura dell'unitario.

Gli organi visivi di cui l'efebo Narciso usufruisce sono affetti da una grave malattia, simile, nella sostanza, a quella di coloro che hanno «mala luce» (*Inf.* X, 100), a cui si riferisce Farinata, offrendosi di chiarire i dubbi di Dante a proposito dell'inconsapevolezza di Cavalcante dei Cavalcanti.

«Noi veggian, come quei c'ha mala luce,  
le cose — disse — che ne son lontano:

cotanto ancor ne splende il Sommo Duce.

Quando s'appressano, o son, tutt' è vano  
nostro intelletto; e, s'altri nol ci apporta,  
nulla sapén di vostro stato umano.

Però comprender puoi che tutta morta  
fia nostra conoscenza da quel punto  
che del futuro fia chiusa la porta».

(*Inf. X*, 100-8)

Per la nostra analisi dei tratti pertinenti del mito di Narciso, è significativo che le anime prave dell'inferno mostrino di essere tutte prese dal ricordo e dalla veggenza al contempo, nulla potendo contemplare del presente, di quell'immediatezza che vive proprio della sua eterna fuga, e dei suoi ambigui contrasti. Come Narciso, infatti, anche i dannati non hanno più alcuna nozione dell'*hic et nunc*, se non nell'abbruttimento doloroso della pena; il loro pensiero trova dunque spazio per espandersi soltanto nei ricordi di ieri, nei frammenti mnestici del dolce mondo perduto, o nei lampi improvvisi di visioni future che il Divino concede loro di percepire ad un tratto.

Rispetto alla concretezza del presente, cioè del tempo in cui i segni dell'eternità si manifestano,<sup>7</sup> il passato e il

---

<sup>7</sup> Cfr. S. AGOSTINO, *Confessioni*, XI, 29.

Anche il dibattito teologico contemporaneo si trova a discutere sul problema del rapporto tra la dimensione dell'Eterno e quella del tempo, riconoscendo spesso, sempre sulla linea agostiniana, che nei suoi diversi momenti di grazia lo spirito dell'uomo si ricongiunge al mistero dell'essenza divina, mentre si dilegua in un attimo la percezione dei tre diversi tempi distinti, in un unico presente globale che assorbe ed insieme trascende il travaglio della storia.

futuro sono dunque niente di più che una *distensio animi*,<sup>8</sup> due dimensioni che, analogamente alle immagini del fonte, acquistano vita solo in virtù delle facoltà immaginative del singolo.

Quest'ultimo, tutto rivolto su di sé non vive più nell'immediato, ma inizia a sussistere per quello che egli stesso, una volta chiusi gli occhi, riesce a scorgere nei meandri della psiche, fra i relitti di azioni o di gesti compiuti che la memoria torna a venare di nostalgia, o fra i progetti per l'avvenire e i molti timori di quanto potrebbe accadere. Ribaltando lo specchio, la percezione globale dell'attimo fuggente perde all'improvviso tutta la sua fluidità, il ritmo del tempo si riduce così, facendosi

---

Negli attimi in cui il singolo sente farsi concreta all'interno di sé la possibilità di un'unione totale con il principio trascendente, il regno di Dio cessa di essere un desiderabile perenne collocato dall'animo nell'ipotesi di un lontano futuro: l'*éschaton* supremo che si era fatto fenomeno *in re*, nel momento dell'incarnazione di Cristo, torna quindi a congiungersi con la realtà oggettiva, attraverso lo slancio di fede e il coraggioso ritorno dell'uomo allo spazio della propria autenticità.

Cfr. E. BRUNNER, *L'eternità come futuro e tempo presente*, Bologna, 1973, 198-9: «Con il giorno di Pasqua è spuntato il nuovo 'aiòn'. Questo nuovo 'aiòn' non si manifesta però solo con la risurrezione di Gesù, ma altrettanto con la nuova vita, la vita dello Spirito santo, la vita nella presenza del Risorto e nella comunione Con Lui [...]. L'esistenza dell'*ecclesia*, la vita nello Spirito santo e nei suoi doni sono segni ed effetti del mondo della risurrezione già esteso dentro al presente. L'eterno futuro è diventato presente, l'esistenza della comunità di Cristo è esistenza 'messianica' o 'escatologica', vita nella presenza di Dio in mezzo al flusso della temporalità, regno di Dio in mezzo al mondo del peccato e della morte».

<sup>8</sup> S. AGOSTINO, *Op. cit.*, 26.

sempre più lento, fino a bloccarsi del tutto: le immagini si pietrificano allora e l'uomo si accorge di aver cominciato a pensare, sviluppando dentro di sé, nella mente, i primi germi di un progetto di ri-creazione soggettiva dell'essere. Il tempo narcisistico, tipico della fase del desiderio di sé, e segnato dall'irrigidirsi della visione diretta del mondo nei riflessi ingannevoli della fonte Ramnusia, è dunque un tempo fittizio, pietrificato, assoluta negazione ontologica e, in altre parole, un vero e proprio «presente-non-presente».

La dannazione del giovane è dunque analoga a quella dei maledetti da Dio di cui parla Farinata: anche questi ultimi, infatti, non riescono a vivere nella freschezza dinamica del *Lebenswelt*, proprio perché non esistono per loro momenti vivi (avvinghiati come sono al non-essere del male), ma soltanto tempi morti: la memoria o il vaticinio. Nella adorazione dell'irrealtà e delle sue cronologiche dimensioni, Narciso resta sempre proteso verso un mondo illusorio che è nutrito da speranze immateriate. Il proprio desiderio di staccarsi dal corpo, per sovrabbondanza di bellezza («quod cupio, mecum est: inopem me copia facit. / O utinam a nostro secedere corpore possem!»),<sup>9</sup> ci mostra infatti, da un lato un irrefrenabile impulso alla duplicazione nel fenomenico da parte dell'assoluto,<sup>10</sup> ma si può leggere anche altrimenti,

---

<sup>9</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, 466-7.

<sup>10</sup> Cfr. cap. III, § 5.

Un simile impulso dell'Assoluto alle duplicazioni nel fenomenico viene sempre, avvertito dalla linea platonica o neo-platonica classica come un inesplicabile momento di «caduta», un punto di negazione che non può essere ricondotto ad un significato nell'ambito di un disegno unitario. Per la visione cristiana, invece, la «caduta» dei progenitori è vista in qualità di *vox media*: è sentita come una punizione, certamente, ma anche come uno strumento che redime,

come richiamo emblematico ad una volontà di accedere nel regno dell'immaginario (la forma), abbandonando le radici della vita vera e vissuta (la materia) attraverso il ripensamento della realtà. Si è visto, inoltre, come il narcisismo si trovi a culminare in un desiderio di dissoluzione, ed è su questa linea che lo specchio può essere intuito come veicolo di morte, proprio nella misura in cui si connette alle sfere inferiori dell'essere: quelle della materialità e degli spazi dell'universo ctonio.

## § 2. *I poteri di Medusa.*

Il riflesso, come si è visto ad un'analisi dei tratti pertinenti del mito bacchico, è in stretta correlazione con

---

proprio attraverso la condanna a quel continuo «lavoro» che si fa al contempo segno di maledizione e di riscatto. Il contatto con la materia negativa dunque può diventare cristianamente occasione di accrescimento e di perfezionamento dello spirito.

Il ritorno in sé dell'idea dopo la sua alienazione non implica per Plotino nessun mutamento sostanziale (il ciclo *exitus / reditus* nel permanere dell'essenza): la resurrezione della carne di Cristo si fa simbolo invece della promessa di una nuova alleanza fra gli opposti solo apparentemente contraddittori della terra e del cielo, del corpo e dell'anima, nella conquista di una perfetta sintesi assoluta. Il transito dello spirito nel carcere della morte (la materia) può infatti fare luogo a delle radicali trasformazioni dall'interno, sottraendo la vita materiale alla sua maledizione nel sublimarla completamente rendendola capace di farsi trasparente alla luce dell'unità suprema (materia corruttibile > materia eterna).

il dramma del decadimento di organismi superiori al rango primario della litosfera (l'incenerimento dei Titani e delle membra dionisiache da essi divorate); la figura di Narciso si potrebbe riconnettere quindi, non solo a quella di Dioniso, ma anche a quella di Medusa, la Gorgone pietrificante di cui, fra gli altri, tratta anche Ovidio, affrontando le storie diverse del ciclo di Perseo.<sup>11</sup>

Ostacolato dalle furie infernali che tentano di impedirgli l'accesso oltre le mura della città di Dite, Dante, su consiglio di Virgilio, si copre gli occhi impaurito dalla minaccia delle «feroci Erine» (IX, 45) che orribilmente si fendono il petto, invocando la presenza di Medusa, per impedire il transito all'uomo vivo verso il fondo della voragine infernale. Una situazione abbastanza simile si rintraccia anche nel libro XI dell'*Odissea*, a conclusione dell'episodio già citato<sup>12</sup> della *nékyia* di Ulisse nelle oscure terre dei remoti Cimméri, avvolte di nubi perenni.

Qui il sovrano di Itaca, dopo aver parlato con il simulacro di Eracle, è all'improvviso costretto a fuggire, udendo con raccapriccio le grida di un'innunerevole schiera di morti: grida orrende, ferali che in tutto gli sembrano foriere di qualche sciagura tremenda. Il verde orrore (*klóron déos*), che in questo momento avvolge la mente di Odisseo, si lega, in un modo a prima vista enigmatico, con l'oscuro avvertimento che possa apparire d'un tratto l'orrendo capo della Gorgone, evocato dalle profondità degli abissi ad opera della luminosa Persefone.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. OVIDIO, *Op. cit.*, IV, 609-803.

<sup>12</sup> Cfr. cap. III, § 1.

<sup>13</sup> Cfr. OMERO, *Odissea*, XI, 628-40: «Io rimanevo là ancora, se mai venisse qualcuno / dei grandi eroi che da tempo la morte aveva falciato. / Visto avrei dunque gli antichi magnanimi, come volevo: /



Come si vede, la situazione è abbastanza simile a quella di *Inf.* IX: colui che compie il fatale passaggio fra le ombre dei morti, rischia di rimanere pietrificato da Medusa dalla sua anguicrinita sembianza la cui apparizione determinerebbe per il pellegrino dell'Ade l'assoluta impossibilità di procedere, rimanendo così paralizzato in quello stesso luogo che egli ha avuto l'ardire di profanare. In realtà, per Ulisse come per Dante è possibile attraversare il regno delle ombre senza rimanervi intrappolati, proprio perché il loro viaggio non è dovuto all'impeto titanico di un orgoglio personale, quanto piuttosto ad una arcana necessità metafisica che desidera per l'eroe della pericolosa avventura il concreto recupero di uno stato d'essere stabile, sulle rovine di un recente passato i cui equilibri sono stati distrutti. Il viaggio fatale di Odisseo, analogamente a quello dantesco, non ha dunque proprio nulla di blasfemo ed è perciò affrancato dagli esiti pietrificanti dell'incontro con la quintessenza del male.

Esaminando diverse analogie tra i due luoghi letterari, si deve fare inoltre menzione anche della presenza in entrambi di un riferimento all'ultima impresa di Teseo, l'eroe del labirinto cretese, condannato a scontare nel Tartaro l'eterno supplizio del sedile infuocato.<sup>14</sup> Come si

---

figli gloriosi divini, gli amici Teseo e Piritoo. / Ma prima, infinita, un orrida schiera di morti, / che nell'ombra appariva con grida selvagge, paurose: / verde terrore mi prese allor che la testa di Gorgone, / del mostro di tutti più atroce, mandasse Persefon dall'Ade. / Presto, fuggendo alle navi, ordini davo ai compagni: / loro salivano subito e dopo scioglievan le corde. / Quelli sul cassero pronti sedevan sui banchi, obbedienti. / Flutto che scorre del fiume Oceano la nave accoglieva: / forza dei remi guidava e poi un bellissimo vento».

<sup>14</sup> Cfr. IGINO, *Fabulae*, 79; DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, IV, 63; ORAZIO, *Odi*, IV, 7-27; PANIASIS, cit. da

era visto ad apertura del precedente capitolo, l'impresa infernale di Piritoo e del principe di Atene è destinata alla sconfitta, proprio perché, a differenza di quella compiuta da Eracle, si rivela in sostanza come una sconsiderata avventura, in cui entrambi gli eroi si mostrano irriverenti nei confronti del soprannaturale, a causa di un grave peccato di *hybris*. Sembra quindi che Ulisse, pur essendo tentato per un attimo di prolungare la sua propria esperienza delle cose ultraterrene, mosso dal desiderio di avere notizie dalla viva voce dei due amici tracotanti su una delle imprese più folli — ma anche coraggiose — del genere umano, rifugga senza indugi dal pericolo di una vana *curiositas* che potrebbe essergli fatale.

L'eroe omerico non è infatti paragonabile al personaggio dantesco del «folle volo»<sup>15</sup> in lui, *polymetis Odysseus* si incarna l'accortezza che conosce delle cose la giusta misura e rifugge dagli eccessi di quell'orgoglio titanico che resta sempre del resto, in ultima analisi, nient'altro che un vacuo empito autodistruttivo. Ma anche nel caso del viaggio di Dante, una simile tentazione smisurata non sussiste e i pericoli della vana *curiositas* (si ricordi l'episodio dell'incanto narcisistico che si sviluppa dalla rissa fra Sinone e Maestro Adamo)<sup>16</sup> vengono positivamente fugati dall'accorta presenza virgiliana. La sostanza dell'andare dantesco è di natura

---

PAUSANIA, *Periegesi della Grecia*, X, 29, 4; APOLLODORO, di ATENE (pseudo), *Biblioteca*, I, 24.

Si veda inoltre, solo per quanto concerne il destino atroce di Teseo nel Tartaro: VIRGILIO, *Eneide*, VI, 617-20: «...sedet aeternumque sedebit / infelix Theseus; Phlegyasque miserrimus omnis / admonet et magna testatur voce per umbras: / 'Discite iustitiam moniti et non temnere divos' ».

<sup>15</sup> Cfr. cap. I, § 1.

<sup>16</sup> Cfr. cap. III, § 4.

diversa rispetto all'«assalto» (IX, 54) di Teseo che le Erinni vogliono ancora vendicare; e l'ira di queste, così come la rabbia del Minotauro nel cerchio dei violenti (cfr. cap. II), non è tanto sospinta dall'odio che infuria nei confronti della *hybris* umana, quanto piuttosto dalla paura tremenda che le crepe ineguali della strana ruina possano farsi sempre più larghe e profonde, e che le porte segrete si spalanchino tra il fragore dei lampi, rimaste «senza serrame» (VIII, 126), giungendo dal cielo messaggeri che passino «Stige con le piante asciutte» (IX, 81), per trasformare la precisa ripartizione del regno satanico nella follia di labirintici intrichi, in cui le stesse forze della distruttività non solo rimangono imprigionate, ma anche distrutte per sempre.

Et inferus et mors missi sunt in stagnum ignis  
 haec mors secunda est stagnum ignis  
 et qui non est inventus in libro vitae scriptus  
 missus est in stagnum ignis.<sup>17</sup>

E in questo senso anche il testo dell'*Apocalisse* sembra dare un valore sempre più tremendo ai timori delle Erinni: una volta, compiuti i mille anni durante i quali Satana era rimasto chiuso nel fondo abissale, assieme all'orrenda presenza della morte, dopo avere effettuato la sua ultima beffa a danno delle diverse nazioni dei quattro angoli della terra, il male sarà infatti gettato nel grande stagno di fuoco, assieme ai suoi corrotti seguaci, prima della discesa dal cielo della

---

<sup>17</sup> *Apc.* XX, 14-15.

Gerusalemme celeste e il completo verificarsi dell'estrema *palingenesía*.<sup>18</sup>

Chiaramente non è possibile sostenere con certezza che Dante avesse conosciuto, anche solo per via indiretta, la sezione finale del libro XI dell'*Odissea*; si deve supporre comunque che, vista la notevole somiglianza di alcuni tratti pertinenti dei due luoghi testuali, un ricongiungimento del poeta medievale alla scena omerica sia potuto avvenire su tramiti meta-razionali, attingendo al patrimonio archetipico della creatività universale.

Comunque, quello che a noi interessa vedere è che in tutti e due gli episodi il rapporto fra l'eroe che compie il viaggio misterioso e la figura di Teseo è completamente diverso, proprio perché se infatti in Omero, come si è visto, l'attesa di un colloquio col principe ateniese pone Ulisse di fronte al pericolo della *hybris* e della vana *curiositas*, nella *Commedia* tutta la tracotanza incarnata nell'ultima impresa del campione del labirinto diventa

---

<sup>18</sup> *Ivi*, XXI, 1-8: «et vidi caelum novum et terram novam; primum enim caelum et prima terra abiit et mare iam non est et civitatem sanctam Hierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo; et audivi vocem magnam de throno dicentem: «Ecce tabernaculum Dei cum hominibus et habitabit cum eis; et ipsi populus eius erunt et ipse Deus cum eis erit eorum Deus et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum et mors ultra non erit seque luctus seque clamor seque dolor erit ultra, quae prima abierunt. Et dixit qui sedebat in throno: «Ecce nova facio omnia.» Et dicit: «Scribe quia haec verba fidelissima sunt et vera.»

Et dixit: “Mihi factum es, ego sum A et , initium et finis ego sitiendi dabo de fonte aquae vivae gratis; qui vicerit possidebit haec et ero illi Deus et ille erit mihi filius. Timidis autem et incredulis et exceratis et homicidis et fornicatoribus et veneficis et idolatris et omnibus mendacibus pars illorum erit in stagno ardenti igne et sulphure, quod est mors secunda».

invece positiva, poiché per Dante l'idea dell'altro viaggio (sia di quello personale, sia di quelli dei suoi predecessori, da Teseo, appunto, fino a San Paolo) viene sempre unita ad una volontà gnoseologica, tesa a dimostrare come il mondo delle tenebre ctonie non rappresenti un invalicabile limite o un enigma totalmente irrelato (antitesi assoluta) nell'ambito della creazione.

Nel pensiero dantesco, gli inferi diventano al contrario uno spazio percorribile (infatti, per il poeta esiste un «oltre» rispetto al Cocito, estrema ipostasi dell'assolutezza del male), terreno necessario per il transito dell'uomo verso la virtuale catarsi e la susseguente beatitudine; in questo senso, quindi, Teseo (inteso come figura emblematica) acquista per Dante un significato diverso, proprio in quanto quel gesto beffardo e blasfemo rappresentato dall'impresa da lui compiuta assieme a Piritoo si muta nella *Commedia* nel simbolo di un inequivocabile preludio all'estrema offesa che sarà perpetrata ai danni della morte e di Ade nel momento della *parousía*, vale a dire del secondo avvento del Cristo: quando la luce d'Amore trasformerà il carcere oscuro, con tutte le ripartizioni rigorose segnate dalla *lex*, in un immenso labirinto caotico, confondendo i sentieri del *lógos* satanico nel vortice dinamico dell'*inextricabilis error*.

È inoltre interessante anche il fatto che Omero sembri legare il pericolo della visione del mostro che rende di pietra con il motivo della vana *curiositas* di Ulisse, quasi esistesse un legame tangibile che unisca l'eventuale incontro con i due folli compagni (Teseo e Piritoo) e l'apparire improvviso della Gorgone. In effetti, come Robert Graves puntualizza nel suo repertorio,<sup>19</sup> la testa

---

<sup>19</sup> Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Milano 1977, 1955<sup>1</sup>, p. 138, n.3: «Le Gorgoni rappresentano la triplice dea e

anguicrinita può essere letta come un simbolo dell'invalicabile limite tra l'umano e l'universo dei misteri che il singolo non può valicare, se non è stato accolto nelle schiere dei *mystoi*. Graves ricorda inoltre che, a conclusione dell'impresa di Perseo, quando quest'ultimo utilizzando sapientemente tutti gli strumenti esoterici, ebbe decapitato Medusa, la dea Atena protettrice dell'eroe, dopo avere scorticato la Gorgone, rivestì con la pelle di quest'ultima la sua stessa egida, ponendovi inoltre la testa mostruosa nel centro perfetto, allo scopo di scoraggiare i profani a non cercar di vedere

---

portavano maschere profilattiche, con occhi fiammeggianti e la lingua che sporgeva fra i denti lunghissimi, per spaventare gli estranei e allontanarli dai loro misteri. Gli omeridi conoscevano soltanto una Gorgone che vagava come ombra nel Tartaro (*Odissea*, XI, 633-5) e la cui testa, che terrorizzò Odisseo (*Odissea*, XI, 634) spiccava sull'egida di Atena, indubbiamente per ammonire la gente a non voler scrutare nei divini misteri nascosti dietro l'egida stessa».

A proposito delle osservazioni di Graves, ci sembra interessante notare come, nella figura simbolica proprio il centro dello scudo di Atena (dea della sapienza) rappresenti una Gorgone (emblema del pericolo, della morte, del ritorno all'indistinto materico). Tutto questo sembra suggerire che nel cerchio della conoscenza esiste un punto fatale in cui il *lógos* divora sé stesso, assorbito da quella caotica energia originaria che lo ha determinato: *stultitia et sapientia* di nuovo, quindi, come in San Paolo. Ma si ricordino anche le parole dello pseudo-Dionigi: «La totale ignoranza, spinta al massimo grado è identica alla conoscenza di colui che si trova al di sopra di tutti gli esseri conoscibili» (*Lettera a Sais monaco*, in DIONIGI L'AREOPAGITA (Pseudo), *Gerarchia celeste, Teologia mistica, Lettere* trad. it. di S. Lilla, Roma, 1993, p. 118).

oltre il velame dei più oscuri enigmi dell'essere.<sup>20</sup>

L'anguicrinoto sembiante è senza dubbio un emblema di morte, di quel pericolo estremo che l'individuo inesperto, non ancora raggiunto il perfetto controllo di sé e delle proprie forze, si trova a dover fronteggiare ogni volta che tenta di compiere un passaggio oltre le parvenze esteriori.

Come segno di distruzione e di pietrificazione di qualsiasi istanza creativa, seguendo le indicazioni di Jean Pierre Vernant, si può dire che Medusa incarna l'emblema di ciò che all'improvviso può alienare l'uomo da sé stesso, distruggendo la sua stessa vita.<sup>21</sup> Simile creatura terrificante, nel suo farsi figura di una paurosa discesa al caos delle matrici primarie e all'abnorme confusione

---

<sup>20</sup> Cfr. ESiodo, *Teogonia*, 274-86, APOLLodoro, cit. , II, 4,3; OVIDIO, *Op. cit.*; *scoli ad APOLLONIO RODIO*, *Argonautiche* IV, 1399; EURIPIDE, *Ione* 989 e sgg.

<sup>21</sup> Cfr. J-P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia* trad. it. di C. Saletti, Bologna, 1987, 1985', pp. 33-4: «Addestrando i giovani, nella loro differenza, a fare sui confini l'esperienza delle varie forme dell'alterità, Artemide cura che essi intraprendano correttamente l'apprendistato del modello al quale dovranno conformarsi, una volta arrivato il loro momento.

Dai margini dove regna, ella prepara il ritorno al centro. La funzione di nutrice che esercita in una zona selvaggia mira ad una buona integrazione nel cuore dello spazio civico. L'alterità incarnata da Medusa è di tipo decisamente diverso; come quella di Dioniso, opera secondo un asse verticale; non riguarda più i primi tempi dell'esistenza né gli sfondi lontani dell'orizzonte civilizzato, ma quello che, in ogni momento e in ogni luogo, strappa l'uomo alla sua vista e a sé stesso, sia — con Medusa — per proiettarlo verso il basso, nella confusione e nell'orrore del caos, sia — con Dioniso e i suoi devoti — per elevarlo, per portarlo in alto, nella fusione con il divino e nella beatitudine di un'età dell'oro ritrovata».

dell'indistinto si presenta in correlazione oppositiva con la figura di Dioniso.<sup>22</sup> Tramite questi due personaggi si esprimono infatti due volti di un medesimo concetto; e se la Gorgone rappresenta il pericolo dell'*alienatio corporis* — della regressione cioè della materia formata all'indistinto del magma minerale — il signore delle menadi assurge invece a simbolo di un'uscita positiva da sé stessi, in virtù degli esiti orgiastici dell'*alienatio mentis*.<sup>23</sup> Entrambi i miti in questione, attraverso l'inausto decadere nella litosfera (Medusa), così come nelle spire lucenti dell'estasi mistica (Dioniso), aprono dunque le porte ad una fuga dell'individuo dai limiti del suo essere fisico: in positivo o in negativo mostrano sempre e comunque l'eventualità di un crollo di equilibri preesistenti i cui esiti possono svilupparsi in due sensi diversi. Si ricordi inoltre che la morte per pietrificazione avviene sempre in quel preciso momento in cui gli occhi dell'osservatore si polarizzano sul volto di Medusa e lo sguardo dell'uomo si incrocia quindi con quello del mostro.

Ricordando quanto è stato detto a proposito di Narciso, così affascinato e rapito dal suo simulacro riflesso, tanto da farsi immobile e rigido come statua di marmo, si può supporre che la grande trasmutazione che da Medusa si crea racchiuda (come del resto il mito del giovane folle di sé) due diversi significati, uno materiale e l'altro spirituale, alludendo al contempo ad una morte del corpo, così come a quella dell'anima. Non solo infatti la Gorgone è foriera di un radicale isterilimento della vita fisica — con la regressione dal rango animale alla fatata

---

<sup>22</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>23</sup> Cfr. E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime presso i Greci*, trad. it. di E. Codignola e A. Oberdorfer, Bari, 1982, 1890-4', pp. 337-71.



immobilità della litosfera — ma allude anche a quel pericoloso fissarsi della mente su un solo punto, nell'assurda pretesa logica di bloccare e schematizzare il divenire eterno della *forma fluens*, antropomorfizzandola, e perdendo quindi il senso di quell'ideale rapporto d'essere con l'assoluto che è possibile acquisire solo attraverso la sacra *manía* di una relazione estatica.<sup>24</sup>

Ritornando alle grida delle «feroci Erine» (IX, 45) sulle mura della città di Dite, si deve notare inoltre che (a nostro avviso significativamente) in questo passo Dante ci propone un uso molto particolare del termine «smalto» (IX, 52), accolto in un'accezione del tutto inconsueta, che non ci riporta soltanto alla rigidità minerale, ma suggerisce anche il senso di quella fragile patina che sempre ricopre le superfici vetrificate su cui possono riflettersi a tratti dei guizzi di luce.

L'unione dello «smalto» con la natura delle trasparenze vitree, si recupera in modo chiaro nella prima delle *Rime petrose*, mentre il poeta raffigura il suo stato di doloroso innamoramento, a cui fa da contrasto lo sfondo dolente di un algido paesaggio invernale.

---

<sup>24</sup> È questa la fase in cui la perdita della presenza, nell'universo naturale, non è ancora avvertita come angosciosa minaccia.

Cfr. E. DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* Torino, 1973, 1948<sup>1</sup> pp. 120-1: «Fin quando la labilità insorge senza compenso, e l'esserci si dissolve sino a diventare p. es. una eco del mondo (come nel caso del *latah* che imita specularmente lo stormir delle fronde) il mondo magico non è ancora nato. Esso nasce solo quando la labilità diventa un problema, quando è appresa come rischio nell'angoscia, e quando sollecita il riscatto di un ordine culturale definito che valga come sistema di guarentige per l'esserci minacciato».

Versan le vene le fummifere acque  
 per li vapor che la terra ha nel ventre,  
 che d'abisso li tira suso in alto;  
 onde cammino al bel giorno mi piacque  
 che ora è fatto rivo, e sarà mentre  
 che durerà del verno il grande assalto;  
 la terra fa un suol che par di smalto,  
 e l'acqua morta si converte in vetro  
 per la freddura che di fuor la serra:  
 e io de la mia guerra  
 non son però tornato un passo a retro,  
 né vo' tornar; ché se 'l martiro è dolce,  
 la morte de' passare ogni altro dolce.

(C, 53-65)

Il suolo terrestre, nei luoghi dove i fumi vaporosi e le acque ribollenti fuoriescono dal suolo per le spaccature delle rocce, acquista dunque in umidità e al contempo anche in una lucentezza che si fa sempre più intensa come mezzo di rifrazione quando, per effetto della «freddura che di fuor la serra» (C, 61), si converte in trasparentissimi ghiacci, definiti appunto dal poeta come «vetri».

La pietra in cui le Furie vorrebbero trasformare Dante è perciò un materiale solido che, più che al marmo, al sasso o alla rena, sembra avvicinarsi allo specchio, così come a qualsiasi altra materia traslucida capace di sviluppate riflessi. L'orrore della pietrificazione, quello stesso che determinava la precipitosa fuga di Odisseo, si arricchisce quindi di un attributo molto particolare, proprio nel suo porsi in relazione con gli oggetti specchianti e quindi con quel grande motivo del rispecchiamento di cui abbiamo iniziato il sondaggio a partire dalla figura di Narciso. Ed è nella storia di Perseo

che i suddetti aspetti sembrano svilupparsi in un nuovo e interessante discorso.

### § 3. *Tratti pertinenti della storia Perseo.*

Munitosi degli strumenti più idonei suggeriti dal nume di Atena,<sup>25</sup> Perseo giunge a volo, spinto dal potere sublime degli alati talari, presso l'orrenda spelonca della Gorgone, circondata da innumerevoli sagome di bestie e di uomini resi di pietra dallo sguardo del mostro: e queste sagome giacciono sul terreno, folgorate d'un tratto, popolando con il loro biancore da incubo l'aridità di una landa senza confini.

[...] passimque per agros  
perque vias vidisse hominum simulacra ferarumque  
in silicem ex ipsis visa conversa Medusa;  
se tamen horrendae clipei, quem laeva gerebat,  
aere repercusso formam adspexisse Medusae,  
dumque gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat,  
eripuisse caput collo [...]<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> A questo proposito, ma anche per quanto riguarda il falcetto donato da Ermes, cfr. R. GRAVES, *Op. cit.*, p. 295.

I *fontes* originali che ci forniscono questi dettagli sono: APOLLODORO, *Op. cit.*, II, 2, 1 e 4, 7; IGINO, *Astronomia poetica* II, 12; oltre ad Ovidio, naturalmente, già citato.

<sup>26</sup> OVIDIO, *Op. cit.*, IV, 779-85.

---

Secondo il mito classico, Medusa era una giovane bellissima che fu trasformata in mostro da Atena, dopo che il dio del mare Poseidone, sedotto dalla sua bellezza, l'aveva assalita e posseduta proprio sul sacrario della dea. L'orribile testa anguicrinata avrebbe rappresentato, da quel momento in poi, uno strumento di difesa e di vendetta per la giovane violata (Sull'idea della donna-mostro, associata all'elemento marino, si veda anche il mio saggio: *Il destino di Olimpia e il motivo della «donna abbandonata»*, in «Italice», vol. 70, n. 3, Autumn 1993, pp. 303-328, University of Wisconsin, Madison, WI, 1993). La bellezza terrestre e mortale di Medusa che conquistò il dio Poseidone si potrebbe leggere anche come un'altra allusione del mito alla caduta dell'assoluto nella molteplicità della vita materiale contraddittoria.

Da un punto di vista psicologico-esistenziale, inoltre, la presenza di Medusa-mostro può farsi segno del terribile manifestarsi alla coscienza del singolo dell'idea della morte, vissuta con un angoscioso e oscuro senso di tragedia inalienabile.

L'azione di Perseo, a questo punto si può leggere come emblema dei poteri di quel *lumen intellectualis* che si oppone alla morte, mostrandone la necessità, ma anche (in senso misterioso) la sostanziale provvisorietà.

Lo scudo-specchio della verità di Atena permette a Perseo di dominare il mostro; ma si noti anche come, dopo l'uccisione di Medusa, la testa tremenda e la pelle di quest'ultima siano utilizzate, secondo i voleri della dea, per coprire lo stesso scudo che ha permesso l'uccisione rituale.

La nuova funzione di Medusa dunque, sarà quella di rappresentare al di sopra della verità misterica (la lucentezza dell'egida, segno di vita immortale) l'orrida sembianza di una verità fisica elementare (la necessità della morte per il permanere della vita) al centro di uno spesso velo che solo gli iniziati possono concedersi di oltrepassare.

In questo senso la creatura mostruosa potrà apparire come emblema della scoperta da parte dell'uomo di una complessa, ardua, ma sempre fruibile possibilità di riscatto.

Anche l'eroe figlio di Danae, così come gli altri esseri sventurati che giacciono al suolo nel rigore di pietra, per un attimo ardisce volgere lo sguardo verso la mostruosa parvenza di Medusa che si trova al momento in uno stato di quiete, addormentata nell'ombra assieme alla sua chioma di serpi. Una simile visione non avviene però in maniera diretta, dal momento che l'orrido semblante della Gorgone appare al guerriero d'un tratto, riflesso dal clipeo di bronzo lucente donato da Atena. È allora che l'eroe coraggioso sorprende il mostro con il suo attacco e, una volta intravisto nel riflesso il collo della creatura maledetta, effettua con un sol colpo la gloriosa decapitazione.

L'episodio suggerisce chiaramente come proprio il *clipeus*, che in realtà funge da specchio, sia fra tutti gli strumenti di Perseo quello determinante per garantire l'esito dell'impresa, consentendo il verificarsi delle condizioni necessarie per affrontare il mostro con successo. Come abbiamo già detto ad apertura di questo capitolo, è possibile parlare di pietrificazione, almeno in senso simbolico, anche per quanto riguarda il mito di Narciso, proprio perché l'incanto che promana dal fonte produce quell'irrigidimento del corpo e, quindi, del pensiero che prelude all'inevitabile isterilirsi della vita stessa. Il ruolo dello specchio dei Titani, nel mito di Dioniso, ci ha permesso poi di chiarire anche certi legami tra la visione riflessa delle cose e il sorgere del *principium individuationis*: primo risultato di quel movimento seguito dallo spirito nel suo tragico scindersi dall'avvertimento panico del mondo, tutto mutismo e commozione, penetrando nello spazio geometrico del *lógos* e coprendo la propria realtà di schematismi antropomorfici. Dal momento che la facoltà di pietrificare è un tratto pertinente dello sguardo di Medusa, viene da chiedersi quindi, se sia a questo punto possibile

stabilire un rapporto di identità tra questa figura mostruosa, o meglio tra i suoi occhi e lo specchio. Non a caso, come si è visto, sappiamo che, al termine dell'impresa di Perseo, Atena decise di scorticare il mostro, coprendo la propria egida con la pelle di quest'ultimo, e ponendo, più tardi, l'orribile testa al centro del suo stesso scudo. Simile figurazione simbolica mostra dunque come il limite tra la realtà fenomenica e l'universo dei misteri rappresentato dal *clipeus* debba essere successivamente protetto da un velo sottile, ma resistente, utile ad allontanare i profani (la pelle del mostro). La testa di Medusa, al centro dell'egida, fa vedere inoltre come i poteri mortali dello sguardo gorgonico derivino proprio dall'incommensurabile energia che si addensa intorno a quel limite magico che separa completamente i confini di due diverse realtà (lo specchio). Ma se, una volta posto al cospetto del potere distruttivo irradiato dallo sguardo di morte, l'eroe che si accinge a superare la prova più alta del rito iniziatico oppone il riflesso di un altro «smalto» (*Inf.* IX, 52) — che non è poi, in fondo, altro che la propria lucida consapevolezza di trovarsi egli stesso davanti ad una mera illusione di specchi — le forze negative perdono ad un tratto, dimostrando la propria vacuità.

La storia di Perseo mostra dunque come i poteri dello specchio della Gorgone siano annullabili solo giustapponendo ad esso un'altra superficie riflettente, dando origine quindi ad una forza pari e contraria.

Una simile situazione potrebbe crearsi anche qualora Dante si trovasse di fronte all'immagine orrenda invocata dalle Furie di fronte alle porte della città di Dite, proprio perché, come abbiamo visto, la metamorfosi a cui il profanatore degli inferi sarebbe sottoposto, nelle intenzioni delle tre oscure sorelle, dovrebbe non solo provocare la morte — così come la trasformazione in

pietra — ma anche un vero e proprio convertirsi del corpo in una spessa superficie traslucida: quello «smalto» (IX, 52), appunto, su cui si incentra la minaccia delle oscure sorelle. In questo luogo della *Commedia*, comunque, il rapporto fra i due specchi giustapposti non avrebbe quel valore catartico che assume nel ciclo di Perseo, poiché l'eroe dell'impresa, di fronte allo sguardo di Medusa, non opporrebbe più il *clipeus*, ma invece il suo stesso corpo, trasformato a seguito dell'ncontro fatale, in modo da poter riflettere su di sé tutto il potere dell'energia distruttiva. Non essendo ancora al termine del proprio itinerario nel ventre del male, e non avendo quindi ancora conosciuto gradualmente le orride tenebre dell'abominio e dell'abiezione, il pellegrino soccomberebbe senza meno, posto di fronte ad un'ipostasi dell'assoluto negativo. In Dante è ancora troppo forte quell'orrore misto di oscura attrazione di cui si servono le forze del male per sedurre gli uomini; e in esso poeta-pellegrino, è in definitiva sempre presente una grande fiducia nella sostanza reale di quelle parvenze paurose che nelle viscere ctonie dimorano. In altre parole, il suo rapporto con il demoniaco denota una relazione di tipo narcisistico con il mondo delle ombre, una relazione che produce anche il sostanzializzarsi di queste ad opera della volontà di colui che ha intrapreso l'«altro viaggio» (I, 91).

Trasformato in uno «smalto» (IX, 52), Dante perderebbe allora ogni speranza di risalire dalle tenebre alla luce, come avverte Virgilio («Ché se Gorgo si mostra, e tu 'l vedessi, / nulla sarebbe del tornar mai suso») (IX, 56-7), prestandosi ad un tipo di rispecchiamento e moltiplicazione del male all'interno di sé che — sempre per via negativa e oppositiva — appare

analogo a quello che caratterizza il rapporto dei beati e delle intelligenze angeliche con il creatore sublime.<sup>27</sup>

Tramite il riflesso e la virtuale pietrificazione di Dante, analogamente a quello che avviene per il ciclo della vita celeste, anche nella voragine oscura il male potrebbe gioire ancora una volta del potere delle sue occulte seduzioni, moltiplicandosi in tutta la sua illusoria grandezza tramite un altro membro del corpo diabolico, ormai perfettamente integrato dalla logica nullificante delle tenebre.<sup>28</sup>

#### § 4. *Significati del rispecchiamento nel Cocito.*

Soltanto al termine del suo itinerario, giunto sul fondo ghiacciato della voragine, l'uomo vivo che ha avuto l'ardire di intraprendere l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91), dopo aver tutto veduto, sarà pronto ad affrontare una forma di rispecchiamento maligno che in questa fase della

---

<sup>27</sup> Cfr. cap. III, § 6.

<sup>28</sup> Diventa fondamentale, a questo punto, prendere in considerazione come Dante, nel suo approccio con il mistero del riflesso che rende di pietra possa essere stato anche influenzato dalla versione tipicamente medievale del mito di Medusa, secondo la quale l'orribile creatura sarebbe divenuta così mostruosa proprio a causa di quella sua grande vanità che aveva provocato le ire di Atena. In questo senso la storia della Gorgone si trova a rappresentare un chiaro esempio di narcisismo punito.

Cfr. G. PADOAN, *Medusa*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, 1984, 1971<sup>1</sup>, p. 883.



sua evoluzione interiore non è più pericoloso per gli sviluppi del necessario andare, diventando al contrario tramite privilegiato per il definitivo esorcismo, un particolarissimo modo di affrancarsi per sempre dalla rete dall'inganno diabolico.

La figurazione del Cocito assume per Dante un'importanza fondamentale proprio perché, attraverso questa, egli sente che dovrà esprimere quella che è la natura del fondo terrestre, di quel luogo che lentamente degrada verso l'ultimo «punto / al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (XXXIV, 110-11). La difficoltà della prova, di fronte alla quale l'artista si scopre apprestandosi a rievocare la visione e a descriverne tutti gli elementi in dettaglio, non è certo di origine figurativa, legata cioè all'impossibilità di rappresentare degli scorci di un paesaggio infernale che non è nemmeno fra i più bizzarri e complessi.

La ragione che conduce «non senza tema» (XXXII, 6) a raffigurare l'immensa «ghiaccia» (XXXII, 35) è infatti di ordine sostanziale e non formale: riguarda la complessità del grande mistero del fondo tellurico che al suo passaggio il poeta ha subito avvertito e che ora si accinge a riprodurre nella fase della reviviscenza creativa, lasciandone tralucere il senso, attraverso l'enigma del lago trasparente e scuro, dominato dalla presenza fisica e morale di Lucifero.

Sottolineando la difficoltà del momento poetico, Dante non a caso invoca le Muse,<sup>29</sup> proprio quando nel ricordo si

---

<sup>29</sup> Cfr. *Inf.* XXXII, 1-12: «S'io avessi le rime aspre e chioce / com'e' si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, // io premerei di mio concetto il suco / più pienamente; ma, perch'io non l'abbo / non senza tema a dicer mi conduco: / ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo. // Ma quelle donne aiutino il

prepara a muovere i primi passi sul fondo dell'oscuro pozzo dei giganti, denominando l'ultimo cerchio come «loco onde parlare è duro» (XXXII, 15).

All'improvviso, immerso nella più totale oscurità, e in quel gelo terribile che ricorda i più algidi climi della Schiavonia, dell'Austria e della Russia,<sup>30</sup> l'ampio silenzio spettrale viene improvvisamente incrinato da una voce misteriosa che proviene dal basso e che richiama l'attenzione del viaggiatore, fino ad allora rimasto a mirare «l'alto muro» (XXXII, 18) appena disceso.

«[...] Guarda come passi:  
va' sì che tu non calchi colle piante

---

mio verso/ ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe, / sì che dal fatto il dir non sia diverso».

<sup>30</sup> Cfr. *ivi*, 22-30: «Per ch'io mi volsi: e vidimi davante / e sotto i piedi un lago che, per gelo, / avea di vetro, e non d'acqua sembante. // Non fece al corso suo sì grosso velo / di verno la Danoia in Osterlicchi, / né Tanaì là sotto il freddo cielo, // com'era quivi: che, se Tabernicchi / vi fosse su caduto, o Pietrapana, / non avria pur da l'orlo fatto cricchi».

Durante il seminario della *Carla Rossi Academy*, tenutosi nell'anno accademico 1996-97, la mia allieva Filippa Rodittis dell'*Università di Palermo* ha offerto delle acutissime osservazioni, che qui riporto, a proposito dell'inganno diabolico del lago di Cocito: puro simbolo dell'apparenza insostanzata di cui si costituisce il principio del male. Giustamente il poeta definisce il luogo estremo della voragine «grosso velo» (*Inf.*, XXXII, 25), ad indicare come questa ipostasi maligna non sia altro che un mezzo deformante (un «velo» appunto) posto sotto e al di qua dell'unica sostanza: quella vita-acqua del grande mare dell'essere che, solo apparentemente, è trasformata in morte-pietra, nel corso del processo di congelamento maligno. La pietra, in questo caso, è un mero inganno, proprio perché il lago, in fondo, è sempre una parte del mare di vita (cfr. *Par.* XXVI, 62), il riflesso distorto di una figura perfetta.

le teste d'i fratei miseri lassi!».

(*Inf.* XXXII, 19-21)

È difficile stabilire se i «fratei» siano in questo caso i due figli del conte di Mangona, o seppure l'anima dannata che per prima rompe la calma del lago di vetro, alzando la voce, voglia semplicemente indicare l'insieme dei compagni di pena, supponendo che anche Dante faccia parte di essi, appena giunto sul fondo per scontare la sua colpa. Noi ci troviamo a propendere di più per questa seconda ipotesi a causa di certi particolari motivi che spiegheremo più oltre. Resta il fatto che il lessema in questione («fratei») connota in maniera privilegiata la breve battuta di dialogo che dà inizio all'ultimo colloquio del poeta con gli spiriti pravi, insinuando nelle tenebre ctonie l'inganno perverso di una falsa atmosfera di fratellanza universale, dilagante sulla landa gelata.

Paiono formarsi così dei vincoli indissolubili tra le anime, forti come quel ghiaccio adamantino che unisce fra loro, in un intrico di vene, i peccatori che vi sono immersi, condividendo la sorte del loro stesso monarca che dal centro si eleva, nell'incubo eterno della sua orribile masticazione.

A ben vedere, l'atmosfera del Cocito ricorda molto da vicino (in senso oppositivo) quel tipo di rispecchiamento globale che nei cieli si verifica, per effetto della energia che si emana dalla *caritas*, rompendo i *vincula individuationis* ed esaltando i radiosi splendori delle anime sante, nella gioia perfetta dei reciproci scambi di luce.<sup>31</sup> Lo sguardo degli spiriti beati si volge direttamente all'altro da sé, alla bellezza che giunge dai fratelli, per poi

---

<sup>31</sup> Cfr. cap. III, § 6.

abbandonarsi del tutto al vortice mistico dell'*ultima visio*, della suprema sorgente di ogni lume. Il peccato e l'errore di Lucifero, invece, nascono proprio quando il medesimo atto compiuto dalle anime pure si verifica, senza che insorga nessuna disposizione caritatevole, sprofondando piuttosto nell'orgoglio della consapevolezza di sé. Alzare gli occhi «contra 'l suo Fattore» (XXXIV, 35), opponendo alla luce la superficie annerita della superbia, determina quindi per il signore delle tenebre e i suoi seguaci la condanna a scontare per sempre il dramma dell'inconsistenza narcisistica, di quel perverso *amor sibi* da cui necessariamente deve «proceder ogni lutto» (XXXIV, 36).

La colpa dei dannati dell'ultimo cerchio assume quindi, su questa linea, un valore emblematico: la loro condizione è provocata da un tradimento nei confronti degli uomini, siano essi consanguinei, amici, oppure ospiti, ed è al contempo il simbolo di quella colpa fondamentale commessa di fronte a Dio: peccato primigenio che costituisce di per sé la radice di ogni male.

I grandi vessilli della fratellanza maligna, riflessi dalle acque di Cocito, sono osservati da Dante con un interesse particolare, come esempio attraverso i quali per lui, uomo vivo viene formulato un messaggio che, pur nella sua innegabile tragicità, può aprire le porte ad un bene futuro.

Come nel corso dell'ascesa celeste verso l'immensa sorgente del bene, così anche sulla landa gelata il pellegrino vivente si prepara ad una visione fondamentale; e si potrebbe anche dire che tutto il percorso ctonio, nelle sue fasi diverse, non faccia altro che preludere ad un simile evento. Ed è proprio durante questo, al termine dell'itinerario tellurico, che Dante potrà finalmente trovarsi *facie ad faciem* con l'orrenda sembianza di chi ha trasformato la chiarezza più pura del primigenio legame con Dio, nelle tenebre angosciose di

un enigma intricato. Anche nella voragine infernale, così come nelle sfere superne, il legame tra il *Dominus supremus* e le diverse parti del suo «corpo mistico» blasfemo si articola in termini speculari. In questo senso, come l'orribile parvenza di Satana si rispecchia nello stagno d'acqua morta tutta raggelata dal continuo battito delle oscure ali di pipistrello, così anche gli spiriti traditori sono obbligati dal martirio e dalla propria maligna volontà ad osservarsi di continuo, pietrificati in quel marmoreo rigore che li blocca, al pari di Narciso, di fronte al loro stesso riflesso che balugina umbratile, sopra la grande superficie dei ghiacci. Ma è proprio l'assoluta mancanza di uno scambio caritatevole quel fattore fondamentale che impedisce lo svilupparsi di qualsiasi moto fecondo all'interno del lago.

Il rapporto interpersonale con l'altro da sé e — attraverso questo — con Dio, analogo a quello che si spiega nei cieli, si fa qui diretta specularità di coscienze ammalate, di anime che non riescono a vedere più nulla al di fuori di sé<sup>32</sup> e rimangono ipnotizzate dal loro stesso

---

<sup>32</sup> Del resto, a ben vedere, anche nella scena fatale rievocata dalla memoria di Francesca si può intuire, sebbene in maniera implicita, una situazione di specularità narcisistica: in questo senso il grande «diletto» (*Inf.* V, 127) suscitato dal libro, rappresenterebbe la fascinazione che si svolge a partire da una falsa realtà, un incantesimo potentissimo nel quale i due amanti si perdono, così come lo sciagurato fanciullo della fonte Ramnusia. Sotto il giogo tirannico dell'immaginario, vinti dai poteri illusori di un solo «punto» (V, 132), i cognati oltrepassano infatti, senza rimedio quel confine magico oltre il quale non si consente ritorno: la fantasia scambia la maschera con il vero, rendendo quindi perfettamente inutile una prosecuzione dell'amorosa lettura: «quel giorno più non vi leggemmo avante» (V, 138). La fissazione pietrificante sul momento del bacio di Lancillotto e Ginevra non permette infatti agli amanti di leggere e,

sguardo, mentre il mondo esterno si pietrifica, perdendo qualsiasi sostanza, diventando mero riflesso, parvenza fallace di uno schematismo antropomorfo.

L'ardire dello sguardo malvagio non solo viene scontato da Lucifero,<sup>33</sup> ma anche da tutti gli altri traditori come, ad esempio, Ugolino che in alcun modo riesce a sanare la dolorosa piaga degli «occhi torti» (XXXIII, 76).

In questo senso, per coloro che non si rassegnano ad avere il proprio sguardo imprigionato dallo specchio (il lago di Cocito), il tormento della pena si fa ancor più doloroso: le lacrime di Napoleone ed Alessandro di Mangona sono infatti subito gelate dal vento furioso che passa sui ghiacci, decadendo così qualsiasi tentativo di fuga da quelle acque morte, delle cui ombre si era invaghita la follia della mente. Sulla stessa linea, anche

quindi, di comprendere come all'errore e alla colpa possa far seguito la necessaria purificazione dei trasgressori e del regno di Camelot, contaminato dal loro adulterio.

Il *Lancelot* viene quindi male interpretato, come se si trattasse della leggenda di Tristano.

<sup>33</sup> Analogamente agli angeli ribelli, Lucifero fu cacciato dal cielo perché il suo orgoglio lo aveva portato a non tenere in nessun conto la necessità di una confermazione di sé nella Grazia divina. Cfr. *De vulgari eloquentia*, I, 2, 4: «divinam curam expectare noluerunt»; *Par.* XIX, 46-8: «E ciò fa certo che 'l primo superbo, / che fu la somma d'ogni creatura, / per non aspettar lume cadde acerbo; ».

Alla superbia delle intelligenze malvagie si giustappone invece la mansuetudine e l'*aurea mediocritas* delle gerarchie celestiali.

Cfr. *Par.* XXIX, 55-63: «Principio del cader fu il maledetto / superbir di colui che tu vedesti / da tutti i pesi del mondo costretto. // Quelli che vedi qui furon modesti / a riconoscer sé da la Bontate / che li avia fatti a ttanto intender presti: // per che le viste lor furo esaltate / con grazia illuminante e con lor merto, / si c'hanno ferma e piena volontate».

le «visiere di cristallo» (XXXIII, 98) di Frate Alberigo<sup>34</sup> saranno destinate a rimanere tali, nonostante le promesse di Dante, avvicinatosi con fare amichevole all'ultimo spirito incontrato negli inferi.

Si è già avuto modo di vedere che, a partire dalla frase oscura che riscuote il poeta pellegrino all'inizio del suo passaggio attraverso Cocito, il *tòpos* della fratellanza sembra gravare in maniera cospicua negli ultimi canti infernali. I dannati che appaiono a Dante su per l'immensa «ghiaccia» (XXXII, 35) sono infatti, in genere, uniti come da fraterni vincoli di odio e non d'amore, da una forma di morboso attaccamento che prevede identificazione con l'altro, ma solo attraverso l'odio più rabbioso.

I due figli del conte di Mangona, stringendosi i petti in atto di lottare, una volta vinti dall'ira, prima di cedere ancora alla morsa del gelo, si cozzano infatti sui volti come due montoni infuriati;<sup>35</sup> Camicione sembra vivere tutto nell'attesa che un tradimento sia commesso da

---

<sup>34</sup> Il tipo di «visione» che connota lo stato di Frate Alberigo è in fondo, nella sostanza, al di là dell'apparente diversità della pena, del tutto analogo rispetto a quello delle altre anime dannate che si trovano punite sul Cocito. Infatti i gelidi schermi che coprono i suoi occhi devono intendersi come degli specchi molto ravvicinati nei quali lo sguardo si perde, ritornando in sé stesso: degli specchi che, in fondo, assolvono alla stessa funzione della superficie delle acque di vetro, verso cui tutti gli altri traditori sono obbligati a rivolgersi.

Anche lo sguardo del peccatore faentino, dunque, non si dirige in alto, verso il miraggio di un ipotetico cielo, ma piuttosto, ancora una volta e inesorabilmente, nei meandri confusi di una coscienza disperata.

<sup>35</sup> Cfr. *Inf.* XXXII, 49-51: «Con legno spranga mai non cinse / forte così: ond'ei come due becchi / cozzaro insieme, tant'ira li vinse».

Carlino dei Pazzi, una colpa tremenda che faccia sembrar più lieve quella da lui compiuta;<sup>36</sup> Bocca degli Abati, denunciato da un suo compagno di pena, rivela a sua volta con piacere maligno — davanti allo sguardo del pellegrino attonito — i nomi di altri traditori;<sup>37</sup> e Ugolino proseguirà in eterno, il «fiero pasto» (XXXIII, I), dopo aver per un attimo sollevato la bocca, nello spazio della rievocazione memoriale, rinnovando quel dolore disperato che gli preme il cuore. Anche Dante, come pellegrino, si farà egli stesso protagonista, assieme agli altri dannati, di questa esperienza finale di una fratellanza maligna vissuta davanti allo specchio del lago. Non più spettatore recluso nello spazio separato dell'osservazione, lasciato dal lungo silenzio di Virgilio<sup>38</sup> all'esperienza

---

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, 67-9: E perché non mi metti in più sermoni, / sappi ch'io fu' il Camiscion de' Pazzi, / e aspetto Carlin che mi scagioni».

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, 112-23: «Va' via rispuose, e ciò che tu vuo' conta! / ma non tacer, se tu di qua entro eschi, / di quel ch'ebbe or così la lingua pronta. // El piange qui l'argento de' Franceschi: / «Io vidi — potrai dir — quel da Duera / là dove i peccatori stanno freschi» // Se fossi domandato: «Altri chi v'era?» / tu hai dallato quel di Beccheria / di cui segò Fiorenza la gorgiera. // Gianni d'i Soldanier credo che sia / più là con Ganellone e Tribaldello, / ch'aprì Faenza quando si dormia».

<sup>38</sup> Subito dopo il discorso rivolto ad Anteo (cfr. *Inf.* XXXI, 115-29), Virgilio infatti tace, obbediente alla preghiera di Dante che, di fronte all'immensa distesa del lago, sembra quasi desiderare un incontro senza mediazioni, non solo con Bocca degli Abati (cfr. XXXII, 82-4: «E io: Maestro mio, or qui m'aspetta, / sì ch'io èsca d'un dubbio per costui; / poi mi farai, quantunque vorrai fretta»), ma anche con gli altri traditori. Il maestro sembra inoltre pienamente consapevole della necessità che il suo protetto segua fino in fondo da solo, e in maniera ordinata, le tappe diverse della visione *facie ad faciem*. Più oltre, infatti, nel canto del conte Ugolino, rifiuterà egli



diretta delle radici del male, il poeta inizierà quindi un tipo di relazione molto stretta con i peccatori dell'ultimo cerchio, diventato d'un tratto quasi parte integrante del Cocito e della sua più terribile atmosfera di morte.

Giunto sul fondo dell'enorme pozzo, una volta riconosciuti i grandi bordi gelati, Dante inizia subito a provare una fortissima attrazione — quasi ipnotica — per la stranezza del luogo, per il grande silenzio, rotto soltanto da quella «nota di cicogna» (*Inf.* XXXII, 36) spettrale che gli spiriti sciolgono, assiderati dal clima.

Egli si muove così, incerto, per il pallore serico dell'enorme distesa, di quel deserto che per il gelo, una volta perduto il suo liquido aspetto, acquista alla vista sembianza «di vetro» (XXXII, 24). Dalla domanda improvvisa di Camicione dei Pazzi («Perché cotanto in noi ti specchi?») (XXXII, 54) si deduce inoltre che anche un curioso moto narcisistico (ma di una particolare natura che specificheremo più oltre) si è insinuato nell'animo del poeta obbligandolo, al pari degli altri traditori, a guardare verso il basso, in quel grande specchio d'acqua su cui la disperazione si paralizza in uno statico furore, senza speranza. Si nota comunque che, all'origine di questo atteggiamento visivo, si trova un impulso di pietà, o quantomeno di rispetto, da parte dell'uomo vivo per tutte le anime dei peccatori, sporgenti come rocce più o meno

---

stesso, spontaneamente, di esprimersi, nonostante il discepolo gliene faccia richiesta, incuriosito dalle misteriose origini del vento infernale (cfr. XXXIII, 103-8: «già mi pareva sentir alquanto vento. / Per ch'io: 'Maestro mio, questo chi move? / Non è qua giù ogni vapore spento?'. // Ed elli a me: 'Avaccio sarai dove / di ciò ti farà l'occhio la risposta, / veggendo la cagion che 'l fiato piove'»).

Soltanto al cospetto dei «*Vexilla regis* » (XXXIV, I), diventerà quindi necessario per la guida del rito catartico, tornare a proteggere Dante pellegrino con la chiarezza rassicurante del suo eloquio.

alte sulla superficie del lago; al di là di questo, però, non si deve trascurare l'uso del significativo «specchiarsi» ad opera di Camicione, che senza dubbio connota il transito dantesco negli ultimi luoghi del supplizio come un fondamentale cimento attraverso cui il protagonista del viaggio infernale deve acquisire qualcosa di molto importante proprio attraverso la visione del mistero di sé, conoscendo un aspetto di fondo del suo stato di uomo, ma soprattutto di peccatore, di anima smarritasi «dove '1 sol tace» (I, 60).

Si può dire che Dante, tramite il suo passaggio del Cócito, mostri una tendenza molto forte all'identificazione con la vicenda personale delle anime di coloro che sono esposti al supplizio secondo modalità totalmente diverse. Nell'incontro con Bocca degli Abati, ad esempio, il poeta sembra infatti tendere ad un rapporto molto crudo e violento, proprio perché lo spirito del traditore lo irrita con le sue aspre bestemmie e con quella inamovibile volontà di restare nell'ombra dell'anonimato, per non accrescere infamia a sé stesso narrando la perversità delle sue gesta crudeli. È così che Dante, chiedendo cortesemente a Virgilio di non interrompere l'indagine sulle origini del peccatore che lo ha inorridito con le sue imprecazioni violente, si riserva uno spazio privilegiato per l'incontro solitario con l'antagonista malvagio («[...] “Maestro mio, or qui m'aspetta, / sì ch'io èsca d'un dubbio per costui; / poi mi farai, quantunque vorrai, fretta”») (XXXII, 82-4). Bocca negherà in seguito sempre più esplicitamente di lasciarsi riconoscere, accrescendo così la curiosità dell'interlocutore che, avendolo sentito parlare della «vendetta / di Montaperti» (XXXII, 80-1), sospetta di esser di fronte ad un vergognoso traditore della parte guelfa, e, proprio per questo, sente impellente la necessità di identificare colui che si nasconde.

È a questo punto che Dante inizia la fase più esplicita di immedesimazione con l'atmosfera crudele, lottando in prima persona con il dannato renitente, quasi egli, Camicione cioè, fosse un compagno di pena chiuso nel medesimo carcere, un individuo infido, sleale, da punire senza pietà nel corso di una lotta amara, all'ultimo sangue («Allor lo presi per la cuticagna / e dissi: “El converrà che tu ti nòmi, / o che capel cosù non ti rimagna!»») (XXXII, 97-9); («Io avea già i capelli in mano avolti / e tratti glien avea più d'una ciocca, / latrando lui con gli occhi in giù raccolti») (XXXII, 103-5). Un simile abbandono violento da parte di Dante non è soltanto motivato da quella oscura allusione a Montaperti che il dannato si era lasciato sfuggire, ma anche, e soprattutto, dall'inconscio sopraggiungere di un impeto eterodistruttivo che, fin dal primo approccio con lo spirito impuro, si impossessa di colui che sta compiendo l'«altro viaggio» (I, 91) nell'ombra.

Visualizzando il furore insospettabile a cui l'esito dell'episodio conduce, pare allora che più per volere, che per «destino o fortuna» (XXXII, 76), il poeta abbia colpito il viso dell'anima prava, mosso da un impulso incosciente, utile per quel tipo di immedesimazione di cui parlavamo. Un simile gesto, al momento opportuno, potrà anche servire al pellegrino per affrancarsi definitivamente dalla schiavitù del maligno, trovando un modo per abbandonare l'oscurità della selva e per muovere i primi passi verso la sommità dell'altro «diletto monte» (I, 77), quello che si offre alla vista dei penitenti dalla parte opposta del globo. In seguito, ascoltando la voce del conte Ugolino, Dante procederà ancora nella conoscenza del peccato di tradimento: un peccato che sempre più si delinea come radice assoluta di ogni male, favorendo qui una diversa forma di identificazione che, alla rabbia dello scontro con Bocca

degli Abati, sostituirà un partecipare commosso alle sventure private di un uomo sciagurato che in vita ha perduto ogni speranza, colpito crudelmente negli affetti più cari. La pietà sarà dunque, dopo l'ira, un altro modo per avvicinarsi, conoscere e penetrare l'enigma del sovvertimento nell'individuo di ogni istanza positiva, col prevalere improvviso di una maligna cecità.

Nella rievocazione dolorosa che Ugolino compie di fronte a Dante, mischiando parole e lacrime, è interessante vedere come si intreccino in maniera sorprendente quelle che sono le caratteristiche fondamentali della favola classica di Narciso, di cui ci siamo occupati nel capitolo terzo. Si potrà stabilire, quindi, ancora una volta il profondo vincolo che nella *Commedia* tiene unito il narcisismo (nella sua forma egotistica) alla colpa del tradimento mortale, determinato dal peccato di superbia.

Si ricordi, innanzitutto, come all'interno della torre della Muda si possa notare un singolare rapporto tra il sogno e la realtà, nella notte angosciosa in cui, assieme ai suoi giovani congiunti, durante un sonno gravido di segni premonitori, viene seguita dal conte la fatale visione che del futuro imminente riesce a squarciare il velo.

Brieve pertugio dentro da la Muda  
 — la qual per me ha il titol della fame,  
 e ch'e' conven ancor ch'altrui si chiuda —  
 m'ave' mostrato per lo suo forame  
 più lune già, quando feci il mal sonno  
 che del futuro mi squarciò il velame.  
 Questi pareva a me maestro e donno  
 cacciando il lupo e' lupicini — al monte  
 per che i Pisan' veder Lucca non ponno —  
 con cagne magre, studiose e conte;

Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi  
s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi  
lo padre e' figli, e coll'agute scane  
mi pareva lor veder fender li fianchi.

Quando fui desto, innanzi la dimane  
pianger senti' fra 'l sonno i mie figliuoli  
ch'eran con meco, e domandar del pane.

(*Inf.* XXXIII, 22-39)

Analogamente a quanto avviene per Narciso, a proposito dei riflessi sull'acqua, quello che i prigionieri scorgono nel sogno, rappresenta un'ombra enigmatica del vero, una debole parvenza della tragedia che il futuro prepara, una trasfigurazione animalizzata delle paure e dei sospetti che ogni giorno, nel luogo del supplizio, si fanno sempre più forti. Una volta che l'alba sembra aver messo in fuga i turbamenti e le ambascie delle visioni notturne, piomba d'un tratto sui reclusi un silenzio pesante, in cui gli animi tristi si trovano ad oscillare di continuo tra la speranza che il presagio sia stato menzognero e lo sgomento indotto dal sospetto dell'assoluta verità di ciò che ha scoperto il «velame» (XXXIII, 27) squarciato: è allora che dal basso della torre, dove si trova il varco attraverso il quale in ogni momento si insinua la speranza di un dolce ritorno alla libertà e alla vita, giunge all'improvviso implacabile, con la violenza di una scossa tremenda, il suono sordo, metallico, echeggiante della chiave che ruota nella serratura dell'«uscio di sotto» (XXXIII, 46), chiudendo per sempre l'unico accesso al pane quotidiano, estrema speranza per i segregati. Nella disperazione, avviene dunque a questo punto, dopo un lungo giorno e una notte di abbandono, il doloroso

riconoscimento di sé del personaggio, nello specchio che i sembianti dei congiunti producono («e io scòrsi / per quattro visi il mio aspetto stesso») (XXXIII, 56-7), accompagnato da un rabbioso impulso che si rivolge velatamente verso l'auto consunzione («ambo le mani per dolor mi morsi.») (XXXIII, 58).

Quest'ultimo gesto — sempre *sub specie Narcisi* — può essere visto come un sotteso riproporsi dell'incessante *amor sibi* che conduce il fanciullo del fonte a cercare disperatamente di abbracciarsi, scindendosi con ogni mezzo dal corpo, secondo un parossistico desiderio di auto-assorbimento che, implacabile, determina i cupi esiti della vicenda.

Con tutto ciò, chiaramente non si vuole di certo sostenere che il prigioniero della torre voglia esprimere alla lettera l'impossibilità di amare il suo stesso riflesso — inteso in senso materiale — ma ci sembra invece necessario comprendere come Ugolino, analogamente a Narciso, si consumi tutto nel desiderio di vedere le proprie speranze terrene incarnarsi nella realtà effettuale.

Questo personaggio soffre infatti per la propria condanna; ma ciò che veramente lo conduce alle tenebre della follia è la consapevolezza che il suo errore provocherà anche la fine tristissima dei suoi giovani figli e nipoti: vittime pure, immacolate, non ancora prigioniere nella foresta tremenda del male. Di fronte a tutto questo, allora, Ugolino è deciso ad opporsi, a tutti i costi, affinché l'estrema ingiustizia non venga compiuta; ma il suo desiderio non trova risposta nella realtà, e il rumore sordo della chiave, che ruota nella serratura del portone da basso sembra quasi scoppiare nella mente dell'uomo. Ogni moto di speranza, rivolto alla possibilità di un ritorno, almeno della parte positiva di sé (i figli e i nipoti), alle dolcezze della luce solare, viene reciso così, e senza alcun rimedio. Il buio di Ate si stenderà quindi sulla torre

del dolore, tutto precipitando nel vortice di un'angosciosa demenza, dove anche gli orrori dell'imbestiamento estremo e l'incubo della virtuale tecnofagia vengono preferiti agli schianti insopportabili che il vero dispensa.

Esaminando la struttura interna del racconto del traditore pisano, si vede come in essa si manifesti innanzitutto una netta separazione tra due spazi diversi: quello della torre, che si può definire come zona d'ombra e di sogno e quello del fenomenico, il mondo della realtà pratica, effettuale, che traluce avaro tramite il «Brieve pertugio dentro da la Muda» (XXXIII, 22). Le due zone sono collegate tra loro da quell'«uscio di sotto» (XXXIII, 46), attraverso cui può giungere ai prigionieri il misero pane quotidiano che garantisce il sostentamento, impedendo che gli orrori della torre prendano del tutto il sopravvento, proprio perchè in quella stessa porta può incarnarsi la speranza di rivedere la luce agognata, al di là dell'oscurità paurosa. Così, nella sfera dei sogni e delle ombre, l'attenzione di Ugolino viene a polarizzarsi su un futuro indefinibile, di cui quel «poco di raggio» (XXXIII, 55) che raro si insinua fra le crepe del carcere lascia trasparire un indizio concreto, un segnale pieno di promesse. Come per Narciso quindi, anche per Ugolino il bene non è rappresentato dalla verità, ma dall'immagine di un vero ipotetico che la mente dell'uomo si finge. Si tratta infatti di un «riflettersi» altrove, per non vedere e affrontare l'*hic et nunc*. In questo senso, nel momento in cui l'uscio del carcere viene serrato, viene chiuso con esso non solo l'accesso al mondo di fuori, ma anche la possibilità di alimentare — proprio intorno all'idea di quel breve pertugio — l'immagine illusoria di un positivo «oltre»: una meravigliosa utopia da contrapporre alla camera di tortura. Il personaggio principale non è comunque solo nella torre; il suo specchio, rappresentato

dai sembianti dei figli,<sup>39</sup> sembra infatti reclamare una risposta all'enigma dell'essere («[...] Tu guardi sì, padre! che hai?») (XXXIII, 51) e della sofferenza («[...] Padre mio, ché non m'aiuti?») (XXXIII, 69). Inteso come altro da sé, lo specchio pare irradiare la propria energia verso il prossimo suo, aspettandosi da questo una reazione del tutto simile («[...] Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia!») (XXXIII, 62); ma la superficie oppositiva si rifiuta di comunicare risposte, di sciogliere il dolore del cuore in un movimento amoroso, nel calore di una fratellanza globale, in quel positivo spostamento che da solo sarebbe in grado di trasformare l'esecuzione sommaria — quella di un traditore e della sua discendenza — in un martirio di anime sante, riuscite insieme a varcare il dolore, i limiti dell'esistere, oltrepassandone tutti gli enigmi, nel corso di un faticoso ritorno alla luce tramite le sofferenze del sangue.

L'«altrove» del conte Ugolino resta sempre legato all'immaginario, fino alla fine, connesso alle belle parvenze di quel «dolce mondo» (X, 82) che l'uomo si finge oltre il «brieve pertugio» (XXXIII, 22); il presente non ha dunque più per lui nessun significato, se non in quella rabbia che nel silenzio si alimenta segreta,

---

<sup>39</sup> Cfr. *Inf.* XXXIII, 56-7: «[...] io scòrsi / per quattro visi il mio aspetto stesso».

Si deve notare inoltre che la relazione fra l'uomo e lo specchio, per quanto riguarda Ugolino non è solo specificata in questo riflettersi nei volti dei giovani congiunti, ma anche nella stessa condizione dell'anima trapassata che, nel suo compiere il perenne pasto ferale si auto-contempla nella superficie del lago. Il cannibalismo di Ugolino sviluppandosi davanti a dei mezzi traslucidi (i quattro vivi e il lago) ci riporterà ancora a quello che è il *tópos* centrale della vicenda di Narciso: la ricerca di sé al di fuori di sé.



predando il corpo e lo spirito, nell'assoluta impossibilità di compiere uno scarto d'amore di fronte alle richieste e alle offerte disinteressate dell'altro da sé. Nella torre della Muda, il prigioniero, giunto agli estremi parossistici del suo accecamento, è già tutto polarizzato in un moto verticale che unicamente si rivolge al fondo degli abissi, verso gli scorci remoti delle tenebre ctonie («ahi dura terra, perché non t'apristi?») (XXXIII, 66); non è prevista, pertanto, nemmeno l'ipotesi di un moto ascensivo verso quella dimensione altra che il «poco di raggio» (XXXIII, 55) lascia presagire, insinuandosi per un attimo, faticosamente, nel «doloroso carcere» (XXXIII, 56), prima di essere del tutto fugato nell'ombra dal sopraggiungere del buio.

I poteri della Gorgone intersecano quindi anche in questa storia l'evoluzione diversa dei motivi narcisistici, nella misura in cui Ugolino, consapevole di essere stato chiuso per sempre al di qua dei cancelli segreti che accolgono le gioie dell'*hortus deliciarum*, si perde fra il «gran deserto» (I, 64) e l'oscurità della selva «dove 'l sol tace» (I, 60).

Una volta opposta ai raggi del sole la superficie annerita dello specchio, nel suo progredire verso la sfera minerale («Io non piangea, sì dentro impietrai:») (XXXIII, 49), il personaggio preferisce senza indugi la folgorazione tremenda di Medusa, allo scambio di un moto d'amore, agli sviluppi di quel sentimento di cui misconosce del tutto gli effetti catartici e liberatori («Quetami allor per non farli più tristi; / lo dì e l'altro stemo tutti muti;») (XXXIII, 64-5). Nullificando nel cuore ogni moto di tenerezza e ogni beatificante accesso di *caritas* l'uomo fa luogo così all'inaridimento totale della propria passionalità positiva: non resta dunque altro spazio all'interno di lui che per un istinto furioso, un istinto sempre più forte, oltre le apparenze di una calma di

ghiaccio, che da solo potrà valicare i confini imposti dal mistero del vivere, sfrenandosi quindi disperatamente, senza più limite alcuno, fra le crepe del lago gelato.

L'episodio del conte Ugolino, proprio per il problema tipicamente narcisistico della doppia realtà che in esso si propone, favorisce nel poeta una sorta di inconscio avvertimento del mistero dello specchio, e della relazione di questo con l'insorgere del principio del male, nella misura in cui, alla reciprocità dei riflessi,<sup>40</sup> viene opposta la superficie annerita, mentre tutto il potenziale energetico del vivere si estingue in quella pietrificazione senza speranza che il ripiegamento egotistico produce.

Dante avverte quindi tutto questo, attraverso quel tipo di identificazione per via positiva prodotta dalla pietà, identificazione peraltro confermata dall'invettiva contro Pisa «vituperio de le genti» (XXXIII,79). Il poeta si prepara dunque, nel corso del quarto incontro sul Cocito, a superare l'inganno dello specchio e dei riflessi fallaci, avvicinandosi al compimento definitivo di quel rito di esorcismo a cui viene dato principio quando egli inizia il suo transito attraverso il lago, osservando la propria immagine (come nota Camicione dei Pazzi) sulla rigida superficie delle acque.

Una volta che Dante e Virgilio sono passati nel terzo girone dell'ultimo cerchio, vale a dire nella Tolomea,

---

<sup>40</sup> Dalle anime sante, i raggi della luce di Dio sono scambievolmente riflessi proprio come in uno specchio, attraverso l'esercizio continuo della carità.

Cfr. *Purg.* XV, 67-75: « Quello infinito e inaffabil Bene / ch'è là sù, e così corre ad amore / com'a lucido corpo raggio vène, // tanto si dà quanto trova d'ardore: / sì che, quantunque carità si stende, / cresce sov'essa l'eterno valore. // E quanta gente più là sù s'intende, / più vi è da ben amare, e più vi s'ama, / e come specchio l'uno a l'altro rende».

dove sono puniti i traditori degli ospiti, si trovano entrambi di fronte a delle anime che scontano la loro pena in maniera diversa da quelle che sul Cocito le precedono: vale a dire che questa schiera di dannati ha la possibilità di guardare verso l'alto e non verso il basso. Al di là delle apparenze, comunque, anche tali spiriti, così come tutti gli altri che popolano l'estremo settore infernale,<sup>41</sup> osservano sé stessi attraverso lo specchio: quest'ultimo però non è qui costituito dal lago, ma piuttosto dalle «visiere di cristallo» che sugli occhi dei miseri producono le lacrime ghiacciate dal vento nel suo eterno soffiare. La sostanza della pena è dunque la medesima, anche se la forma è diversa.

In questa sezione del lago così prossima al centro, Dante dice a Frate Alberigo — vale a dire all'ultima anima con cui egli ha indugiato in inferno — che gli libererà il volto dai «duri veli» (XXXIII,112), ammesso che questi gli riveli in cambio il proprio nome.

Innanzitutto si deve precisare che in un simile caso, durante quest'ultimo colloquio, di Dante non è riconosciuta la vera identità di un uomo vivo: poeta smarrito nella selva, obbligato dalla sua debolezza a compiere l'«altro viaggio» (I, 91). Egli viene confuso piuttosto con un dannato, proprio a causa della cattiva vista di Alberigo che ha i castoni degli occhi gravati da pungenti cristalli. Inoltre, a ben vedere, anche in precedenza le anime di questo cerchio non avevano

---

<sup>41</sup> Sono queste le anime della Giudecca, colpevoli di aver tradito i propri benefattori, che si trovano totalmente immerse nelle acque cristallizzate del Cocito.

Cfr. *Inf.* XXXIV, 10-15: «Già era — e con paura il metto in metro — / là dove l'ombre tutte eran coperte / e trasparien come festuca in vetro. // Altre sono a giacere; altre stanno erte, / quella col capo e quella con le piante; / altra, com'arco, il volto a'piè rinverte».

dimostrato di accorgersi dell'autentica natura del pellegrino, proprio perché ingannati dal riflesso restituito dalla «lama» (XXXII, 96). Dante si trova quindi a passare il lago come protetto dalla maschera di una falsa identità, che lo porta ad apparire agli altri, a seconda dei casi, come un traditore o come un vero e proprio demonio che tormenta.<sup>42</sup> Al cospetto di Frate Alberigo, dunque, il presunto compagno di pena promette di compiere un gesto cortese in base alla condizione che s'è detto e, per dare ancora più forza alla promessa, pronuncia contro di sé una maledizione tremenda che sicuramente dovrà colpirlo qualora non tenga fede alla parola data.

«Se vuo' ch'i' ti sovegna,  
dimmi chi se'; e s'io non ti disbrigo,  
al fondo della ghiaccia ir mi convegna!».

(*Inf.* XXXIII, 115-17)

---

<sup>42</sup> Si ricordi l'ambiguo riferimento ai «fratei miseri lassi» (*Inf.* XXXII, 21); le parole irate di Bocca, dopo la percossa subita, in cui il periodo ipotetico lascia trasparire che il dannato sospetta che Dante sia un nuovo compagno di pena (cfr. XXXII, 88-90: « 'Or tu chi se' che vai per l'Antenora, / percotendo — rispuose — altrui le gote, / sì che, se fossi vivo, troppo fora? »); l'intervento subitaneo di Buoso da Dovera (cfr. XXXII, 106-8: «quando un altro gridò: che hai tu, Bocca? / Non ti basta sonar con le mascelle, / se tu non latrì? qual diavolo ti tocca? »); e, naturalmente, il grido disperato di Alberigo (cfr. XXXIII, 110-12: «[...] 'O anime crudeli, / tanto che data v'è ll'ultima posta / levatemi dal volto i duri veli' »).

Dante chiede dunque per sé quello che agli occhi del dannato può apparire come il destino più orrendo: precipitare verso il centro del Cocito, in quello spazio dove si trova incuneato Lucifero, per giungere poi anche al di sotto di questi, in quel punto «al qual si traggon d'ogni parte i pesi» (XXXIV, 111), vale a dire nel centro gravitazionale del globo terrestre. L'*execratio* invocata da Dante si fa segno dunque di una tendenza (inconsapevole per il pellegrino, ma voluta dal poeta) ad ingannare il dannato, ripristinando la giustizia, nel farsi traditore di un traditore (mancato rispetto della promessa) e nel chiedere una punizione che in realtà corrisponde ad una grazia. Nel fondo del lago infatti avrà luogo la grande *metánoia* e il poeta pellegrino sarà in grado di copovolversi, per dare inizio alla sua fatale ascesa salvifica verso la montagna santa. Ma da Frate Alberigo il poeta fiorentino ottiene molto di più di quanto si fosse aspettato: non solo una rivelazione di identità, ma anche lo svelamento di quello che il racconto di Ugolino lasciava capire in forma emblematica, come cioè la disperazione per il terrestre possa provocare una precoce caduta dell'uomo nel lago delle acque pietrificate, sprofondando nel vortice della violenza commessa o subita.

Cotal vantaggio ha questa Tolomea:  
che spesse volte l'anima ci cade  
innanzi ch'Atropòs mossa le déa.

(*Inf.* XXXIII, 124-6)

A questo punto, ci sembra così di intravedere un profondissimo legame tra il prologo della *Commedia* e l'esito della prima cantica, tra l'amarezza mortale della «selva selvaggia» (I, 5), «lo passo / che non lasciò già mai persona viva» (I, 26-7) e il gelido specchio di Lucifero, tra il «lago del cor» (I, 20) che si addensa di paura e l'angoscia che sul Cocito attanaglia le anime di quegli uomini il cui corpo, ancora vivo, continua a sussistere nel mondo, al servizio dei poteri del male.

Allor fu la paura un poco queta  
 che nel lago del cor m'era 'ndurata  
 la notte ch'i passai con tanta pièta.  
 E come quei ch'è con lena affannata  
 uscito fuor del pelago a la riva  
 si volge a l'acqua perigliosa, e guata:  
 così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
 si volse a rietro, a rimirar lo passo  
 che non lasciò già mai persona viva.

(*Inf.* I, 19-27)

Dal colloquio col frate faentino, Dante acquista quindi consapevolezza piena del proprio *status* di anima perduta, assieme a quella degli altri «fratelli» di Tolomea, nei labirinti di un mondo diabolico (il carcere del peccato).

Il pellegrino degli inferi comunque, posto a confronto con la verità, dimostra però di non credere all'assolutezza di questa, di non rassegnarsi al fatto che la condivisione del male e l'identità consumata con esso segni di per sé un termine assoluto che in nessun modo si possa redimere. A proposito della sorte di Branca Doria (la cui

anima si trova nella Tolomea e il cui corpo vive ancora, posseduto da un demonio), Dante si sente ingannato da Alberigo, così come dalla logica maligna di una disperazione che si alimenta proprio nella paura di un gioioso esplodere verso l'altro da sé, paura che aveva impedito anche al conte Ugolino di rompere la fascinazione medusea, continuando, nonostante tutto, a mostrare (in senso metaforico) agli amati congiunti quel «brieve pertugio» e quel «poco di raggio» (XXXIII, 22-55): entrambi avvertiti dall'animo commosso nella loro sostanza di segnali epifanici. In fondo è vero tutto quello che il frate faentino cerca di spiegare: anche le anime dei vivi, a causa della scelta della cecità dello spirito, possono sprofondare negli inferi, lasciando i corpi nel mondo in preda alle forze del male. E colui che ha smarrito la «diritta via» (I, 3), penetrando nella «selva oscura» (I, 2) così «pien di sonno» (I, 11) e con il cuore pesante, compunto di angoscia e di paura, sa bene, in prima persona, che tutto questo è possibile, che la follia minaccia alle porte e che essa può infuriare nell'animo di ognuno, all'improvviso, creando il caos dell'*átakton* nella coscienza inquieta, il buio dell'abbandono alle energie distruttive, la perdita di un percorso utile all'interno di quel labirinto in cui i «raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (I, 17-8) non possono penetrare, causa i grovigli degli oscuri intrichi. Oltre la dolorosa verità di tutto questo, esiste comunque per Dante la consapevolezza e la prova che c'è in fondo un modo per fuoriuscire dal vortice maligno, nella misura in cui siamo disposti ad «affidarci», accettando il dono della Grazia.

In questo senso, colui che sembrava scomparso e che «per lungo silenzio pareva fioco» (I, 63) può apparire ad un tratto, «nel gran deserto» (I, 64) pronto ad indicare il cammino attraverso il buio. Il «lago del cor» (I, 20), pietrificato dal vento gelido della paura e della

amarezza, sarà quindi in grado di sciogliersi, nascendo all'improvviso la speranza di poter superare gli orrori dell'«acqua perigliosa» (I, 24), attraverso la follia / saggezza dell'«altro viaggio» (I, 91), che consentirà di rimuovere stabilmente l'ossessione di quel «passo» (I, 26) che soltanto il nostro timore ci fa credere invalicabile, sempre e comunque, da ogni «persona viva» (I, 27).

A ben vedere, l'esito del *descensus ad inferos* mostra come non si possa parlare di assolutezza del male, vale a dire della sua completa irredimibilità legata ad un tempo e ad un luogo precisi, proprio perché il protagonista dell'avventura ultramondana, pur essendosi totalmente perduto nelle tenebre, riesce a transitare oltre queste, superando gli spettri dell'abisso, per tornare alla luce delle stelle dopo lungo errare.

Sembra così, come abbiamo accennato,<sup>43</sup> che l'aspetto originale dell'«altro viaggio» (I, 91) — sempre rispetto agli itinerari infernali dei precursori — risieda proprio nella tragicità di un paradosso che consente un esito comico (beninteso nell'accezione dantesca del termine)<sup>44</sup> rappresentato dalla possibilità di liberare l'uomo smarrito nel buio dai lacci della sua prigione, consentendogli l'acquisizione di una perfetta, riconquistata armonia.

Sulla linea percorsa in precedenza dallo pseudo-Dionigi,<sup>45</sup> Dante sembra fare sua l'idea del riassorbimento

---

<sup>43</sup> Cfr. cap. I, § 1.

<sup>44</sup> Cfr. DANTE, *Epistole*, XIII (A Can Grande), 29; «Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis».

<sup>45</sup> Cfr. DIONIGI AREOPAGITA (Pseudo), *De divinis nominibus*, IV, 15, c. 716; 20, c. 717-21; 29, c. 729; 30, c. 729; 31, c. 732-33.

Per quanto concerne il problema della non sostanziabilità del male, si ricordi comunque che, in ambito patristico, le origini di una



del male nella luce, trasfigurandola implicitamente in sembianze poetiche: un'idea che sottende la dibattuta affermazione che anche il contrario maligno, inteso come *privatio* dovrebbe fare ritorno al principio divino, una volta riconvertito.<sup>46</sup> Il viaggio di Dante, in tal senso svela dunque come l'*átakton* il disordine creato dal non-essere, debba tendere progressivamente ad iscriversi nella grandiosità dell'equilibrio metafisico, in quella *táxis hiéra*, statica e perfetta che trova in Dio il proprio centro assoluto.

---

tale discussione sono da individuare in Agostino, nelle *Confessioni* (VII, 12-13) così come nel *De natura boni* (XIV, XVIII, XX).

Rifiutando l'ipotesi di una qualsiasi essenza negativa, il pensiero agostiniano si muove inoltre ad una specifica confutazione dell'eresia manichea (cfr. *De moribus manichaeorum*, II, III) riportando così l'origine del male ad un istinto puramente umano: la concupiscenza, un'assurda follia che può essere comunque riassorbita nel corso di un faticoso ritorno dell'individuo alla propria ragion d'essere, quando viene finalmente riconosciuto come libertà fondamentale l'atto di abnegazione del singolo davanti al volere dell'Eterno (cfr. *De libero arbitrio*, I, 1-13).

Nello spazio della patristica post-agostiniana, comunque, non solo lo pseudo-Dionigi discuterà ampiamente a proposito del male: anche Boezio infatti mostra di sentir senza dubbio il fascino di questo mistero, ritornando anch'egli a soffermarsi sul «non essere» della perversità e del vizio (cfr. *De consolatione philosophiae*, IV, 1, 2), sulla natura positiva del castigo e delle pene come strumenti per far tornare l'uomo sul sentiero più consono alla sua natura razionale (cfr. *ivi*, 3, 4), sull'imperscrutabile necessità del male che può farsi strumento di luce nel grande contesto di un piano provvidenziale (cfr. *ivi*, 6).

<sup>46</sup> Su questo problema del riassorbimento del male, cfr. R. ROQUES, *L'univers Dionysien*, Paris, 1954, pp. 36-92.

Nel movimento globale determinato dal processo di assoluta divinizzazione (*théosis*), tutte le creature sono necessariamente attratte verso il loro fattore supremo, nonostante l'oscuro potere di quelle seduzioni irreali (e, quindi, demoniache) che di continuo si muovono dal *vacuum*, oltre il quale, tenaci, permangono le spire lucenti dei moti ascensivi.<sup>47</sup> Il male non è dunque in senso

---

<sup>47</sup> Come si legge nello pseudo-Dionigi, la separazione dall'armonia dell'assoluto è un crollo irrazionale dovuto alle seduzioni ingannevoli del maligno: «La natura dell'uomo, fin dalle origini decaduta per una stoltezza, abbandonando i beni divini ha seguito una vita tormentata dalle passioni avendo per unica meta la corruzione della morte; infatti, trasgredendo alle leggi sante del cielo, ha prodotto un distacco che porta rovina; ed una volta abbandonato quel giogo che, solo, dona la vita, l'uomo, a causa delle sue intrinseche tendenze, delle insinuazioni dell'avversario e degli ostili inganni, si trovò necessariamente abbandonato alle cose antitetiche rispetto ai beni di Dio» (*Ecclesiastica Hierarchia*, 440, c7).

Il miracolo dell'incarnazione, comunque, svela di nuovo la luce, la possibilità concreta di un ritorno alle origini dell'essere: «La generosità infinita del divino amore per gli uomini non poté rifiutarci il soccorso della provvidenza per risollevare i nostri spiriti dalle mortificazioni del tempo. Tale generosità senza macchia, mantenendo perfettamente il suo stato di purezza, donò a noi la grazia di scambiare messaggi con essa come se ne condividessimo la medesima sostanza; e ci è stato accordato di divenire partecipi dei suoi beni. La divina Bontà, avendo vanificato i poteri delle orde avversarie, come spiegano i testi occulti, ha generosamente mutato il nostro stato, la nostra condizione di uomini. Infatti essa ha versato fiumi di luce sopra ciò che è buio dentro di noi e nella nostra mente: la nostra natura spregevole è stata così resa bella di bellezze divine». (*Ivi*, 441, A, 11).

Una volta costituito il patto della nuova alleanza, le tenebre del male vengono gradualmente ricacciate nell'oscurità, si inaugura

plotiniano da considerarsi come inerente alla materia, che è invece creata tutta di per sé buona dal supremo principio, ma dipende piuttosto da quella folle volontà di potenza che determina il capovolgimento dello specchio: lo scopo dell'universo sarà allora quello di evolversi,

---

quindi un processo di perfetto e completo riassorbimento degli enti nell'entità creatrice, della creatura nel creatore supremo, nell'ambito di un necessario *reditus* globale delle *disiecta membra* nell'uno archetipico: «La divina luce intellettuale allontana l'errore e l'ignoranza da tutte le anime in cui si protende; ad ogni spirito viene così donata una sacra luce che purifica dalle ceneri dell'ombra mentale gli occhi dell'anima. Vengono quindi aperti gli occhi che il peso di tenebra aveva gravato, ed è elargita una quieta luce che sempre si fa più intensa, quando coloro che l'hanno gustata cercano di conquistarne una più grande.

Essa stessa con grande dovizia elargisce splendori a quelli che intensamente la amano, portandoli sempre più in alto a seconda delle loro capacità di elevazione». (*De divinis Nominibus*, 700, D,3).

È insito quindi nell'essenza dell'infinita generosità del sommo bene il naturale e necessario istinto di aggregazione progressiva delle sostanze ed accidenti da essa separatisi: «L'Eterno, nel traboccare della sua infinita bontà, richiama e riconduce in sé noi che ce ne siamo allontanati.» (*Ivi*, 856, C, 12). L'animo umano, quindi, ritornando in sé, dopo la sua alienazione, si scopre a volgere attorno ad una metafisica circonferenza: «Il moto dell'animo è di natura circolare, quando avviene il ritorno in sé dall'esterno; in questo, lo spirito dell'uomo, nell'uniforme raccogliersi delle sue qualità intellettuali, riceve in dono l'impossibilità di errare e, come all'interno di un cerchio, esso viene sottratto dalla moltitudine degli oggetti esteriori, raccolto in sé, fuso con le potenze singolarmente unite, per poi essere condotto in seguito verso la sublime contemplazione del bello e del buono.» (*Ivi*, 705, A, 3).

gradualmente, tanto da favorire un faticoso, ma sostanziale ritorno a Dio.<sup>48</sup> Come spiega frate Alberigo:

---

<sup>48</sup> Cfr. J. B. RUSSEL, *Il diavolo nel medioevo*, trad. it. di F. Cezzi, Bari, 1987, 1984', p.16: «L'armonia è la concordia delle creature tutte con tale economia divina, sulla quale poggia l'unità sostanziale dell'universo. Una tale unione si realizza in quanto tutte le creature sono gradualmente attratte verso Dio nel processo di *théosis*, di divinizzazione. Scopo dell'universo e funzione delle gerarchie angeliche è di attirare e condurre il mondo a Dio».

Su questa linea, ci sembra che anche il testo della terza cantica dia una chiara conferma della fede dantesca nel globale ricongiungimento del tutto-creato in Dio con il finale compiersi dei tempi, una fede che si nutre proprio alla fonte pseudo-dionisiana: «Questi ordini di sù tutti s'ammirano, / e di giù vincon sì, che verso Dio / tutti tirati sono e tutti tirano.» (*Par.* XXVIII, 127-129).

Descrivendo le caratteristiche dell'essere angelico (segno del primo porsi e svilupparsi della sostanza divina) il poeta rivela infatti come, oltre la nostra terrestre percezione, nell'eterno ammirarsi allo specchio della bellezza divina, gli angeli tutti siano capaci di propagare in ogni dove la loro catena di influssi, vincendo ogni resistenza inferiore e determinando (come già Buti aveva suggerito) l'evolversi di una universale attrazione verso il divino.

Da un punto di vista storico, il ricongiungimento del mondo inferiore alla meraviglia celeste non è uno stato compiuto o un essere-in-atto che dir si voglia; esso ha, al contrario, un puro valore potenziale, capace di produrre un'infinita tensione escatologica.

Come ben spiega Beatrice, introducendo Dante nel cielo Cristallino, la «cupidigia, che i mortali affonde» (XXVII, 121) produce, inesorabile, l'offuscarsi e il temporaneo apparire di quel riflesso di luce che, a causa della figlia (Eva / Luna: istinto dell'umanità che presta ascolto alle lusinghe del serpente), non può trasmettersi integro ai mortali (cfr. *ivi*, 136-1387). Eppure in un futuro non ancor ben definito l'ispirazione dantesca pone l'assoluta certezza di un riscatto e di una purificazione dell'irrazionalità

sappie che, tosto che l'anima trade  
 come fec'io, il corpo suo l'è tolto  
 da un demonio, che poscia il governa  
 mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto;  
 ella rovina in sì fatta cisterna.

(*Inf.* XXXIII, 129-33)

Nel momento in cui il retto volere si svia, a causa di una totale obliuione dei suoi scopi superni («pien del sonno»; I, 11), l'anima precipita d'un tratto nella regione irrealè del sogno *in enigmata*; la materia, vale a dire il corpo, si demonizza allora, e non certo per sua malvagità naturale e intrinseca, ma proprio perché lo spirito è caduto nella cisterna dei ghiacci, pietrificato dallo sguardo meduseo della disperazione, fatto parte integrante del blasfemo «corpo mistico» di Satana, di quell'ingannevole *vacuum* che è «pura mancanza difetto debolezza sproporzione errore, senza scopo senza amore senza vita senza senso senza ragione, imperfetto irrealè incausato indeterminato, sterile inerte impotente disordinato assurdo indefinito oscuro, senza sostanza e sempre privo di qualsiasi forma di esistenza».<sup>49</sup> Male, dunque, come frutto di una volontà distorta, oppure di una ancora più pernicioso assenza di volere, che produce un sonno ed un oblio immemori e profondi, causando lo smarrimento del

---

maligna, quando l'irradiamento dei «cerchi supremi» (*ivi*, 144) potrà espandersi senza limiti e tutti i fiori di un nuovo giardino perenne produrranno i loro frutti: «Ma prima che gennaio tutto si sverni / per la centesima ch'è là giù negletta, / raggeran sì questi cerchi supremi, // che la fortuna che tanto s'aspetta, / le poppe volgerà u' son le prore, / sì che la classe correrà diretta; / e vero frutto verrà dopo 'l fiore».

<sup>49</sup> DIONIGI AREOPAGITA (Pseudo), *Op. cit.*, 4. 32.

sentiero. L'inganno a cui Dante si riferisce, quando Alberigo menziona le sorti di Branca Doria, non è allora dovuto al fatto che l'anima dannata stia mentendo sulla condizione del suo compagno di pena, ma si mostra legato piuttosto all'illusione che il male sia in grado di risucchiare a tal punto il vero sentire dell'uomo da fargli credere che la materia, una volta ricevuto da Dio il dono della vita, possa cedere così completamente alla fascinazione medusea, tanto da ritenere impossibile il virtuale superamento dell'oscurità della selva.

Giunto sul lago di Cocito, Dante si trova faccia a faccia con la prima radice del suo stesso male, in senso personale e universale, fronteggiando una forma di energia pervertita che affligge l'intera umanità infuriando nel mondo sotto specie di fiere diverse. È questo il momento in cui, come si è visto, Virgilio deve tacere, non evitando più quell'approccio diretto con lo specchio di Medusa, che aveva invece cercato di scongiurare davanti alle mura della città di Dite. Appena disceso dal pozzo dei giganti, avvertito dallo spirito misterioso di non calcare «colle piante / le teste d'i fratei miseri lassi» (XXXII, 20-1), il pellegrino dell'Ade dà così inizio a quel magico rituale del rispecchiamento di sé che potrà garantirgli un esorcismo effettivo della sua corruzione più intima, di quel vizio che lo ha portato a scontare, da uomo vivo, l'inferno del non-essere.

Una volta scopertosi a vagare confuso, nel «basso loco» (I, 61) «dove 'l sol tace» (I, 60), il poeta riconosce sé stesso come parte integrante del «corpo mistico» diabolico, e accoglie così — almeno nella qualità della sostanza — una condizione di invasamento che non è poi così dissimile da quelle del «peggiore spirito di Romagna» (XXXIII, 154) e di Branca Doria. Sulla perdita «ghiaccia» (XXXII, 35), Dante partecipa quindi, come la struttura conclusiva della prima cantica svela, ad una

forma di mascheramento rituale, ad una cerimonia quasi magica che gli permette di auto-superarsi, proprio attraverso l'azione agita, il potere liberatore della maschera e la totale consapevolezza del gesto fittizio, capovolgendo così la superficie scura del suo specchio interiore.

Identificandosi con i virtuali fratelli, come si è visto, in primo luogo attraverso quella furia rabbiosa che lo porta ad essere scambiato per un vero demonio (incontro con Bocca degli Abati),<sup>50</sup> e in seguito attraverso quella pietà tragica che denota il colloquio con il conte Ugolino, l'adepto del rito lustrale può anche scendere a patti con lo spirito di un morto-vivo, promettendo al frate faentino di sollevarlo per un solo momento dagli aculei delle «visiere di cristallo» (XXXIII, 98).

Eppure, proprio nell'attimo in cui l'affratellamento maligno sembra stare per compiersi, Dante supera il pericolo dell'inganno diabolico e, in maniera recisa, si rifiuta — passando subito oltre — di togliere al dannato i «duri veli» (XXXIII, 112). All'inganno intessuto dalla logica del non-essere, attraverso la preghiera di Alberigo, il pellegrino viandante risponderà dunque nell'unico modo possibile: con un altro tipo di inganno che mostra in lui il primo germe di una rinnovata volontà in grado di assisterlo — e, questa volta, fino alla cima — nell'ascesa verso il monte perduto.

«Ma distendi oggimai in qua la mano:  
aprimi li occhi!». E io non gliel'apersi;  
e cortesia fu lui esser villano.

(*Inf.* XXXIII, 148-50)

---

<sup>50</sup> Cfr. n. 42.

Scegliendo di essere «villano» nei confronti della inconsistenza diabolica, sempre al fine di preservare l'integrità della «cortesia» verso l'Essere e la Giustizia, Dante supera di fatto la prova pericolosa (usando «cortesia» verso il Creatore-Tutto e non verso la creatura-parte), senza mai ricorrere, significativamente, all'aiuto di Virgilio: in questo primo segno di autonomia, l'adepto recupera dunque in sé stesso quel coraggio necessario per passare oltre la paura dell'auto-escrazione, trasformando quest'ultima in una positiva fiducia.<sup>51</sup> Il mascheramento diabolico favorisce quindi il verificarsi di quella positiva *alienatio mentis* che può consentire l'ultimo rito di passaggio, oltre il punto morto in cui si trova confitto «Lo 'mperador del doloroso regno» (XXXIV, 28).

L'*execratio* proclamata di fronte ad Alberigo si svilupperà dunque in tutti i suoi esiti più nefasti (il precipitare nel lago), determinando l'incontro con quell'assolutezza del male che, al pellegrino coraggioso, si rivela però come un fondo senza fondo, una zona di transito verso il necessario recupero dell'amicizia divina.

---

<sup>51</sup> Cfr. *Inf.* XXXIII, 115-7: «[...] 'Se vuo' ch'i' ti sovegna, / dimmi chi se'; e s'io non ti disbrigo, / al fondo della ghiaccia ir mi convegna!»

Si noti, comunque, che l'inganno di Dante si basa anche sul fatto che quella maledizione che egli sembra invocare su sé stesso — qualora venga meno ai patti prestabiliti — costituisce in realtà una speranza catartica, sempre nell'ambito di quel ribaltamento di segni che rappresenta il fulcro essenziale dell'ultimo canto (passaggio del centro gravitazionale terrestre).

Andare in fondo alla «ghiaccia» è infatti lo scopo primario di Dante, l'ultima fase dell'«altro viaggio» verso la liberazione dall'inganno diabolico.



§ 5. *L'incontro con Lucifero e il termine ultimo dell'«altro viaggio».*

A conclusione di questa ricerca sul significato della presenza che la classicità assume nella *Commedia* dantesca ci troviamo davanti a una curiosa condizione speculare, sulla quale è necessario soffermarsi prima di interrompere l'analisi. Dai risultati che avevamo proposto a conclusione del primo capitolo si notava come Dante sia portato a riconoscere di fatto l'impossibile fusione costruttiva tra l'eredità del passato classico e le caratteristiche della civiltà a lui contemporanea, fusione che è poi simbolicamente rappresentata nella figura di Stazio, emblema di uno *status* storico-civile che, in definitiva, viene visto come niente più che una sublime utopia.<sup>52</sup> Il veglio di Creta continua senza sosta a guardare alla lontana Roma come «a suo specchio» (*Inf.* XIV, 105); ma egli posa su fondamenta di argilla, pericolose e instabili, espliciti richiami ad una contemporaneità degradata che non consente nessuna acquisizione positiva degli alti messaggi dell'antica cultura. Il Medioevo dantesco sembra inoltre rifiutare di fatto quella fusione perfetta e apparentemente provvidenziale tra gli ordinamenti politici del passato e la sublimità della fede presente, alimentata dal sangue del sacrificio di Cristo, sparso per far germinare i primi frutti di una civiltà nuova. All'ideale di un'utopica unione fra gli etici ordinamenti di Roma e il patrimonio religioso della cristianità si sostituisce invece quella pericolosa frammistione dei poteri di cui parla Marco Lombardo,<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr. cap. I, § 7; cap. II, § 1.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, § 7.

determinata dall'infuriare nel mondo di una malvagia follia, sotto la cui egida si determina lo scambio vicendevole tra le acquisizioni del passato e del presente, secondo delle modalità che sono comunque negative, dal momento che l'equilibrio politico augusteo, rispecchiandosi nella contemporanea *pollutio*, si imbarbarisce senza rimedio, e la fede purissima alimentata dal messaggio evangelico mostra, dal suo lato, di risentire delle nefaste influenze dei culti pagani. Il materialismo degli «dei falsi e bugiardi» (I, 71) si riflette dunque nel degrado estremo della gran «cloaca» (*Par.* XXVII, 25), informando della sua visione orizzontale il credo satanico di quelli (i membri del clero) che sono diventati nuovi apostoli-apostati di Cristo: ugualmente schiavi delle prime due fiere e soggiogati, fin nel profondo, dalla terribile ossessione della lupa. Di fronte ad una tale situazione, il pellegrino perduto nei meandri della selva, come rappresentante della condizione umana del suo tempo, non può in alcun modo procedere verso la splendida vetta di un'arcaica *eudaimonìa* su cui si aprono i giardini delle virtù positive: il suo cammino comunque, seguendo proprio quell'«altro viaggio» (I, 91) che non sarebbe stato concepibile per l'umanità classica, si prepara a delle acquisizioni incomparabili che si estendono ben oltre la cima del «diletto monte» (I, 77). Simili conquiste però, proprio per essere interamente comprese, richiedono l'accettazione di quella paradossale follia che, obbliga il singolo ad assumere su di sé l'abominio del sangue e delle tenebre, seguendo il mistero della passione di Cristo, per acquisire proprio nel male, attraverso una diretta conoscenza di questo, la magica forza che salva: quell'energia incomparabile che ha in sé stessa il potere di ricondurre fino alle stelle.

Ritornando al problema speculare da cui abbiamo preso avvio in questo paragrafo, sembra che Dante (sempre stando ai risultati dell'analisi che abbiamo affrontato all'inizio di questo studio) voglia mostrare come non gli sia possibile vedere in concreto alcuna possibilità di una fruizione positiva del passato.<sup>54</sup> È chiaro, però, come tutto questo riguardi essenzialmente la sfera della prassi politico-sociale, e non di certo quella dello spirito e dell'idealità in senso lato, attraverso la quale Dante (in senso proto-umanistico) non può assolutamente negare di essersi enormemente arricchito, proprio a partire dalla conoscenza degli antichi *fontes*.

La *Commedia* non potrebbe infatti presupporre sé stessa senza quello specchio della cultura passata su cui rifrangersi, specchio che — da un punto di vista meramente figurale — viene rappresentato e sintetizzato nella figura di Virgilio, maestro-guida, simbolo della solidità di una magnifica *paidéia* a cui il poeta, perduto nelle gelide tenebre della disperazione, sente assolutamente l'urgenza di dare ascolto, prima ancora di avere acquisito la mistica facoltà di udire le voci più alte delle creature celesti. In questo senso, se da un lato viene stabilita l'impossibile fruizione pratica del patrimonio classico, dall'altro si sviluppa il riflesso ideale di quest'ultimo, a cui la poesia della *Commedia* si avvicinerà per attingere i necessari auspici e l'ispirazione più sublime. Anche per quanto concerne il patrimonio sostanziale dell'immaginario artistico classico, vale a dire la sconfinata ricchezza di forme mitico-simboliche, si deve dire che ci troviamo di fronte ad un atteggiamento ancipite da parte di Dante che, pur trasfigurando sempre in maniera più o meno evidente la sembianza esterna del mito (almeno quando esso diventa una parte integrante

---

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*.

del contesto poetico, e non la materia di una similitudine o la sostanza di un mero sfoggio di decorativismo erudito), dimostra di essere spesso in sintonia con la natura sostanziale di questo, una natura che poggia su quel sostrato archetipico sacro, di fronte al quale ogni grande spirito poetico deve confrontarsi, rispettandone le sintonie interne e i maggiori rapporti di forza, anche se solo per vie meta-razionali.

Attraverso le analisi delle più varie restituzioni dantesche del mito dei centauri, del Minotauro, di Narciso e della Gorgone si è cercato così di mettere in luce la natura di un simile rapporto fra un poeta e la grande complessità delle antiche storie in cui il pensiero creativo (che, in senso vichiano, ancora avverte senza capire) riflette la natura labirintica di un sentimento dell'essere metamorfico e contraddittorio, sopra il quale più tardi la luce spesso arrogante del *lògos* tenterà senza limiti di imporre l'estrema consequenzialità di uno sviluppo ordinato.

A questo punto, proprio tornando al rapporto fra *taxis* e *átakton*, giova richiamare alla mente, prima di concludere, come una simile relazione eserciti un ruolo fondamentale nella *Commedia*, in base al concetto empedocleo del caos tremendo provocato dalla forza di *phílía*: una furia selvaggia che disgrega nel magma, annientando d'un tratto le forme, la radice costitutiva del *principium individuationis*.<sup>55</sup>

Come si è visto a proposito delle «ruine» ctonie, esiste per Dante un preciso legame fra la decadenza del mondo e la decadenza infernale, dal momento che entrambe sono determinate da un atteggiamento di follia che in tutto si

---

<sup>55</sup> Cfr. cap. II, § 7.

oppone al rigore logico della *lex*, costituita nel punto di incontro fra il bene ed il male.<sup>56</sup>

L'insania della mente è infatti una testa di Giano: può svilupparsi nell'accecamento demoniaco, ma anche, nel corso dell'estasi mistica, può determinare un crollo dei valori positivi del mondo e comunque anche l'annientamento dei riflessi fallaci che dall'immensa voragine diabolica si dipartono sempre, come una fitta sequela di sogni. Sull'esempio paradossale del sacrificio di Cristo, che ha determinato l'insorgere delle crepe più varie nell'abisso maligno e la definitiva apertura della prima porta, altri uomini, anche se peccatori come Dante, smarriti nel buio, potranno ardire di condividere l'estrema follia dell'«altro viaggio» (I, 91), continuando a procedere nelle tenebre sicuri, senza lasciarsi pietrificare dalle paurose parvenze di Dite, con la precisa consapevolezza che non solo per via diretta, ma anche indirettamente è possibile conoscere il bene, nella misura in cui gli intricati grovigli della selva non tolgano respiro alle solari epifanie della speranza nel miraggio della «dolce stagione» (I, 43). La *stultitia* dell'anima, che non si lascia predare dalle seduzioni di quel sogno che rende di pietra, può essere dunque l'unica forza in grado di produrre il caos dell'amore all'interno di sé, annullando d'un tratto i fantasmi del male che il pensiero alimenta, nell'impeto di una grande rovina, dai cui detriti potrà librarsi lo spirito prigioniero del «carcere cieco» (*Purg.* XXII, 103). La sacra mania della speranza è dunque antitetica rispetto all'angoscia pesante della disperazione: e anche se Virgilio continuerà sempre a ripetere, fino alle porte dell'Eden, che la sua lampada non ha potuto far luce in quell'oscurità senza fine in cui si era smarrito il suo sguardo, Beatrice, scendendo nel limbo, lascerà trasparire

---

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*.

per lui l'ipotesi di un futuro riscatto («Quando sarò dinanzi al Signor mio, / di te mi loderò sovente a lui») (*Inf.* II, 73-4). In questo senso, non solo le parole della «donna di virtù» (II, 76), ma, in maniera ancora più esplicita, l'esorcismo di Dante pellegrino davanti allo specchio di Cocito lasciano intuire come il processo di *théosis* di cui parla lo pseudo-Dionigi sia avvertito e figurato per simboli nel grande affresco della *Commedia*, presupponendo un graduale ritorno alla luce dell'umanità tutta, anche di quella decaduta e imprigionata dalla paura, che ricolma le fila del «corpo mistico» satanico. La ruina che il demonio liberato dai vincoli compirà per mille anni nel mondo, stando alle rivelazioni giovanee, farà quindi da preludio ai grandi rivolgimenti della *parousía*: quando la luce tornerà a risplendere e gli spettri del nulla saranno purificati nell'*ekpyrosis* dello stagno di fuoco. La logica degli ordinamenti infernali, cederà dunque il passo all'*anti-lex* del labirinto, fase preliminare di un caos magmatico, irriducibile, determinato dal mistico capovolgimento dello specchio.

L'«altro viaggio» (I, 91) si presenta dunque come una riconferma dei limiti dei poteri del male, situandosi sulla stessa linea tracciata da Cristo e dagli sviluppi del suo *descensus ad inferos*; a differenza dell'agnello divino, comunque, Dante si mostra nel poema come simbolo di un'umanità peccatrice, di una stirpe corrotta e non certo come immacolato capro espiatorio preposto al sacrificio.

Il poeta protagonista è dunque una vittima impura che immediatamente, all'inizio del prologo, si confessa sviata da Satana, perduta nel groviglio angoscioso della foresta amara, «dove 'l sol tace» (I, 60). Nondimeno, la sostanziale *contaminatio* di cui Dante si fa corifeo, assieme all'assurdo miracolo della discesa di Beatrice dal cielo (proprio allo scopo di soccorrere chi si è smarrito nel labirinto, costringendolo quasi ad accettare il mistero

dell'avventura terribile) sono tutti segnali che ci lasciano riflettere sulla singolarità di un messaggio che sembra sottendere molto più di quanto la lettera o il rigore allegorico fanno capire.

Analizzando l'incommensurabile ricchezza della foresta di simboli entro cui si spiegano i momenti diversi dell'itinerario oltremondano, ci troviamo di fronte ad una sostanza poetica che sembra nutrirsi proprio a quella fonte di speranza che prevede — sempre sulla scia della meditazione dello pseudo-Dionigi —<sup>57</sup> la grazia di una lenta, ma costante purificazione della materia e dello spirito. Secondo una simile progressiva catarsi, attraverso i tanti sommovimenti tellurici delle più orrende rovine, sarà quindi possibile per l'uomo di ogni tempo la riconquista della sua libertà.

Nonostante egli abbia condiviso per i mille anni fatali dell'*Apocalisse* gli orrori paurosi dello specchio e l'inferno dell'anima, la donna gentile lo attenderà sempre

---

<sup>57</sup> Cfr. n. 45-46.

DIONIGI L' AEREOPAGITA (Pseudo), *Lettera I*, cit. , p. 117: «La tenebra scompare per effetto della luce, ed ancor più per effetto della luce sovrabbondante; l'ignoranza è dissolta dalla conoscenza, ed ancor più dalla vasta conoscenza».

Per la questione delle influenze dionisiane sulla *Commedia* — questione peraltro estremamente controversa — si veda lo studio di E. G. GARDNER: *Dante and the Mystics*, London, 1913.

Anche la dottrina dell'apocatástasi, discussa dagli alessandrini Clemente e Origene, potrebbe avere suggerito a Dante una linea di percorso da seguire verso l'idea di una virtuale purificazione delle anime dannate alla fine dei tempi.

Cfr. K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, trad. it. di S. Jacini e L. Vincenti, Bari, 1983, 1906'.

nel giardino edenico: splendida, purissima, «vestita di color di fiamma viva» (*Purg.* XXX, 33).

§ 6. *Orrori dell' ultima visio: il moto verso l'ombra del padre.*

Superata la prova definitiva, offerta dall'incontro con Frate Alberigo, la voce virgiliana torna a farsi presente al giovane adepto, preparandolo all'*ultima visio* dell'orrenda atmosfera infernale,<sup>58</sup> all'incontro con il gigantesco «mperador del doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, 28) che fuoriesce rabbioso dall'eterna ghiaccia di Cocito. Ha luogo qui, fra timore e tremore, la contemplazione necessaria del contrario di quella sublime bellezza che, in un tempo lontano, a tal punto fu presa dall'amore di sé, e decadde senza rimedio dalle altezze sovrumane, per incontrarsi con la materia terrestre, per trapassarla come un verme corrotto, conficcandosi in essa così da rimanere immobile, pietrificata dal riflesso della sua stessa ombra, nell'immenso lago.

Al termine della necessaria visione, sigillo finale dell'itinerario catartico, con il ritorno delle tenebre notturne avviene dunque l'orrenda discesa lungo il corpo di Lucifero, durante la quale il discepolo si trova protetto dallo schermo che il maestro gli offre:

---

<sup>58</sup> Cfr. *Inf.* XXXIV, 1-3: « 'Vexilla regis prodeunt inferni' / verso di noi: però dinanzi mira / — disse 'l maestro mio — 'se tu 'l discerni.' »



«Ma la notte risurge, e oramai  
 è da partir, ché tutto avén veduto».  
 Com'a lui piacque, il collo li avinghiai;  
 ed el prese di tempo e luogo poste:  
 e quando l'ali fuoro aperte assai,  
 apigliò sé a le vellute coste;  
 di vello in vello giù discese poscia  
 tra 'l folto pelo e le gelate croste.

(*Inf.* XXXIV, 68-75)

Giunti al centro perfetto delle membra maligne,<sup>59</sup> che è poi il centro del globo terrestre, da cui si sviluppa l'energia gravitazionale («'l punto / al qual si traggon d'ogni parte i pesi;» XXXIV, 110-11), Dante, senza accorgersi di quanto sta avvenendo, inizia d'un tratto la faticosa ascesa, capovolgendosi assieme a Virgilio ed incominciando a salire per il «cammino [...] malvagio» (XXXIV, 95) che dovrà ricondurlo fino alla lucentezza di quelle «Cose belle» (XXXIV, 137) che il cielo custodisce.

Rivolgendosi verso l'alto, a questo punto, il poeta pellegrino si trova di fronte ad un'immagine il cui significato non riesce a comprendere a pieno:

Io levai li occhi e credetti vedere

---

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, 76-84: «Quando noi fummo là dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso de l'anche, / lo duca con fatica e con angoscia // volse la testa ov'elli avea le zanche/ e aggrappossi al pel com'om che sale, / sì che 'n inferno i' credea tornar anche. // 'Atienti ben, ché per cotali scale' / disse 'l maestro ansando com'om lasso / conviensi dipartir da tanto male.»

Lucifero com'io l'avea lasciato:  
 e vidili le gambe in sù tenere.  
 E s'io divenni allora travagliato,  
 la gente grossa il pensi, che non vede  
 qual'è quel punto ch'io ave' passato.

(*Inf.* XXXIV, 88-93)

Ci troviamo qui al cospetto di una figura molto densa (in senso simbolico) che sembra sintetizzare in maniera perfetta il discorso che abbiamo impostato sul rispecchiamento dantesco, fornendone la naturale conclusione. L'incontro con il signore del male pare infatti prevedere la necessità di una forma di conoscenza non solo visiva, ma anche fisica, nel senso tattile del termine, di ciò da cui si è sviluppato quell'incanto perverso che ha contribuito alla dissipazione dello spirito di Dante, condotto dagli effetti del suo sonno a scontare gli orrori delle parvenze paurose che nella selva si nutrono. In questo senso, facendo scudo del proprio corpo, Virgilio consente al suo protetto di compiere l'ultima discesa che, in sé e per sé, viene rappresentata come una sorta di abbraccio tra il figlio — membro prescelto del «corpo mistico» satanico — e il progenitore orgoglioso, nel corso di una chiara parodia blasfema della *mystica unio*. Inoltre, proprio al centro delle membra diaboliche («dove la coscia / si volge, a punto in sul grosso de l'anche»; XXXIV, 76-7), vale a dire nella zona di fronte all'apparato riproduttivo, è significativo che avvenga il difficile capovolgimento verso l'altro polo e che la discesa debba trasformarsi in un faticoso ascendere verso la superficie dell'altro emisfero. In fondo, è come se una simile immagine alludesse ad un effettivo ritorno ad un genitore presunto di cui, proprio durante l'incontro, viene misconosciuta la paternità. E anche la natura

feconda di Satana è a questo punto negata, riconoscendo impossibile lo spargimento del flusso della vita nella morsa pietrificante delle acque di ghiaccio. Compiutosi quindi il rito di passaggio, alla parvenza tremenda del signore del male, di colui che maciulla con le bocche fameliche i traditori funesti delle leggi di Dio e degli uomini, si sostituisce l'esatto contrario, proprio per effetto del transito oltre il centro del globo e il fondo speculare del lago di vetro («quel punto ch'io avea passato»; XXXIV,93). Si svela quindi la parvenza bizzarra di un gigantesco mostro conficcato in un orrendo buco, con le gambe che da quest'ultimo fuoriescono livide. Così, in un passaggio oltre i sensi della vita e della morte («Io non mori' e non rimasi vivo; XXXIV, 25), la paura dell'iniziato pare dunque svanire, nel corso di uno smarrimento positivo che si giustappone a quello del prologo. Scompare quindi, in un attimo, il terribile incubo del persecutore antico, di quell'avversario che diventa ridicolo nel riflesso al rovescio, delineandosi per effetto di una caricatura grottesca, capace di fuggire per sempre, dalla mente dell'uomo, l'illusione dell'assolutezza del male: un sortilegio terreno che si materia nei sogni.



## APPENDICE

### LA NASCITA DI ADAMO E LO SVOLGERSI DELLA SPIRALE CREATIVA

§ 1 *Prima fase: la generazione del sesto giorno.*

(...) et  
ait  
faciamus hominem ad imaginem et  
similitudinem nostram  
et praesit piscibus maris et volatili-  
bus caeli  
et bestiis universaeque terrae  
omnique reptili quod movetur in  
terra  
et creavit Deus hominem ad imagi-  
nem suam  
ad imaginem Dei creavit illum  
masculum et feminam creavit eos  
benedixitque illis Deus et ait  
crescite et multiplicamini et replete  
terram et subicite eam  
et dominamini piscibus maris et vo-  
latilibus caeli  
et universis animantibus quae mo-  
ventur super terram  
dixitque Deus  
ecce dedi vobis omnem herbam ad-  
ferentem semen super terram  
et universa ligna quae habent in se-  
met ipsis sementem generis sui  
ut sint vobis in escam et cunctis

animantibus terrae  
 omnique volucris caeli et universis  
 quae moventur in terra  
 et in quibus est anima vivens ut ha-  
 beant ad vescendum  
 et factum est ita  
 viditque Deus cuncta quae fecit et  
 erant valde bona  
 et factum est vespere et mane dies  
 sextus  
**II** igitur perfecti sunt caeli et terra et  
 omnis ornatus eorum  
 complevitque Deus die septimo opus  
 suum quod fecerat  
 et requievit die septimo ab universo  
 opere quod pararat  
 et benedixit diei septimo et sancti-  
 ficavit illum  
 quia in ipso cessaverat ab omni ope-  
 re suo quod creavit Deus ut faceret  
 istae generationes caeli et terrae  
 quando creatae sunt  
 in die quo fecit Dominus Deus cae-  
 lum et terram

(Gn. I, 26-31; II, 1-4)

Nei primi due capitoli della *Genesis*, nelle parti in cui si tratta della creazione di Adamo ed Eva, si possono distinguere tre momenti fondamentali che questa storia raffigura. Tali momenti non solo sono importanti nella loro globalità, come allusione simbolica al mistero della presenza del dolore e del male nel mondo, ma essi dimostrano di essere delle rappresentazioni velate di una sostanza nascosta che sembra connettersi al *tópos* dell'evoluzione continua dello spirito umano, dalla

fase aurorale della coscienza fino a quella della consapevolezza logica.

Creati il cielo e la terra, il testo dice che Elohim generò l'uomo a sua immagine e somiglianza vale a dire in tutto analogo a lui, sia nella forma esterna sia nella materia,<sup>1</sup> tanto da concedergli di condividere il proprio essere in uno stato di perfetta *koinonía* inter-sostanziale.

Riferendosi alla facoltà conferita alla creatura più perfetta di esercitare il proprio dominio sugli esseri animati di qualsiasi specie, l'originale ebraico, a differenza della *Vulgata*, usa significativamente il verbo al plurale<sup>2</sup> per definire l'azione egemonica che «adam»<sup>3</sup> ha il compito di esprimere sugli altri animali. Il primo

<sup>1</sup> L'immagine (ebr. *demut*) indica infatti una rappresentazione figurale (in genere, una scultura) di qualcosa; mentre la somiglianza (ebr. *selem*) è invece ciò che determina l'analogia fra due enti diversi, vale a dire la condivisione di tratti pertinenti fondamentali.

Il primo uomo creato ripropone dunque in sé i principali elementi costitutivi dell'ente supremo, le parti cioè che ne compongono e ne specificano la materia (*selem*), ma anche, al contempo, la forma ideale (*demut*), rispecchiandone perfettamente l'aspetto.

<sup>2</sup> Cfr. B. MARIANI (a c. di), *La Sacra Bibbia*, Tradotta dai testi originali a cura dei professori di sacra scrittura O.F.M., Milano, 1964, p. 17: «Ed Elohim disse: 'Facciamo un uomo ad immagine nostra e a somiglianza nostra e dominino sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo e sugli animali domestici e su tutta la terra e su tutti i rettili che strisciano sulla terra. Ed Elohim creò l'uomo a sua immagine: ad immagine di Elohim lo creò: maschio e femmina li creò». (Gn. I, 26-7).

<sup>3</sup> Come puntualizza Bonaventura Mariani, «adam» — senza articolo, al singolare, ma con il verbo al plurale — è usato in senso collettivo e significa semplicemente «uomo» in generale e, quindi, umanità.

Cfr. *Ivi*, p. 17.

uomo non viene infatti qui inteso nella sua singolarità, ma piuttosto come un insieme di due parti complementari, quella maschile e quella femminile, di per sé non ancora separate, quanto meno da un punto di vista mentale. È per questo che il testo dice che Elohim, generando l'uomo, «li creò»<sup>4</sup> maschio e femmina, ancora una volta con un'apparente confusione fra il singolare e il plurale che efficacemente raffigura l'idea della duplicità nell'unitario, riferibile al contempo sia al singolo (la *natura naturata*) sia al suo artefice (la *natura naturans*).

L'uomo al maschile e al femminile riceve dunque da Dio il compito di soggiogare ogni creatura vivente a lui inferiore e di moltiplicarsi all'interno di sé, popolando il mondo con una prole numerosa. Al di là dei diversi elementi simbolici di questa prima fase della creazione, si può notare anche un tentativo di spiegare attraverso un'immagine globale i caratteri primitivi di una coscienza antropica non ancora separata dal suo principio, dalle origini del suo essere cioè, matrici di quell'energia primigenia che agli enti dona la vita animando forme diverse, nel grande ciclo delle morti e delle rinascite, delle cadute nelle tenebre, e dei susseguenti ritorni alla luce.

Il fatto che il testo suggerisca come Adamo ed Eva non conoscessero l'eventualità della morte, prima di avere gustato il frutto del *lignum scientiae boni et mali*, non mette però direttamente in discussione che la morte non esistesse *ex se*, prima della cacciata dal giardino, ma sembra far trasparire piuttosto che la materia, pur attraversando il ciclo della creazione, estinzione e trasformazione, non appariva all'uomo come lacerata da spinte giustapposte, essendo invece avvertita come percorsa da un unico flusso di energia che, pur

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 17.



determinando le svariate metamorfosi degli enti, rimaneva sempre costante, senza cesure o specifici punti di negazione. Seguendo una simile linea ermeneutica, si può dire che la morte fosse esistita, fin dal principio, fin dal momento cioè in cui Elohim fece il cielo e la terra; quello che non esisteva, invece, era piuttosto l'amaro sentimento di essa, la percezione che alla tesi iniziale debba opporsi la tragicità di un'inevitabile antitesi.

Il senso della vita e del suo contrario segue dunque il precedente avvertimento globale dell'*unicum* ontologico, così che l'angoscia provata dai protoparenti, dopo la loro disobbedienza, angoscia che si unisce alla consapevolezza dell'inevitabile ritorno alla terra, non è dunque unita al sopraggiungere di un nuovo stato biologico, la morte appunto, ma sembra implicare l'avvento di un nuovo modo di pensiero, di una nuova coscienza dell'essere.

§ 2. *Seconda fase: i protoparenti creati dal fango.*

et omne virgultum agri antequam  
 oreretur in terra  
 omnemque herbam regionis prius-  
 quam germinaret  
 non enim pluerat Dominus Deus  
 super terram  
 et homo non erat qui operaretur ter-  
 ram  
 sed fons ascendebat e terra inrigans  
 universam superficiem terrae  
 formavit igitur Dominus Deus ho-  
 minem de limo terrae  
 et inspiravit in faciem eius spiracu-

lum vitae  
et factus est homo in animam viven-  
tem  
plantaverat autem Dominus Deus  
paradisum voluptatis a principio  
in quo posuit hominem quem forma-  
verat  
produxitque Dominus Deus de hu-  
mo omne lignum pulchrum visu et  
ad vescendum suave  
lignum etiam vitae in medio para-  
disi  
lignumque scientiae boni et mali  
et fluvius egrediebatur de loco vo-  
luptatis ad inrigandum paradisum  
qui inde dividitur in quattuor capita  
nomen uni Phison  
ipse est qui circuit omnem terram  
Evilat  
ubi nascitur aurum  
et aurum terrae illius optimum est:  
ibique invenitur bdellium et lapis  
onychinus  
et nomen fluvio secundo Geon  
ipse est qui circuit omnem terram  
Aethiopiae  
nomen vero fluminis tertii Tigris  
ipse vadit contra Assyrios  
fluvius autem quartus ipse est Eu-  
frates  
tulit ergo Dominus Deus hominem  
et posuit eum in paradiso voluptatis  
ut operaretur et custodiret illum  
praecepitque ei dicens  
ex omni ligno paradisi comede  
de ligno autem scientiae boni et mali  
ne comedas  
in quocumque enim die comederis  
ex eo morte morieris

dixit quoque Dominus Deus  
non est bonum esse hominem solum  
faciamus ei adiutorium similem sui  
formatis igitur Dominus Deus de  
    humo cunctis animantibus terrae  
    et universis volatilibus caeli  
adduxit ea ad Adam ut videret quid  
    vocaret ea  
omne enim quod vocavit Adam ani-  
    mae viventis ipsum est nomen eius  
appellavitque Adam nominibus suis  
    cuncta animantia  
et universa volatilia caeli et omnes  
    bestias terrae  
Adam vero non inveniebatur adiu-  
    tor similis eius  
inmisit ergo Dominus Deus sopo-  
    rem in Adam  
cumque obdormisset tulit unam de  
    costis eius et replevit carnem pro ea  
et aedificavit Dominus Deus costam  
    quam tulerat de Adam in mulierem  
et adduxit eam ad Adam  
dixitque Adam  
hoc nunc os ex ossibus meis et caro  
    de carne mea  
haec vocabitur virago quoniam de  
    viro sumpta est  
quam ob rem relinquet homo patrem  
    suum et matrem  
et adhaerebit uxori suae et erunt duo  
    in carne una  
erant autem uterque nudi  
Adam scilicet et uxor eius et non  
    erubescabant

(*Gn.* II, 5-25)

Procedendo nell'esame della storia delle origini, il testo sembra proporre due tipi distinti di nascite del genere umano, dal momento che, oltre a quelle che abbiamo già visto, dopo la santificazione del settimo giorno, Jahve Elohim crea Adamo, formandolo dalla polvere della terra, per poi infondergli lo spirito vitale soffiando nelle sue narici. All'uomo e alla donna che formano le basi della prima fase dell'umanità, fanno quindi da contrasto Adamo ed Eva, plasmati dall'artefice divino all'inizio di quella nuova era che inizia a svilupparsi a partire dal termine dei primi sei giorni della creazione. Significativo è che questa seconda genesi antropica mostri un progenitore che non viene creato a immagine e somiglianza di Dio, vale a dire come un'emanazione che condivide un'identica sostanza; la creatura che si presuppone essere un nuovo «adam» ha infatti un contatto più profondo con la dimensione fenomenica, essendo formato dall'Eterno come un vaso, dal fango della superficie del globo. I primi esseri umani costituiti durante il sesto giorno, proprio nella loro totale somiglianza interna rispetto a quel flusso di energia che aleggia sopra le acque primordiali, non partecipano dell'aspetto della materialità, almeno nell'accezione terrestre del termine. Essi, come si è visto, rispecchiano in tutto e per tutto la sostanza che li ha generati, un'*ousía* che unisce al contempo *hyle* e *morphé* anche se in questo senso l'aspetto materiale di Dio non deve essere inteso alla lettera (Dio=materia), ma come una figura della capacità metafisica di dare origine all'universo dei fenomeni e di espandersi in esso, nell'ambito di un rapporto di *métexis*, vale a dire di globale partecipazione.

Adamo che esce dal fango plasmato dal volere divino differisce dal precedente progenitore anche perché egli non si trova subito di fronte all'altro da sé femminile, vivendo per un breve periodo da solo nell'Eden appena

adornato di delizie, con il compito di nominare tutti gli animali e i volatili che nel giardino si danno convegno.

L'uomo che sorge dalla terra umida viene inoltre descritto come un essere vivente, e sembra invece che l'umanità del sesto giorno non partecipi affatto della vita (da un punto di vista fisico), e sia in un certo modo quasi da esso separata, perché questa razza, proprio in quanto più vicina ad Elohim di ogni altra creatura animata, ancora non condivide il gravame materico (nel senso che non ha ancora una chiara percezione della differenza fra il materiale e lo spirituale). In quella che si è definita come seconda fase della creazione, si vede dunque raffigurato un ulteriore stadio evolutivo dello spirito dell'uomo che a questo punto acquisisce la sensazione di situarsi a metà fra il mondo fenomenico e quello metafisico, partecipando al contempo della dimensione del suolo e di quella dell'etere. A questo livello del proprio sviluppo, pur non avendo ancora la coscienza dell'individualità, lo spirito antropico si svincola dall'indistinto aurorale e comincia a vedere il mondo in maniera più geometrizzata, sorgendo in lui la percezione del limite: innanzi tutto fra sé stesso e il suo creatore e, in secondo luogo, fra la propria umanità e la natura animale, vegetale o minerale degli altri enti con cui si trova a popolare la terra.

L'universo infinito sul quale la generazione del sesto giorno sentiva di poter signoreggiare avvertendo sé stessa come diretta emanazione dell'assoluto, diventa a questo punto segnato da ben precisi confini. E questi confini sono proprio quelli del giardino edenico che si trova ad essere delimitato sia esternamente (dal grande fiume che ne segna l'intera superficie dividendosi nelle quattro ramificazioni del Pishon, del Ghion, del Tigri e dell'Eufrate) sia internamente, essendo il suo centro costituito dall'albero della vita e da quello della conoscenza del bene e del male. Una simile percezione

più geometrica della realtà sembra legarsi anche al nuovo modo in cui l'uomo generato dalla terra osserva il proprio corpo, avvertendolo come una forma materiale precisamente conclusa. A causa di ciò, questa fase dell'essere determina nell'individuo la consapevolezza di partecipare del tutto — nella sua accezione fenomenica e metafisica — soltanto in spirito, ma non più fisicamente.

Si può presupporre infatti che la generazione del sesto giorno, come il testo sembra suggerire, condividesse l'infinitezza dell'Eterno non solo nell'animo ma anche nel corpo, cioè attraverso le percezioni di questo non ancora razionalizzate, ma comunicanti (stato di sussistenza panica) al contempo un'unica sensazione di vita, non essendo ancora presenti e attive le ripartizioni della sensibilità su base quinaria (i cinque sensi). In questo senso si nota appunto una grande differenza fra gli esseri creati a immagine e somiglianza di Dio e quelli formati dal suolo fangoso: queste due stirpi di creature terrestri rappresentano infatti due diversi stati di coscienza, dei modi assolutamente dissimili seguiti dallo spirito umano nel porsi al cospetto del miracolo del mondo. A custodia del giardino, il nuovo "adam" riceve da Jahve Elohim il compito di nominare tutti gli animali del campo e i volatili del cielo, anch'essi formati dalla terra,<sup>5</sup> che Dio stesso avrebbe condotto al suo cospetto. Il momento della denominazione, presentato dalla *Genesi* in questa fase del racconto, è un modello figurale che

---

<sup>5</sup> Nella fase primordiale, che si è detta della generazione del sesto giorno, anche le altre creature, e non solo l'uomo, nascono direttamente dalla mente divina senza venire plasmate con la creta terrestre.

Invece, una volta creato l'«adam» di fango, anche gli altri animali che popoleranno il giardino scaturiscono della stessa materia di colui che ha ricevuto da Jahve Elohim il compito di nominarli.

esprime, attraverso l'immagine, come il senso del limite non si rifletta soltanto sulla geografia generale dell'Eden, ma interessi anche la relazione tra l'uomo e gli altri esseri viventi. Denominare è infatti per Adamo un modo efficace per stabilire un confine per le cose che popolano il suo mondo condividendone lo spazio vitale. Così facendo, viene considerata la differenza tra l'essere umano e le bestie; il mondo animale non sarà allora più inteso come un *unicum* che si oppone all'uomo, essendo percepito piuttosto come uno spazio biologico frazionabile, nel cui insieme devono essere definiti elementi separati, rimarcando le differenze coglibili tra l'uno e l'altro di questi. Con l'atto del dominare, dunque, l'uomo compie il primo passo verso quel processo di antropomorfizzazione della realtà per cui il mondo non vale più *ex se*, ma come un tutto che brilla di una luce riflessa dallo spirito del singolo, il quale estende poco a poco su di esso i paradigmi dei suoi schemi mentali.

Non avendo Jahve Elohim trovato per il suo uomo un ausiliare conveniente fra le creature del giardino, fece precipitare su di lui un sonno profondo, ed estrattagli all'improvviso una costola, formò con la materia di questa la necessaria compagna. Con la nascita di Eva, sorge quindi improvvisa nell'umano la consapevolezza dell'altro da sé; una consapevolezza che non implica ancora comunque il sentimento della diversità all'interno di una stessa classe, necessità che si trova connessa alla nozione dei due sessi distinti. Adamo sente l'aiutante come una parte di sé («hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea»), in un processo di duplicazione della materia che non implica però alcuna opposizione di forme dissimili («et adherabit uxori suae et erunt duo in carne una»). Essere due in una sola carne: è dunque questo l'esito dello scindersi dell'uomo creato dal limo terrestre,

nel momento della nascita di Eva, un duplicarsi che non implica però alcuna consapevolezza che esista una differenza all'interno delle due parti in cui si è separata l'unità di una singola natura, proprio perché non viene ammessa la nozione di contrasto tra forze uguali e contrarie nell'ambito di uno stesso essere.<sup>6</sup>

L'inconsapevolezza produce quindi la quiete spirituale dei secondi proto-parenti, per i quali non è presente alcun tipo di turbamento interno («non erubescabant») o l'ombra penosa dell'angoscia di vivere.

§ 3. *Terza fase: tentazione dell'uròboros e le virtù della póiesis.*

sed et serpens erat callidior cunctis  
 animantibus terrae quae fecerat  
 Dominus Deus  
 qui dixit ad mulierem  
 cur paecepit vobis Deus ut non  
 comederetis de omni ligno paradisi  
 cui respondit mulier  
 de fructu lignorum quae sunt in pa-  
 radiso vescemur  
 de fructu vero ligni quod est in me-

---

<sup>6</sup> Il motivo della duplicità è caratteristico di questa fase psicologica descritta dalle figure del testo; anche lo stesso nome di Dio muta — nella mente dell'uomo — col formarsi di un concetto teologico (o, meglio, di un «avvertimento») duplice, se percepito come perfettamente armonizzato e frutto di una sostanziale unità caratterizzata da due componenti (Elohim / Jahve Elohim).



dio paradisi  
praecepit nobis Deus ne comedere-  
mus et ne tangeremus illud ne forte  
moriatur  
dixit autem serpens ad mulierem  
nequaquam morte moriemini  
scit enim Deus quod in quocumque  
die comederitis ex eo  
aperientur oculi vestri et eritis sicut  
dii scientes bonum et malum  
vidit igitur mulier quod bonum esset  
lignum ad vescendum  
et pulchrum oculis aspectuque de-  
lectabile  
et tulit de fructu illius et comedit  
deditque viro suo  
qui comedit et aperti sunt oculi  
amborum  
cumque cognovissent esse se nudos  
consuerunt folia ficus et fecerunt sibi  
perizomata  
et cum audissent vocem Domini Dei  
deambulantis in paradiso ad auram  
post meridiem  
abscondit se Adam et uxor eius a  
facie Domini Dei in medio ligni  
paradisi  
vocavitque Dominus Deus Adam et  
dixit ei ubi es  
qui ait vocem tuam audivi in para-  
diso et timui eo quod nudus essem  
et abscondi me  
cui dixit quis enim indicavit tibi quod  
nudus esses  
nisi quod ex ligno de quo tibi prae-  
ceperam ne comederes comedisti  
dixitque Adam mulier quam dedisti  
sociam mihi dedit mihi de ligno et  
comedi

et dixit Dominus Deus ad mulierem  
    quare hoc fecisti  
quae respondit serpens decepit me et  
    comedi  
et ait Dominus Deus ad serpentem  
quia fecisti hoc maledictus es inter  
    omnia animantia et bestias terrae  
super pectus tuum gradieris  
et terram comedes cunctis diebus vi-  
    tae tuae  
inimicitias ponam inter te et muli-  
    erem  
et semen tuum et semen illius  
ipsa conteret caput tuum  
et tu insidiaberis calcaneo eius  
mulieri quoque dixit  
multiplicabo aerumnas tuas et con-  
    ceptus tuos  
in dolore paries filios et sub viri po-  
    testate eris et ipse dominabitur tui  
ad Adam vero dixit  
quia audisti vocem uxoris tuae  
et comedisti de ligno ex quo prae-  
    ceperam tibi ne comederes  
maledicta terra in opere tuo  
in laboribus comedes eam cunctis  
    diebus vitae tuae  
spinas et tribulos germinabit tibi et  
    comedes herbas terrae  
in sudore vultus tui vesceris pane  
donec revertaris in terram de qua  
    sumptus es  
quia pulvis es et in pulverem rever-  
    teris  
et vocavit Adam nomen uxoris suae  
    Hava eo quod mater esset cuncto-  
    rum viventium  
fecit quoque Dominus Deus Adam  
    et uxori eius tunicas pellicias

et induit eos et ait  
ecce Adam factus est quasi unus ex  
    nobis sciens bonum et malum  
nunc ergo ne forte mittat manum  
    suam  
et sumat etiam de ligno vitae  
et comedat et vivat in aeternum  
emisit eum Dominus Deus de para-  
    diso voluptatis  
ut operaretur terram de qua sump-  
    tus est  
eiecitque Adam  
et conlocavit ante paradisum volup-  
    tatis  
cherubin et flammeum gladium at-  
    que versatilem  
ad custodiendam viam ligni vitae

(Gn. III, 1-24)

Nell'ultima fase del mito edenico delle origini, si vede come il genere umano rappresentato da Adamo ed Eva mostri di tendere all'infrazione del limite interno del giardino, cibandosi del frutto proibito e come, proprio a causa di questa infrazione anche il limite esterno del luogo debba essere superato, causa l'esclusione coatta dall'*hortus conclusus* determinata dalla terribile collera di Jahve Elohim. All'inizio dell'ultimo atto del periodo edenico, prima ancora di compiere il gesto fatale, Eva svela immediatamente, come in lei si nutra la tendenza ad una pericolosa sovversione di quel percorso che la volontà divina aveva segnato imponendo all'uomo, *in primis* di soggiogare le bestie, per poi denominarle, una volta trovatosi di fronte a queste nel giardino dell'Eden.

La denominazione allude qui ad un esercizio del

controllo mentale sulla natura bruta: è un atto tramite cui si stabiliscono i diversi limiti di demarcazione fra gli enti, e tra questi e l'uomo. Ma l'ausiliario femminile ascolta la voce e le lusinghe del serpente, cioè dell'essere animato più vile, del rettile immondo che striscia sul suolo a contatto con la stessa terra dalla quale i secondi proto-parenti hanno avuto origine. Così nell'atto di Eva, si vede come l'ordine dell'emanazione divina venga pericolosamente sovvertito, nella misura in cui, in questo stesso atto, il rapporto comunicativo non si sviluppa più dall'alto verso il basso (*Jahve* > *adam* > animali), ma dallo spazio inferiore delle bestie a quello degli uomini (serpente > Eva). L'intervento della creatura strisciante, inoltre, insinuando la sensazione di una penosa inferiorità dei progenitori, rispetto all'Assoluto che li ha determinati, promette con le sue parole di insegnare la strada più efficace per aumentare la capacità visiva dei due soggetti pensanti (Adamo ed Eva) e quindi la loro intelligenza («aperientur oculi vestri et eritis sicut dii scientes bonum et malum»). Con l'apertura degli occhi e la successiva conoscenza del bene e del male, la percezione della coscienza umana muta radicalmente, accogliendo nel suo interno la nozione della lotta fra i contrari in una stessa sostanza: simbolicamente, allora, i proto-parenti riconosceranno con imbarazzo la loro nudità, nonché la visibile differenza dei sessi.

Lo spirito soggettivo giunge in questo momento all'oggettivazione completa, separandosi del tutto da quel clima di abbandono confidente all'abbraccio con l'assoluto, dal quale si sviluppava la magica forza che consentiva di controllare il giuoco energetico dell'universo fenomenico (la denominazione delle bestie).

Con la frattura del vincolo che unisce saldamente la creatura al suo creatore, una terribile maledizione si riversa sull'umanità e sugli enti diversi di grado inferiore.

È in questa fase che la coscienza umana solleva il velo del mistero, cogliendo tutti gli orrori della lotta fra i contrari, proprio perché si diversifica in essa l'antica percezione dell'essere (stato panico), mutando con questa anche la forma del concetto di tempo, quando l'avvertimento ciclico dell'eternità si scioglie senza rimedio nella tragica scansione di passato, presente e futuro (tempo reale > tempi interiori).

Da un punto di vista simbolico, pare legittimo vedere nel serpente tentatore un veicolo che serve a spiegare *per figuram* quel problema cronologico che rappresenta il nucleo centrale nell'ultima fase dell'esistenza edenica.

Significativo è infatti che, prima della maledizione di Jahve Elohim, il testo non faccia alcuno accenno al fatto che un simile rettile sia obbligato dalla sua natura a strisciare sul suolo; in questo senso, sembra legittimo supporre che la condizione originaria della bestia fosse del tutto diversa, prevedendo un tipo di deambulazione che non implicasse per niente il contatto dell'intera superficie del corpo con quella polvere che il tentatore sarà invece obbligato a divorare dopo l'esilio dall'Eden.

Si può supporre così, sempre associando il serpente del giardino al concetto di tempo e alle sue diverse figure simboliche, che l'animale fra tutti più astuto si fosse avvicinato ad Eva sotto forma di *uróboros*<sup>7</sup> vale a dire

---

<sup>7</sup> Sul motivo del serpente in forma di *uróboros* si veda: O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medievali*, trad. it. di E. Robberto, Milano 1989, 1979, pp. 254-6. In realtà il serpente dell'Eden sotto forma di *uróboros* rappresenta niente altro che il frutto di una percezione fallace da parte dei proto-parenti. Il desiderio di una conoscenza che separi produce infatti la confusione fra la forma del cerchio (*uróboros*), sinonimo di perfezione ed eternità, e quella della spirale (il serpente attorcigliato sul tronco dell'albero edenico) che non è altro che un segno orientato lungo un asse, un segno che si

ruotando come un cerchio, formato dall'incontro della testa con la coda: cerchio che rappresenterebbe appunto il senso di un'eterno fluire in cui tutti i contrasti si annullano, proprio perché non sono colti separatamente, isolati nel loro essere parziale entro le dimensioni consecutive del passato, del presente e del futuro. La paura di Dio, di fronte alla propria nudità — paura che Adamo manifesta dopo aver gustato il frutto proibito — deriva dunque dal riconoscimento che esiste un contrasto fra gli opposti nella sostanza umana (i due sessi), e che questo stesso contrasto non può essere risolto, perché la creatura ha tradito il suo creatore, ascoltando quella voce dal basso che non può garantire un nuovo tipo di equilibrio. È a questo punto che la maledizione divina si riversa sui due volti dell'umanità, così come sull'universo fenomenico in genere, mentre il signore del tempo è costretto a strisciare orizzontalmente e la possibilità di nutrirsi dei frutti del *lignum vitae* viene impedita dalla spada dei cherubini, con la sua fiamma guizzante.

L'angoscia e la sofferenza di vivere tra le spine ed i triboli, che la terra sarà da allora costretta a produrre, per ostacolare i lavori degli uomini, s'impossessano dunque

---

muove in maniera curvilinea nello spazio, facendosi espressione del decadimento entro la sfera del tempo e dell'universo geometrizzato, con il conseguente abbandono dell'originaria sussistenza infinita.

Ascoltare la voce del serpente significa inoltre, per Adamo (componente maschile dell'umanità) ed Eva (componente femminile dell'umanità), ammettere inconsapevolmente di essere soggetti ad un duplice richiamo: verso il mondo spirituale (Dio) e verso quello materiale (il serpente).

L'idea dell'*arché* umana si specifica quindi in maniera completamente e drammaticamente scissa fra la luce e le tenebre, il bene e il male, lo spirito e la materia: la separazione psicologica dall'Assoluto diventa a questo punto inevitabile.

delle creature esiliate, per le quali i contrasti dell'essere non si annullano più in una percezione totale del tempo, ma sono invece sentiti nella loro singola, terribile univocità. La paura della morte quindi, come di tutto ciò che minaccia la stabilità delle posizioni conquistate, diventa allora insopportabile, ossessiva; e la coscienza, ormai illuminata dalla luce del *lògos*, inizia il proprio faticoso percorso verso il miraggio della ricostituzione di prospettive edeniche perdute, tramite un lucido ripensamento razionale del mondo, e la creazione di schematismi immanenti e trascendentali. Lo spirito umano seguirà quindi la promessa illusoria della *póiesis*, vale a dire dell'attività creativa, pratica o intellettuale, rivolta ad una ricomposizione di quello che viene sentito come un infranto equilibrio dell'essere, attraverso gli artifici dell'immaginario o i paradigmi dell'idealità. Di una tale tendenza, sempre facendo riferimento al patrimonio figurale offerto dal mito edenico, si possono rinvenire delle tracce evidenti in quel gesto emblematico che segue l'apertura degli occhi da parte dei due progenitori ingannati, nel momento in cui questi iniziano ad intrecciare cinture di foglie di fico,<sup>8</sup> per cingersi i fianchi. Un simile atto non è solo da leggersi come un modo per proteggere simbolicamente la propria nudità, avvertita come segno di una carenza di difese davanti al mondo esterno; ma deve essere visto piuttosto come un tentativo di ripristinare l'equilibrio perduto attraverso

---

<sup>8</sup> Si noti che, anche nel simbolismo funerario classico, il fico si fa talvolta allusione all'idea dell'originaria *coincidentia oppositorum*; i suoi frutti bianchi e neri (*ficus alba* / *ficus nigra*) rappresentano infatti i contrari antitetici che la natura onnicomprensiva della pianta racchiude.

Cfr. J. J. BACHOFEN, *Saggio sul simbolismo funerario degli antichi*, 1859, p. 85.

l'azione magica, capace di consentire un ritorno dell'uomo a condizioni precedenti. Il velo della foglia, infatti, annulla *per figuram* la percezione del contrario, determinata dalla nuova vista che il frutto proibito ha prodotto, e dà per un attimo ai proto-parenti l'illusione che non ci siano conseguenze negative a causa della rottura del limite imposto dalla volontà di Jahve Elohim.

La copertura dei sessi è dunque, in embrione, un primo accenno ad una tendenza dello spirito verso la ricostituzione del proprio orizzonte tramite le virtù della *póiesis*, è un artificio sottile che si mostra comunque frustrante e fallace, quando la potenza del creatore supremo si manifesterà fra le piante dell'*hortus conclusus*.

#### § 4. *Gli oggetti parlanti.*

Considerando globalmente le tre fasi diverse della storia delle origini fin qui analizzata, si vede come si articoli in queste un grande affresco mitico che ci presenta una trasposizione figurale dell'evolversi di quei diversi stati di coscienza che culminano con la consapevolezza del dissidio fra gli opposti in una stessa sostanza e il successivo insorgere del *principium individuationis*, quando i proto-parenti vengono scacciati dal giardino, una volta fatti consapevoli della loro reciproca diversità e soggettività. Nella prima fase che abbiamo esaminato, quella cioè della generazione del sesto giorno, si vede che il singolo considera la sua alterità oggettiva, vale a dire le *res* come nient'altro che



una parte di sé, inclusa come lui in quel tutto ancora non perfettamente distinto su cui si propaga l'afflato divino, aleggiando dovunque sull'immensa superficie del mondo.

Nel momento della denominazione ad opera di colui che viene plasmato nel fango, come si è visto, l'oggetto (nella fattispecie gli animali del giardino) viene considerato come altro da sé, con proprietà particolari che lo separano dal resto, determinando per lui la scelta di un nome specifico. Ma è nella terza fase della storia che avviene la più sorprendente mutazione, nella misura in cui gli oggetti iniziano a parlare, in senso metaforico; e non solo il serpente, ma anche i frutti dell'albero proibito, le foglie dei fichi per intrecciare cinture, la spada fiammeggiante dei cherubini. Ognuno di essi infatti, nella sua singolarità, diventa tratto pertinente fondamentale di un contesto in cui si sviluppa un discorso simbolico, in una maniera ancora più evidente di quanto non fosse avvenuto prima.

Ad un'evoluzione della coscienza, dunque, corrisponde sempre una maggiore specificità del senso che l'oggetto acquisisce, una volta irradiato dalle proiezioni della psiche del singolo disposto a sentire le cose in maniera sempre più distinta, fino ad attingere il culmine massimo del suo percepire nella chiarezza dell'intuizione logica.

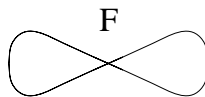
##### § 5. *Dal fenomeno all'idea: grafici di un percorso.*

Il *mito*, come struttura narrativa generale si può dire che sia una storia complessa che si articola in base ad una consequenzialità di tipo razionale, connessa ad un giuoco di forze fra elementi diversi il cui significato non viene

mai rivelato, essendo propriamente di natura simbolica e, quindi, implicito. I tratti pertinenti di una vicenda mitica — vale a dire gli oggetti caratteristici, le situazioni i personaggi — sono dunque dei *simboli*; ma, prima di arrivare ad una precisa definizione di questi, occorre chiarire bene in base a quali passaggi la semplice *res* — percepita come tale dalla coscienza — possa entrare a far parte di una storia emblematica, determinandone la sostanza.

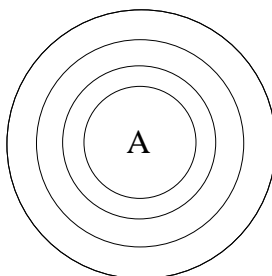
Nella fase panica dello spirito, in cui l'uomo si identifica con il tutto, agli albori della propria illuminazione mentale (fase che è poi quella rappresentata, nella *Genesi*, dalla generazione del sesto giorno), il soggetto non avverte affatto alcun tipo di separazione dagli oggetti del fenomenico, percepiti invece come dirette emanazioni del suo stesso essere.

Successivamente, invece, (fase dell'uomo creato dal fango, che domina le bestie) gli oggetti cominciano ad essere sentiti come delle unità distinte con particolari caratteristiche che li separano dagli altri oggetti. Simili unità si possono definire come *fenomeni* e raffigurare graficamente nel modo seguente:



In una simile rappresentazione il segno matematico di «infinito» indica il fatto che la sostanza dell'oggetto è infinita anche se totalmente implicita, vale a dire che, a questo livello, la cosa è avvertita dalla coscienza come ricca di illimitate implicazioni sostanziali, cioè di illimitati significati che non vengono comunque colti ed enucleati dal soggetto, in termini razionali.

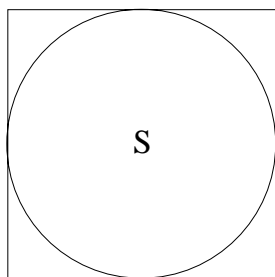
Procedendo verso una maggiore esplicitazione e attribuzione dei contenuti, lo spirito giunge ad un diverso modo di recepire le *res* che, in questo caso, possono essere definite come *archetipi*. Simili *archetipi* si possono rappresentare circondati da una serie infinita di circonferenze che mostrano le molteplici suggestioni di significati che essi possono creare nella psiche dell'uomo:



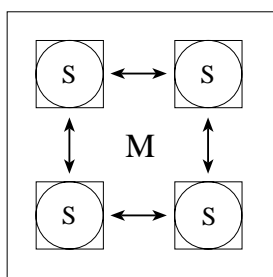
Infatti, l'uso della circonferenza si presta bene a indicare come i sensi dell'*archetipo*, pur essendo pressoché infiniti, siano di per sé enucleabili singolarmente in un discorso compiuto.

Le varie circonferenze di cui si compongono gli *archetipi* rappresentano invece dei *simboli*, vale a dire delle figure distinte il cui significato è di per sé ristretto e spesso univoco, in quanto assolutizzato dal contesto di cui il *simbolo* stesso diventa preciso tratto pertinente.

Tale *simbolo* può essere quindi rappresentato in questo modo:



Il quadrato che appare nel grafico raffigura il limite (vale a dire il controllo razionale) a cui la polisemicità dell'oggetto (le suggestioni che dal «cerchio» si irradiano) viene sottoposta dalla storia dalla quale esso manifesta un tratto pertinente specifico, storia che possiamo definire come *mito*, e che è rappresentabile inoltre come segue:

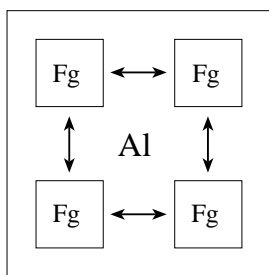


In questo schema, il giuoco di forza tra gli elementi interni della vicenda narrata (i *simboli* diversi) viene

descritto da una serie di vettori orientati nei due sensi opposti.

Bisogna specificare comunque che il significato dei *simboli*, intorno ai quali si formano i confini del *mito*, non è mai percepito in maniera diretta da quella coscienza che esprime sé stessa e la propria visione del mondo attraverso gli emblemi della favola.

Infatti, si può dire che, nel momento in cui l'elaborazione creatrice associa direttamente o meglio ricopre un concetto con un'immagine — definibile come *figurazione* — non abbiamo di fronte un *mito*, ma bensì un'*allegoria*. Quest'ultima è possibile rappresentarla in maniera identica al *mito*, ad eccezione che in questo nuovo grafico le *figurazioni* si sostituiscono ai *simboli*:

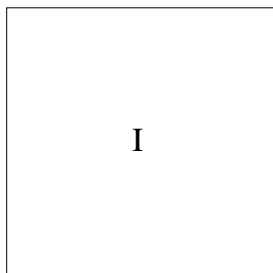


Il motivo per cui quest'ultime sono rappresentate come circoscritte solo da un quadrato e non da un cerchio sarà quindi perché il senso di simili immagini è ormai del tutto esplicito alla coscienza che le determina. Tale coscienza sceglie di coprirle con un velo, per rendere quindi più complesso agli altri, ai non iniziati, un senso che è

comunque ben chiaro all'artefice, nel momento di quella oggettiva concretizzazione che la *póiesis* determina.

Oltre l'universo delle allegorie poetico-filosofiche, si estenderà quindi il mondo delle *idee*, libero da immagini di ogni sorta: quell'universo in cui la sostanza del pensiero si scioglie dai vincoli delle forme sensibili.

L'idea occuperà dunque tutto lo spazio delimitato dalla superficie del quadrato, scomparso completamente al suo interno quel giuoco di forze giustapposte, suggerite dalle percezioni del fenomenico:

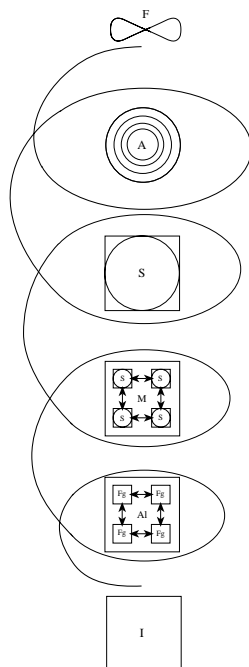


Nel movimento progressivo che scopre la sua acme nella concretizzazione delle idee, completamente affrancata dai vincoli materiali, si compie dunque un percorso verso l'esplicitazione dell'inespresso; in questa direzione l'anima umana supera le fasi dello stupore primigenio e dell'avvertimento indistinto, per giungere poi ad un logico comprendere, perfettamente dispiegato.

In una simile avventura dello spirito le sostanze implicite degli oggetti si fanno sempre più ridotte, fino al compiersi del momento conclusivo, in cui queste stesse sostanze vengono a separarsi totalmente dalle forme sensibili a cui erano state associate, tornando a vivere di

luce propria. Lo spirito soggettivo, attraversata la fase della sua oggettivazione, attinge dunque in tal modo la propria absolutezza: la creatività individuale abbandona così lo spazio della *póiesis* artistica, il regno delle immagini, per esprimersi nell'ambito del pensiero lucido.

Sintetizzando il nostro discorso in un grafico globale, si segnerà dunque il percorso della coscienza dal fenomeno all'idea, con il segno di una spirale che progressivamente si restringe, muovendosi dall'alto verso il basso, ad indicare la diminuzione della sostanza delle immagini nel continuo evolversi verso i livelli supremi della chiarezza gnoseologica:







## INDICE

INTRODUZIONE	5
I. L'ALTRO VIAGGIO	
§ 1 Il diletto monte e l'interrogativo di Virgilio	13
§ 2 La luce sapienziale del nobile castello	23
§ 3 Digradamento dei miti ultramondani	31
§ 4 L'incanto di Eritone e il rischio del paganesimo	41
§ 5 La giustizia di Giove e l'enigma della <i>fides implicita</i>	45
§ 6 Prospettive classiche della sensibilità virgiliana	52
§ 7 L'ipostasi della lupa nell'inferno della corruzione romana	56
II. IL MINOTAURO E I CENTAURI	
§ 1 Saggezza e follia: dalla meditazione paolina al prologo ctonio	71
§ 2 La natura centauresca nel simbolismo medievale	78
§ 3 Significati del cerchio dei centauri inteso come luogo spaziale	82
§ 4 Il Minotauro nella sua relazione con i centauri	87
§ 5 Sotto il segno del serpente: le frecce di Eracle e il filo di Arianna	102
§ 6 Ordine e disordine nell'inferno dantesco e nel labirinto di Creta	110
§ 7 Il motivo della «ruina», il caos empedocleo e il vortice dell'artistica <i>manía</i>	119
§ 8 Il rito di passaggio orchestrato da Chirone	132
§ 9 Il ribollire del Flegetonte e i vortici dell'Eveno	136
III. NARCISO	
§ 1 Il destino di Eracle e Teseo	143
§ 2 Lo <i>speculum</i> paolino e l'errore contrario	148
§ 3 Il mito di Narciso nei suoi tratti pertinenti	158
§ 4 La dissimulazione ipocrita dei falsari	165
§ 5 I balocchi di Dioniso e il banchetto titanico	177
§ 6 La <i>caritas</i> di Piccarda e la frattura dello specchio divino	188

#### IV. LA GORGONE

§ 1	Riflesso e paralisi: la fallace perfezione della immobilità	197
§ 2	I poteri di Medusa	207
§ 3	Tratti pertinenti della storia di Perseo	219
§ 4	Significati del rispecchiamento nel Cocito	224
§ 5	L'incontro con Lucifero e il termine dell'«altro viaggio»	257
§ 6	Orrori dell' <i>ultima visio</i> : il moto verso l'ombra del padre	264

#### APPENDICE: LA NASCITA DI ADAMO E LO SVOLGERSI DELLA SPIRALE CREATIVA

§ 1	Prima fase: la generazione del <i>sesto</i> giorno	269
§ 2	Seconda fase: i protoparenticreati dal fango	273
§ 3	Terza fase: la tentazione dell' <i>uròboros</i> e le virtù della <i>póiesis</i>	280
§ 4	Gli oggetti parlanti	
§ 5	Dal fenomeno all'idea: grafici di un percorso	289



Finito di stampare nel mese di dicembre 1999  
per conto di Guaraldi/Gu.Fo Edizioni

Stampa in offset – “computer to plate”  
Centro Stampa Digitalprint – Rimini