

LA TRADIZIONE DELL'EPICA CLASSICA NELLA *COMMEDIA* DI DANTE. ALCUNI ESEMPI*

I La tradizione dell'epica classica nella Divina Commedia è un tema molto ampio che è stato studiato da diverse prospettive, soprattutto negli ultimi decenni e in particolare da studiosi americani – Robert Hollander, Amilcare A. Iannucci, Peter Hawkins, Kevin Brownlee, Jessica Levenstein, Rachel Jacoff, Thomas Schnapp, ma anche da Mario Picone, Giuseppe Ledda o Bodo Guthmüller, per limitarmi ad alcuni dantisti europei. I contributi importanti sono raccolti in diversi volumi tematici: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"* (ed. by Rachel Jacoff e Jeffrey Th. Schnapp), *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality* (ed. by Madison U. Sowell) o *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica* (a cura di Amilcare A. Iannucci). Altri sono apparsi negli Atti dei convegni o in seminari danteschi, come per es. *Dante. Mito e poesia*, a cura di Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli oppure su riviste dantesche, soprattutto *Dante Studies*. I metodi che vi sono proposti spaziano da quello più tradizionale, storico-letterario e filologico a quello comparatistico ed intertestuale.

Nelle ricerche sull'argomento indicato nel titolo che ho sviluppato nel libro¹, frutto di alcuni anni di lavoro, ho tenuto in dovuta considerazione

* Conferenza tenutasi il 15 dicembre 2015.

1] M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dante'go*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2015, p. 494.

i lavori degli studiosi citati e di altri ancora, cercando di proporre anche diverse soluzioni interpretative o di esaminare contesti finora poco esplorati. L'obiettivo del presente articolo è quello di delineare sinteticamente i principali presupposti di questa monografia prima di passare ad illustrarli con pochi esempi nella parte analitica.

Per affrontare l'argomento relativo alla presenza dei quattro poemi epici l'*Eneide* di Virgilio, le *Metamorfosi* di Ovidio, la *Farsaglia* di Lucano e la *Tebaide* di Stazio nella *Commedia* dantesca, di per sé molto ampio, e per studiarlo in maniera coerente, ho privilegiato l'approccio intertestuale con elementi di analisi storico-letteraria e filologica. Ciò che mi sembra emblematico per Dante come autore della *Commedia* rispetto al Dante minore nel suo trattamento dei testi epici latini, è un continuo dialogo (nel senso bachtiniano della parola) che egli conduce con gli autori dei testi, non trattandoli più come *auctoritates* (approccio prevalente nel *Convivio* o nella *Monarchia*), bensì riscrivendo vari miti o episodi, dando un significato diverso, più pieno o più veritiero, a personaggi o elementi dello spazio, a volte in una celata o aperta polemica con i poeti latini, dettata per lo più da un atteggiamento di superiorità o di sfida nei loro confronti.

Inoltre, nella scelta di un metodo ermeneutico idoneo ad esaminare i legami intertestuali semanticamente più complessi, mi è sembrato particolarmente utile quello basato sul rapporto figurale o tipologico, noto dall'esegesi biblica² e adottato da Erich Auerbach nel suo studio ormai classico, intitolato la *Figura*³, nonché approfondito in altri suoi scritti. Ma Auerbach lo usa per spiegare i legami tra la dimensione terrena ed ultraterrena dell'essere umano nella *Commedia*⁴. Nel modello della realtà da lui proposto l'esistenza umana sulla terra si presenta nella dimensione escatologica solo come figura di quella eterna che costituisce il suo adempimento. I fatti e i personaggi conservando il loro valore storico (o metastorico) nell'aldilà, diventano veicoli della realtà universale ed eterna. La *Commedia* mostra, sulla scia della Bibbia, come la vita umana trova la piena realizzazione *post mortem*, perché l'aldilà fa parte del piano divino e nei suoi confronti tutti i fenomeni terreni hanno un carattere figurale. Questa strategia retorica rimane vicina alla cosiddetta "allegoria dei teologi" (fondata appunto sul concetto di figura), distinta dall'Alighieri nettamente dall'"allegoria dei

2] Cfr. Tertulliano, *De anima*, 43; *De monogamia*, 5; Sant'Agostino, *De civ. Dei*, XVIII, 11; XV, 27. Per altri esempi cfr. E. Auerbach, *Figura*, in: idem, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, trad. it. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2007³, p. 189 e sgg.

3] Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, op. cit., pp. 176-226.

4] Cfr. *ivi*, in particolare pp. 218-226.

poeti”⁵, in quanto ribadisce la storicità “tanto della cosa significativa, quanto di quella significata”⁶. Dicendo altrimenti, i personaggi e i fatti, conservando il loro senso storico, divengono al tempo stesso veicoli della dimensione eterna ed universale.

Ma il metodo figurale rivela la propria potenzialità, non solo se applicato allo studio di relazioni intratestuali che interessano il livello diegetico del testo, ma anche in riferimento ai legami metatestuali (il dialogo allora si svolge tra Dante-autore e gli autori antichi) e, soprattutto, intertestuali che intercorrono tra la *Commedia* e i grandi poemi latini⁷. Queste opere, in particolare l'*Eneide* e le *Metamorfosi* sarebbero prefigurazioni della *Commedia* nella dimensione macrostrutturale. L'*Eneide* come un grande poema iniziatico e le *Metamorfosi* come *liber de transformationibus rerum*, come lo chiamò Guido da Pisa⁸, superate (ed adempiute, detto in termini auerbachiani) dal poema dantesco che è l'uno e l'altro, in quanto è la versione perfezionata di un viaggio iniziatico alla ricerca di una “patria” perduta e riacquistata, di una felicità destinata a durare e una grandiosa visione di metamorfosi sotto forma di *subumanar* e *trasumanar*.

Il rapporto figurale rimane operativo pure nella dimensione microtestuale per cui vari episodi, elementi dello spazio o personaggi mitici, tratti da questi testi, ma anche dalla *Farsaglia* o dalla *Tebaide* fungono da prefigurazioni dei rispettivi episodi, personaggi ed elementi dello spazio in Dante. Occorre aggiungere che, in una tale impostazione della problematica emerge il discorso emulativo, che presuppone la contrapposizione più o meno implicita tra la cultura classica e quella cristiana.

Dopo questi essenziali chiarimenti e prima di passare all'analisi intertestuale di esempi scelti, mi pare opportuno ricordare la *praxis* dominante in quell'epoca dalla quale l'Alighieri si discosta nel suo approccio molto personale ed autonomo verso la poesia latina.

5] La distinzione tra le due specie di allegoria di cui scrive Dante nel *Convivio* (II, I, 2-8), risponde a quella agostiniana tra l'*allegoria in verbis* e l'*allegoria in factis*: cfr. Sant'Agostino, *De Trinitate*, XV, IX, 15. Nell'allegoria dei teologi sia il *sensus litteralis* che il *sensus spiritualis* risultano veri.

6] Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, op. cit., p. 209.

7] Le strategie intertestuali nella *Commedia* sono, a mio avviso, strettamente legate alla ferma convinzione di Dante che il suo poema superi sotto l'aspetto ideale e formale le opere epiche antiche, essendo al tempo stesso la loro continuazione (ciò riguarda in particolare l'*Eneide*), che completi o avveri i loro sensi, necessariamente imperfetti, o li corregga conformemente all'idea che il messaggio portato dalla *Commedia* sia ispirato dall'alto, dallo Spirito divino che si è servito del suo talento per il bene dell'umanità.

8] Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, ed. by V. Cioffari, Albany (NY), State University of New York Press, 1974, commento all'*Inf.* XXV, 97-99 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data d'accesso: 10.12.2015).

La poesia classica nel Medioevo è, a causa dei suoi contenuti non sempre compatibili con la dominante concezione dell'uomo e del mondo, sottoposta a varie forme di selezione (è il caso di *florilegia*) oppure assimilata in chiave cristiana secondo il metodo diffuso in quell'epoca, definito da Dante all'inizio del secondo trattato del *Convivio*. Conformemente a questo genere di allegoresi, il senso letterale è inteso unicamente come involucro (*integumentum/ involucreum*) per il senso nascosto, perché “non va oltre a ciò che suona la parola fittizia, sì come ne le favole dei poeti” (*Conv.* II, I, 3)⁹. Grazie a questo approccio, le opere degli antichi vengono considerate come *auctoritates* che trasmisero certe verità cristiane senza che i loro autori ne fossero consapevoli. La suddetta tradizione esegetica risale – nel caso dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi* ovidiane – ancora a Fulgenzio e viene continuata nel Medioevo, nel commento allegorico di Bernardo Silvestre fatto per i primi sei libri dell'opera di Virgilio (XII s.) o nelle *Allegoriae super Ovidium* di Arnolfo di Orléans (XII s.), per limitarci ai testi fra i più noti del loro genere.

Dante nella *Commedia* abbandona questa *praxis*, dimostrando interesse soprattutto per il senso letterale (*sensus litteralis*) dei grandi poemi epici dell'antichità romana¹⁰ che, a suo parere (o piuttosto conformemente all'*intentio auctoris*)¹¹, assume un'importanza fondamentale in quanto storico e non fittizio. Dato che, questo senso rimane spesso poco compatibile con il clima spirituale o morale dell'epoca, si crea una distanza critica, presente nella *Commedia*, da cui nasce il tentativo di “correggerlo” o “completarlo”, oppure di scoprire tutta la sua potenza semantica appena intuita da poeti antichi di cui, sostanzialmente, loro erano rimasti ignari. La tensione che ne sorge sfocia in un'aperta o, più spesso, implicita polemica che l'Alighieri porta avanti attraverso il poema.

Per illustrare le strategie intertestuali dantesche ho scelto un esempio che appartiene all'immaginario dello spazio nella *Commedia*, il cui ipotesto è rappresentato dall'*Eneide*, mentre uno racchiude un mito poetologico e coinvolge, quindi un discorso metaletterario; in questo caso la fonte d'ispirazione sono le *Metamorfosi*.

9] Cito dall'edizione: Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1999 (1993).

10] Cfr. M. Pastore Stocchi, *Classica, Cultura*, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. 7, Milano, Mondadori, 2005, p. 166; M. Picone, *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, in: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Milano, Vita & Pensiero, 2001, p. 12.

11] Sull'*intentio auctoris* e il suo significato cruciale per gli esegeti medievali (che avevano ereditato questo concetto da grammatici antichi) cfr. A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London, Scolar Press, 1984: capp. 3 e 4; cfr. anche *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-1375: The Commentary Tradition*, a cura e trad. di A. J. Minnis, A. B. Scott, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1991, index, s. v. “intention, authorial (*intentio auctoris*)”.

Il dialogo poetico relativo alla categoria dello spazio è più articolato nell'*Inferno*, dove mostra interesse, oltre che agli elementi del paesaggio, pure ai mostruosi custodi dei gironi infernali che sono la sua parte integrale. Tra loro e i mostri dell'Averno esiste un rapporto figurale, in quanto i secondi sono solo un'idea – molto vaga – di ciò che nell'*Inferno* cristiano di Dante si manifesta come presenza demoniaca (rappresentata tra l'altro da Caronte, Cerbero, Minosse, Arpie, Centauri) con la quale si confrontano eternamente le anime dannate.

L'immaginario dello spazio offre, in dialogo emulativo con l'*Eneide*, interessanti risvolti anche nel *Purgatorio*. Per dimostrarlo, mi soffermerò inizialmente sulla distanza semantica tra l'Eliso virgiliano e la “valle dei principi negligenti” (Canti VII-VIII). I parallelismi tra i due luoghi, che si possono individuare sia nella loro ideazione che a livello stilistico e lessicale, mettono in risalto ciò che li separa e li differenzia. Una strategia intertestuale simile si osserva nel caso del Paradiso Terrestre, se messo a confronto con l'Eliso, il quale funge da modello e antimodello per entrambi questi spazi danteschi, oltre che per il Limbo¹².

La “valle dei principi negligenti” si trova nell'Antipurgatorio, situato nella zona inferiore della Montagna, che, analogamente al Purgatorio, ha una struttura gerarchica: i più colpevoli (scomunicati pentitisi sul punto di morte) “soggiornano” ai piedi del monte; altri spiriti che si erano pentiti o convertiti anch'essi tardi, ma in circostanze diverse, sono più vicini alla porta del Purgatorio e aspettano il loro turno per poter iniziare l'espiazione vera e propria, sottoposta alla legge del contrappasso.

All'inizio del percorso purgatoriale Dante personaggio che, accompagnato sempre da Virgilio – qui un po' insicuro e smarrito¹³ –, partecipa assieme ad altri spiriti al processo catartico. Qui, Dante incontra il trovatore Sordello che, dopo aver reso omaggio al poeta romano (“O gloria di Latin”; *Purg.* VII, 16) e alla loro patria comune (Mantova), si offre come guida attraverso l'Antipurgatorio, informandoli che la maggioranza degli spiriti “negligenti” non ha un posto fisso in questo spazio: “Loco certo non c'è posto”; v. 40). La frase è un riecheggiamento delle parole del poeta

12] Cfr. L. Pertile, *Il Nobile Castello, il Paradiso Terrestre e l'Umanesimo Dantesco*, “Filologia e critica”, V/1 (1980), *passim*.

13] Virgilio conosce l'Inferno per averlo percorso tutto su ordine della maga Erichtho per portare dal cerchio di Giuda lo spirito di un traditore, strumento per le pratiche nefaste della donna (*Inf.* IX, 16-27). Invece fin dall'inizio del cammino attraverso il secondo regno ultraterreno, egli difetta nel suo principale ruolo di guida-ragione, non sapendo da che parte muovere i passi, sbagliando la direzione per salire al Monte del Purgatorio, il che allegoricamente si potrebbe interpretare come la mancata conoscenza della strada che conduce alla felicità eterna. Cfr. M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja...*, op. cit., pp. 183-187.

Museo nell'Eliso: "Nulli certa domus" (*Aen.* VI, 673)¹⁴. Già questa prima reminiscenza fornisce al lettore un indizio, che gli permetterà di avvicinare i due luoghi per capire non solo una certa somiglianza materiale ma, tramite essa, anche la differenza spirituale. Il poeta mitico, salito su una collina con Enea e Sibilla, gli fa vedere la valle verde del fiume Lete (vv. 677-678), meta del loro itinerario, dove si trova Anchise che fra poco svelerà al figlio le ultime tappe del suo cammino in direzione della "terra promessa" (Lazio) e la gloria del futuro Impero Romano. Enea scorge in questa valle fiorita una moltitudine di anime volanti sul fiume, paragonate dal narratore, in un passo altamente lirico, allo sciame d'api occupate a prelevare il nettare da fiori che ricoprono il prato:

Interea videt Aeneas in valle reducta
 seclusum nemus et virgulta sonantia silvae
 Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem.
 Hunc circum innumerae gentes populique volabant,
 ac velut in pratis ubi apes aestate serena
 floribus insidunt variis et candida circum
 lilia funduntur, strepit omnis murmure campus. (*Aen.* VI, 703-709)

[Frat tanto Enea vede in seno a una valle
 un bosco appartato e virgulti fruscianti della selva,
 e il fiume Lete che scorre davanti alle placide sedi.
 Intorno aleggiavano innumerevoli popoli e genti:
 come nell'estate serena quando nei prati le api
 si posano sui fiori variegati e sciamano intorno
 ai candidi gigli; l'intero campo bruisce d'un murmure.]

Sordello dantesco, stando anch'egli sopra una collina con i suoi momentanei "ospiti", farà volgere il loro sguardo meravigliato verso una superba valle fiorita, i cui straordinari colori sono paragonabili alle tinte delle cose ricercate, dei metalli e delle pietre preziose (oro, argento fine, indaco, lichite, rosso carminio della cocciniglia, bianco opaco della biacca, il verde vivo dello smeraldo ecc.). Con la "preziosa" tecnica del *plazer* si mette in risalto l'eccezionalità di questi colori rispetto a quelli mai visti sulla Terra. La bellezza raffinata del luogo, fa pensare ad un paradiso artificiale, ricco e mondano, prefigurato da un altrettanto artificiale

14] Tutte le citazioni dall'*Eneide* (in originale e in traduzione) nel presente articolo sono tratte dall'edizione: Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. it. di L. Canali, Milano, Oscar Mondadori, 2010.

“paradiso” creato da questi “principi negligenti” con ricchezze e splendori che li accompagnavano nella vita terrena facendogli trascurare la sorte dei propri regni e sudditi.

Il canto che risuona nella valle, non è in sintonia con la sontuosità esterna del posto: esso è ben diverso dai lieti peani intonati dai compagni di Anchise nei Campi Elisi. È l'inno *Salve Regina*, la preghiera cristiana con cui i sovrani chiedono alla Madre di Dio di intercedere per loro presso il Figlio per ottenere la grazia della misericordia. Le sottintese parole – *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle* – lasciano facilmente indovinare il loro attuale stato d'animo¹⁵.

Le analogie tra le due scene non consistono solamente in parallelismi lessicali e concettuali, ma prima di tutto in quelli narrativi. In entrambe i casi, si tratta di osservare dall'alto una splendida valle fiorita, che costituisce una tappa più o meno importante del cammino, attraverso l'altro mondo per chi la guarda, per poi ricevere un insegnamento. Enea imparerà da Anchise la sorte delle anime *post mortem* e l'identità di alcune tra quelle che aspettano il loro turno per incarnarsi; Dante lo avrà da Sordello, che spiegherà l'identità e i “meriti” dei “principi negligenti”.

Altri parallelismi narrativi spuntano nella scena della presentazione delle “grandi ombre” (*Purg.* VIII, 44)¹⁶ da parte di Anchise e di Sordello. Il primo guida il figlio con Sibilla, verso un *tumulus* da cui passa in rassegna le “ombre” dei suoi illustri discendenti, protagonisti (non sempre positivi) della storia romana. Il secondo fa altrettanto con i famosi sovrani europei del Duecento, che per le ragioni a cui si è accennato prima, non avevano lasciato di sé un ricordo del tutto positivo nella memoria collettiva. Ecco i due brani in questione:

Dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam
conventus trahit in medios turbamque sonantem

15] Cfr. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), a cura di R. Hollander, trad. it. di S. Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, commento al *Purg.* VII, 82-84, p. 58.

16] Questa espressione getta luce sui parallelismi interni della *Commedia*, rinviando all'identico modo in cui sono chiamati gli spiriti dei grandi poeti e filosofi antichi nel Limbo (*Inf.* IV, 83). Le analogie lessicali servono, però, a sottolineare, anche in questo caso, un contrasto: i principi sono salvati, perché avevano capito, seppure tardi, i loro errori; gli antichi *magnanimi* non si erano aperti alla luce della grazia (a differenza degli Israeliti con cui sono messi a confronto nel Canto IV dell'*Inferno*) e perciò rimarranno per sempre “sospesi” (*Inf.* IV, 45). Il problema è complesso: per l'analisi del Canto IV dell'*Inferno* cfr., oltre il citato articolo di Lino Pertile, almeno: C. Grabher, *Il Limbo e il Nobile Castello*, “Studi Danteschi”, 29 (1950), pp. 41-60; F. Forti, *Il Limbo dantesco e i megalopsicoidi dell'Etica Nicomachea*, “Giornale storico della letteratura italiana”, 138 (1961), pp. 329-364; A. A. Iannucci, *Limbo: The Emptiness of Time*, “Studi Danteschi”, 52 (1979-1980), pp. 69-128.

et tumulum capit, unde omnis longo ordine posset
adversos legere et venientum discere voltus. (*Aen.* VI, 752-755)

[Anchise aveva parlato e condusse il figlio e insieme
la Sibilla in mezzo all'affollata turba risonante,
e salì su un'altura da dove potesse distinguere tutti in lungo ordine,
di fronte, e riconoscere il volto delle anime che passavano.]

(aveva parlato)

Di questo balzo meglio li atti e' volti
conoscerete voi di tutti quanti,
che ne la lama giù tra essi accolti. (*Purg.* VII, 88-90)

L'una e l'altra rassegna dei "grandi di questo mondo" hanno una dimensione politica. Anchise si rivolge con un rimprovero agli spiriti di Giulio Cesare e di Pompeo, chiedendo loro (nella visione profetica del futuro) di porre fine alle guerre intestine; Dante narratore pronuncia un'aspra, lunga invettiva contro quelli che alimentano i conflitti interni in Italia (*Purg.* VI, 76-151).

Potremmo chiederci quale sia la funzione dei richiami all'*Eneide* e in che modo essi mettano in risalto non solo le somiglianze, ma, implicitamente, anche le differenze tra il destino ultimo delle "ombre" virgiliane e delle anime osservate da Dante personaggio.

L'Eden artificiale che i "principi negligenti" avevano sperimentato nella vita terrena, e che ora costituiscono un ostacolo – anche se non definitivo, ma superabile con la preghiera e l'espiazione – al raggiungimento del vero Eden (Paradiso Terrestre), situato sulla sommità del monte¹⁷. Si può interpretare come prefigurazione della loro attuale condizione, simboleggiata dall'immagine del falso Eden antipurgatorio posto molto più giù. Ma il loro pentimento *ante mortem*, che prosegue nella "valle delle lacrime", fa ben sperare nella loro crescita spirituale e nella beatitudine eterna che pregusteranno un giorno sulla vetta del monte su cui raggiungeranno definitivamente il Paradiso Celeste.

La cosa si presenta molto diversamente nel caso delle "anime beate" dell'Eden pagano: l'Eliso. Non dovrebbe ingannare l'immagine lirica della valle del fiume Lete, perché in realtà la loro felicità è apparente. Enea se ne rende conto dopo che il padre gli ha illustrato i principi della dottrina orfico-pitagorica sulla sorte postuma dell'essere umano, sottoposto ad un

17] August Buck nella sua analisi di questo canto, ricca di felici osservazioni, insiste sugli aspetti positivi della "valle dei principi negligenti" che sarebbe, a suo parere, la prefigurazione del paesaggio ideale del Paradiso Terrestre, senza cogliere il suo significato ambiguo; cfr. A. Buck, *Il Canto VII del Purgatorio*, in: *Nuove Letture Dantesche*, vol. 4, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 5-6, 18.

interminabile ciclo di reincarnazioni. Il messaggio virgiliano non è chiaro, in particolare non si capisce se la metempsicosi riguarda anche i pochi eletti¹⁸ (magnanimi eroi, poeti, sacerdoti) le cui anime continuano a coltivare (eternamente?) nei Campi Elisi gli studi e gli svaghi già amati nel mondo terreno. Enea li vede al banchetto, mentre cantano inni sacri in onore di Apollo:

Conspicit ecce alios dextra laevaue per herbam
vescentis laetumque choro paeana canentis
inter odoratum lauri nemus, unde superne
plurimus Eridani per silvam volvitur amnis. (*Aen.* VI, 656-659)

[Ed ecco scorge altri a destra e a sinistra nell'erba
banchettare e cantare in coro un lieto peana
tra un odoroso bosco d'alloro, da dove nel mondo
di sopra fluisce rigoglioso per la selva il fiume Eridano.]

Dante autore pare prendere le distanze anche da loro, quando colloca nel Limbo grandi eroi, filosofi e poeti, quindi quelli che Virgilio aveva "salvato" destinandoli alla parte "privilegiata" dei Campi Elisi. Si potrebbe persino, rischiare l'ipotesi avanzata da qualche critico che questa parte dell'Eliso sia una prefigurazione del Limbo. Sia qui che lì, l'esistenza che conducono le "grandi ombre", "i magnanimi", è sterile e priva di un senso più profondo; ma unicamente i limbicoli ne hanno la consapevolezza¹⁹ (il che viene testimoniato dalla loro sofferenza spirituale: "Sanza speme vivemo in disio"; *Inf.* IV, 42). Gli altri sembrano del tutto appagati della loro spensierata esistenza *hic et nunc*, lontana, considerandola nella prospettiva cristiana, dalla pienezza della beatitudine eterna raggiunta in presenza di Dio-Amore.

Inoltre, come risulta chiaramente da un altro luogo della *Commedia*, nel "vero" Paradiso si cantano inni per osannare Dio e non gli dei "falsi e bugiardi" (*Inf.* I, 72):

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
ma tre persone in divina natura,
e in una persona essa e l'umana²⁰. (*Par.* XIII, 25-27)

18] Cfr. Virgilio, *Aen.* VI, 744: "Pauci laeta arva tenemus" ["In pochi abitiamo i lieti campi"].

19] Il loro dramma eterno consiste nel fatto che troppo tardi, perché solo dopo la morte, sono entrati in possesso delle verità più alte e rimangono preclusi dal loro godimento.

20] Cfr. Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigberij Comoediam*, a cura di I. Ph. Lacaïta, Firenze, Barbèra, 1887, commento al *Par.* XIII, 22-30 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>;

Tenendo conto del tono allusivo di questo passo, si può notare che assieme a tutte le altre anime purgatoriali i “principi negligenti”, benché per il momento siano lontani dal godimento di una vera felicità, un giorno supereranno infinitamente in essa le “felices animae” (*Aen.* VI, 669)²¹ dell’Eliso virgiliano.

A questo punto, ci sembra opportuno ricordare la visione dantesca del Paradiso Terrestre, che costituisce una tappa transitoria del cammino verticale di tutte le anime salvate, e quindi destinate al Paradiso Celeste. Esso corrisponde in modo “naturale” all’Eliso virgiliano, anche se, in realtà, si tratta di un anti-Eliso. La sua concezione, struttura e topografia deve molto alla tradizione biblico-patristica, a cominciare dal Libro della Genesi²², ma ha subito una metamorfosi poetica, pur rimanendo nei confini dell’ortodossia cristiana. Nella corrente medievale risalente ad Agostino, il Paradiso Perduto (al quale egli attribuì un significato spirituale), veniva immaginato come separato dal mondo abitato dalle acque dell’oceano o dalle terre disabitate, oppure come situato su un monte che s’innalzava fino alla sfera della luna²³. Nella *Commedia*, che in parte si ispira a questo patrimonio culturale, il Paradiso Terrestre occupa la parte superiore della Montagna del Purgatorio (chiamata per questo motivo la Montagna del Paradiso Terrestre), che è l’unica terra emersa dalle acque che si estendono sull’emisfero meridionale. Questo è il più vicino al sole, quindi a Dio, infatti nella cultura religiosa medievale il sole è il simbolo di Dio. Inoltre, questa terra si trova nel punto centrale dell’emisfero, agli antipodi di Gerusalemme; secondo l’interpretazione simbolica ciò esprimerebbe bene il contrasto tra il peccato originale dei primi genitori e la sua redenzione ad opera di Cristo²⁴. La collocazione del Paradiso Terrestre sulla sommità del Purgatorio è un’invenzione di Dante, invece aveva abbracciato l’idea di situarlo nell’emisfero meridionale grazie all’autorità dei Dottori e dei Padri della Chiesa²⁵. Significativamente, anche Karl Kerényi indica questo

accesso: 29.07.2015): “Ibi non laudaverunt pluralitatem deorum more gentilium paganorum, quorum duo, Apollo et Bacchus, erant dii praecipui poetarum maxime celebrati et cantati carminibus eorum”. [„Là non si lodavano, seguendo l’esempio degli antichi, numerose divinità, di cui due, Apollo e Bacco, erano elogiati e cantati dai poeti più degli altri”, trad. mia – M. M. S.).

- 21] Sibilla usa questa espressione rivolgendosi a Museo e ad altri eletti dell’Eliso e chiedendo a loro di aiutare Enea a trovare il padre.
- 22] Cfr. Gn 2, 8-10, 15; Sant’Agostino, *De genesi ad litteram* VIII, 1, parr. 1, 4.
- 23] Cfr. P. Armour, *Il mito del Paradiso Terrestre: rinnovamento della società mondiale*, in: *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo seminario dantesco internazionale (Monte Verità-Ascona, 23-27 giugno 1997)*, a cura di M. Picone, T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, p. 341.
- 24] Cfr. *ivi*, p. 342.
- 25] Cfr. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a cura di C. Allasia, W. Meliga, introduzione di M. Guglielminetti, saggi critici di E. Artifoni, C. Allasia, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 11.

emisfero come “sede” dell’Eliso nell’*Eneide*, probabilmente per risolvere la contraddizione dovuta al fatto che, nonostante questo “paradiso pagano” fosse situato da Virgilio all’interno del globo terrestre, si presentava (*Aen.* VI, 641) come spazio aperto con il proprio cielo e le stelle²⁶. Un elemento importante del paesaggio edenico nella *Commedia* sono due fiumi che indubbiamente riecheggiano quelli descritti nel Libro della Genesi (2, 10-14: ma lì ne vengono menzionati quattro). Ciò non esclude che uno di essi sia una reminiscenza virgiliana. Lo stesso nome, Lete, suggerisce che Dante autore ne fa uno strumento del dialogo intertestuale che coinvolga il senso più ampio dei rispettivi luoghi poetici.

Una tappa importante del viaggio di Enea è rappresentata, come si è già accennato, dalla valle di Lete. Il discorso di Anchise, rivolto al figlio per spiegargli come funziona il meccanismo vita-morte secondo le credenze orfico-pitagoriche, conferma indirettamente l’impossibilità di raggiungere la beatitudine da parte delle anime che si radunano sulle rive fiorite del fiume. Questo momento dottrinario avrà il suo coronamento (e in parte anche la giustificazione) nella presentazione al “patriarca” romano dei suoi illustri discendenti²⁷. Nonostante alcuni accenti “gloriosi”, esso è intriso di un profondo pessimismo. Secondo Anchise (che qui si presenta come *porta-parole* dello stesso Virgilio) tutto il mondo è vivificato da uno spirito interno (“spiritus”; *Aen.* VI, 726) che sarebbe una forza razionale e universale, chiamata anche “mens” (v. 727), corrispondente ad un “igneo vigore” (“igneus [...] vigor”; v. 730) di origine celeste. Nel momento in cui essa si unisce alla materia, dà origine agli esseri viventi, ma al tempo stesso subisce una degradazione. Nel caso dell’uomo, il contagio corporeo è causa di molti vizi. L’anima chiusa nel “cieco carcere” (“carcere caeco”; v. 734) del corpo rischia di dimenticare la sua origine celeste. La contaminazione nociva perdura dopo la morte e, per liberarsene, le anime (tranne quelle destinate al Tartaro per aver commesso i delitti più gravi)²⁸ pagano i castighi delle antiche colpe: alcune sono sospese al vento, altre immerse nel mare, altre infine, vengono purificate dal fuoco (vv. 739-742). Alla parte privilegiata dell’Eliso vengono mandati pochi “beati” (v. 744), che abbiano subito oppure

26] Cfr. L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, op. cit., p. 21.

27] In tutto il discorso di Anchise i motivi escatologici e politici sono strettamente connessi: alcune “ombre” che aspettano il loro turno per reincarnarsi, sono responsabili per la grandezza della Roma futura, ma anche per le lotte fratricide; il loro esempio mostra implicitamente che perfino le più pure fra le anime possono subire una notevole contaminazione a contatto con il corpo. Perciò il messaggio di Anchise risulta ambiguo, il che sicuramente non poté sfuggire a Dante.

28] Secondo le credenze dei pitagorei, come pure quelle di Platone, i più grandi peccatori scontano le pene in eterno; cfr. Plato, *Gorg.* 525 e sgg.; idem, *Phaedr.* 113 e. L’idea dell’ “Inferno” venne introdotta dagli orfici.

no, la purificazione *post mortem*. La maggioranza delle anime, dopo aver riacquisito la purezza originaria²⁹, viene sottoposta ad un interminabile ciclo di reincarnazioni e di morti, conformemente ad una volontà superiore. Prima, però, sono costrette a perdere la memoria: passati mille anni vengono chiamate da un dio – Mercurio “psicopompo”, accompagnatore delle anime – al fiume Lete, dove bevono i “lunghi oblii” (“longa oblivia”; v. 715) e, immemori, desiderano entrare in nuovi corpi³⁰. La situazione tende a ripetersi: avendo commesso nuovi o vecchi peccati, queste anime dopo la morte subiscono nuove o vecchie pene.

La prima reazione di Enea, nel momento in cui viene a sapere la ragione del raduno delle anime nei pressi del Lete, ancora prima di essere istruito in materia orfico-pitagorica, è decisamente negativa e contiene un giudizio aspramente pessimistico relativo alla vita umana *tout court*: “Quae lucis miseris tam dira cupido?” (“Quale crudele rimpianto della luce possiede gli sventurati?”; v. 721).

La prima tappa del processo postumo a cui vengono sottoposte le “ombre” (purificazione in aria, acqua e fuoco) ricorda un po’ la realtà purgatoriale cristiana, in quanto, termina con la liberazione dalle nocive inclinazioni, nonché dai vari desideri, e così poteva essere intesa da Dante, come una specie di purgatorio pagano. Ma il successivo ciclo delle nascite e delle morti, di cui parla Anchise, non prevede nessun progresso morale o spirituale, perché le anime, avendo dimenticato tutto il passato e quindi avendo perduto ogni consapevolezza delle proprie passioni, commetteranno nelle esistenze future gli stessi errori³¹. Non sapendo ciò che le aspetta sulla terra, vi ritorneranno nelle successive reincarnazioni, per penare e soffrire. Per l’autore della *Commedia* tale meccanismo, su cui poggiava il destino umano, doveva rimanere in contraddizione con un lento, lineare e continuo perfezionamento, un *ascensus* morale e spirituale, così profondamente e logicamente rappresentato nella sua opera.

29] Cfr. Virgilio, *Aen.* VI, 745-747: “Donec longa dies, perfecto temporis orbe, / concretam exemit labem purumque relinquit / aetherium sensum atque aurai simplicis ignem”. [“Finché una lunga stagione, compiuto il ciclo del tempo, / toglie la macchia contratta e lascia puro / l’etereo senso e la fiamma del semplice spirito”]. Il ciclo purificatorio secondo gli orfici doveva durare diecimila anni.

30] Cfr. *ivi*, 748-751: “Has omnis, ubi mille rotam volvere per annos, / Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno, / scilicet immemores supera ut convexa revisant / rursus et incipiant in corpora velle reverti”. [“Tutte queste, girata la ruota per mille anni, / il dio le chiama in folla al fiume leteo, / sicuramente immemori, perché ritornino a vedere la volta / del cielo e comincino a sentire il desiderio di rientrare nei corpi”].

31] Cfr. M. C. J. Putnam, *Virgil’s Inferno*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante’s «Commedia»*, a cura di R. Jacoff, J. Th. Schnapp, Stanford (California), Stanford University Press, 1991, p.111.

Inoltre, la vita concepita in questi termini poteva far pensare a Dante piuttosto alla realtà infernale, poiché l'espressione "cieco carcere" viene usata nella *Commedia* proprio per definire l'Inferno (*Inf.* X, 58-59; *Purg.* XXII, 103). Nel contesto delle idee dantesche legate al destino umano, questa visione ciclica e profondamente pessimistica presupponeva solo due stati alterni: infernale e purgatoriale.

Stando così le cose, l'Eliso virgiliano non deve essere considerato semplicemente prefigurazione del Paradiso Terrestre dantesco, ma piuttosto il suo anti-modello: il cammino verticale delle anime purgatoriali (e di Dante stesso) rimane in opposizione al cammino orizzontale di Enea nell'aldilà, che termina presso le acque letee, le quali portano l'oblio e una cupa nostalgia di qualcosa che era già accaduto. Proprio questa è la felicità che ha condotto l'eroe troiano al ramoscello d'oro. È un talismano magico che non richiede a Enea nessuno sforzo morale o spirituale. Quest'ultimo non è del resto necessario, perché la sua *katabasis* ha un obiettivo soprattutto politico. Il soggiorno nell'aldilà non l'ha cambiato, gli ha unicamente insegnato che nel migliore dei casi si sarebbe trovato dopo la morte tra pochi privilegiati a occuparsi per tutta l'eternità di cose piacevoli, invece nel caso peggiore lo avrebbero aspettato le reincarnazioni e le ulteriori pene legate all'esistenza terrena.

Il ramoscello può essere interpretato come prefigurazione del giunco, "l'umile pianta" (*Purg.* I, 135) con cui Dante pellegrino viene cinto da Virgilio (su ordine di Catone) all'inizio del suo percorso purgatoriale e che rinasce subito dopo esser stato staccato, proprio come accade con il *ramus aureus* (*Aen.* VI, 143). Il giunco deve aiutare Dante; così il ramoscello aiuta Enea a superare le difficoltà nel viaggio verso la beatitudine. Ma l'analogia finisce lì: esso di per sé non può nulla (non si tratta di un talismano), è simbolo dell'umiltà, atteggiamento necessario perché l'uomo si apra all'operato della grazia divina, e ciò gli richiede un continuo sforzo della mente e della volontà a riprova di una crescita morale e spirituale. La ricrescita della pianta, descritta con il verbo "rinacque" (*Purg.* I, 135) e da Benvenuto da Imola strettamente connessa con la *humilitas*³² che la "caratterizza", può metaforicamente riferirsi alla rinascita spirituale di Dante pellegrino (e di tutte le anime purgatoriali), nonché alla sua trasformazione da *homo vetus* in *homo novus*. Questa condizione viene raggiunta e perfezionata nel Paradiso Terrestre, luogo di

32] Cfr. Benvenuto da Imola, *Comentum...*, op. cit., commento al *Purg.* I, 133-136. (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; accesso: 29.07.2015): "Per hoc autem figurat quod ex uno actu humilitatis nascitur alius, et virtus est communis offerens se unicuique volenti eam amplecti, et transfunditur ex uno in alium, nec recipit diminutionem". ["E con questo esempio egli illustra come da un atto umile nasce un altro, e che questa virtù è a portata di tutti coloro che la vogliono abbracciare e passa da uno all'altro senza subire alcun danno"].

transito, dove, tra l'altro, lui viene immerso nelle acque del fiume Lete da una misteriosa donna dal nome Matelda, che potrebbe simboleggiare la purezza e la felicità primordiali di cui godevano i primi genitori quando il loro legame con Dio e con tutto il creato era ancora intatto³³. Questo atto richiama implicitamente quello delle anime nell'Eliso virgiliano, ma richiamandolo rovescia il suo significato: mentre per loro le acque letee sono fonte della perdita della consapevolezza (perdita che si rivela nociva, perché accompagnata da un maggior vincolo alla vita terrena), nel caso di Dante pellegrino avviene il contrario. Anche lui beve nelle acque del Lete i "lunghi oblii", ma la perdita della memoria è qui un premio, non un castigo, dal momento che riguarda unicamente il male compiuto sulla terra (e ormai espiato). Inoltre, lo stato d'animo ormai raggiunto, coincide con un totale distacco da ciò che è terreno e lo prepara; insieme all'immersione nelle acque di un altro fiume, dal nome Eunoè, della quale successivamente, conserverà solo il ricordo del bene compiuto sulla terra, al volo verso l'alto. Questo lo prepara al superamento della condizione umana definita con il neologismo "trasumanar" (*Par.* I, 70). La continua ascesa, che avviene sia a livello spirituale che fisico (l'uno simboleggiato dall'altro), lo condurrà alla piena beatitudine.

Con la presente analisi, ho cercato di illustrare l'esempio dell'Eliso virgiliano, interpretandolo come figura – rovesciata – dei due luoghi danteschi: la valle dei "principi negligenti" e il Paradiso Terrestre. Ho analizzato, come Dante autore, partendo dall'imitazione di alcuni episodi o motivi presenti nell'*Eneide* corregge o completa il loro significato.

Per quanto riguarda l'opera maggiore di Ovidio, essa rappresenta per Dante il lato più controverso della cultura classica, sottoponendola così alla riscrittura correttiva *en bloc*, spesso ricorrendo ai modi poetici raffinatissimi, come un *mythmaker*³⁴, creatore dei nuovi miti, interpretabili in chiave cristiana. Le "favole antiche" delle *Metamorfosi*, offrono al lettore medievale, una visione della prepotenza divina e delle passioni violente, nonché un'immagine negativa dei rapporti reciproci tra umano e divino. La riscrittura di questi miti sarebbe quindi per il nostro poeta una necessità basata sulla ferma convinzione che una tale visione sia da respingere, in quanto frutto di una menzogna poetica. Ne abbiamo diverse prove sparse nel "poema sacro", di cui forse la più clamorosa è la sfida esplicita in una gara poetica alla quale Dante

33] Per una delle migliori analisi di questo personaggio dantesco cfr. R. Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante con Matelda, la «bella donna» del Paradiso Terrestre*, "Lecture Classensi", 35/36 (2007), pp. 105-127.

34] Per l'uso di questo termine in riferimento a Dante cfr. P. S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, in: *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, a cura di M. U. Sowell, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1991, p. 23.

invita Ovidio in un'apostrofe diretta, formulata in occasione della visita del pellegrino nella bolgia dei ladri, che ha come oggetto il fenomeno stesso di metamorfosi. Ciò non sorprende in un'opera che, come l'ovidiano *carmen perpetuum*, ma allo stesso tempo in un modo profondamente diverso, pone al centro del discorso narrativo il tema della trasformazione (nel senso di *subumanar* o *trасumanar*) dell'anima umana *post mortem* in seguito al giudizio divino. La sfida lanciata al poeta romano non ha, come generalmente si legge nei commenti danteschi, un obiettivo puramente retorico, quello cioè di dimostrare – da parte di Dante come autore – la maggiore abilità poetica nell'invenzione e descrizione di una doppia metamorfosi di uomini in serpenti e viceversa. Ciò che qui veramente conta è, come ha persuasivamente dimostrato Bodo Guthmüller³⁵, la differenza di natura ideologica. Mentre le metamorfosi ovidiane sono delle mere *fictiones*³⁶ racchiuse in un'opera che diffonde un'immagine falsa del mondo, le sue sono, invece, le *transformationes supernaturales*, operate da Dio con funzione punitiva o premiante, di cui lui come *scriba Dei* o “calamus Spiritus Sancti”³⁷, intende lasciare all'umanità una fedele testimonianza. Dante autore cerca di contrapporre il suo poema delle metamorfosi cristiane a quello delle metamorfosi pagane. Le prime fanno parte del contrappasso ed esprimono una degradazione spirituale (*subumanar*) oppure sono segno di una crescente *beatitudo* del *trасumanar*³⁸ che avvicina l'anima al Creatore. Le seconde sono frutto di una *inventio* poetica, retoricamente brillante, con una funzione persuasiva. La conclusione si pone da sé: la *Commedia*, in quanto il poema ispirato da Dio per indicare agli uomini la via verso la salvezza eterna, nelle sue visioni che appaiono difficilmente credibili (ma che sono “vere”) si oppone alla *fictio* ovidiana che pretende di dire la verità sulla natura del mondo ribadendo la sua eterna instabilità, nonché la mancanza di un principio morale ordinante. Tali caratteristiche – effetto dell'agire divino – vengono messe in risalto nell'invocazione che apre la *Metamorfosi*.

Come esempio della riscrittura dantesca dei miti ovidiani, ho scelto il breve cenno al mito delle Pieridi (Piche)³⁹ che fa parte dell'invocazione della seconda

35] Cfr. B. Guthmüller, ‘*Transformatio moralis*’ e ‘*transformatio supernaturalis*’ nella «*Commedia*» di Dante, in: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di A. Ghisalberti, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 73-77.

36] Questa convinzione dantesca viene sottolineata da diversi critici; cfr., per esempio, B. Reynolds, *Morpbng Mary: Pride, Humility, and Transformation in Dante's Rewriting of Ovid*, “Dante Studies”, 126 (2008), p. 24.

37] Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, op. cit., Introduzione all'*Inferno*. Nota (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data d'accesso: 10.12.2015).

38] Cfr. Dante, *Par.* I, 70.

39] Cfr. Ovidio, *Metamorfosi* V, 294-678.

cantica e svolge quindi la funzione metaletteraria. Il motivo centrale sarebbe quello dell'attività artistica e in particolare di un'implicita contrapposizione tra un'arte superba, che ha solo l'apparenza della verità e perciò è destinata alla sconfitta, e quella umile, che si presenta come riflesso dell'arte divina ed è quindi verace. L'allusione intertestuale dantesca all'ampio racconto ovidiano è mirabilmente sintetica e occupa appena due terzine⁴⁰:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliope alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono. (*Purg.* I, 7-12)

La storia delle nove Pieridi, figlie del re macedone Piero, che osarono sfidare le nove muse nella gara poetica e dopo la sconfitta furono severamente punite dalla più autorevole tra di loro, Calliope. Questo racconto presenta motivi tematici comuni con l'episodio di Marsia, nell'invocazione della terza cantica, dove è presente una sfida colpevole, la gara tra l'uomo e il dio o la spietatezza della vendetta divina. Nella "lezione" ricevuta –dove si ha la trasformazione in gazze (piche) – si può osservare il contrappasso che rivela tutta la verità sulla loro arte. Prima erano abili come cantanti, ma menzognere nella loro arroganza con cui pretesero di scegliere come materia del canto, la presunta sconfitta degli dei olimpici nella Gigantomachia, accusando, inoltre, questi ultimi di vigliaccheria che li spinse a nascondersi sotto mentite sembianze. Le Pieridi, piene di superbia nella loro sfida e nel non voler riconoscere il primato delle muse, patronne di tutte le arti, da allora furono costrette ad imitare le voci altrui. Dante poeta, pur non approvando la natura violenta e vendicativa, totalmente priva di aspetto misericordioso, attribuita da Ovidio a quelle dee, sembra però respingere anche la tracotanza delle Pieridi, assieme alla loro poesia, poco creativa, che si rivela di essere non altro che imitazione di una materia ben nota, in modo menzognero e loquace. Ne abbiamo una spia, nel passo dantesco dove le Pieridi vengono chiamate Piche ancora prima di essere state raggiunte dalla metamorfosi punitiva⁴¹.

40] Questa capacità di concentrazione espressiva grazie a cui Dante comprime la descrizione di una vicenda (mitologica o meno) nello spazio di una terzina, è una delle caratteristiche del suo stile poetico che si distingue per una efficace essenzialità.

41] Cfr. J. Levenstein, *Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in «Purgatorio»* 1.7-12, "Dante Studies", n. 126 (2008), p. 14.

Con un atteggiamento umile, il poeta prega Calliope di aiutarlo a comporre la cantica, dove “paradossalmente” – considerando il carattere dell’invocazione che la apre – la *caritas* divina nei confronti dell’umano spirito che “si purga / e di salire al ciel diventa degno”⁴², è presente fin dall’inizio. Dante poeta contrappone la sua umiltà, esattamente come nel mito di Marsia da lui riscritto più avanti nel poema, al comportamento provocatorio e fiero delle Pieridi-Piche, ma ciò non vuol dire, che Calliope gode della sua devozione illimitata in quanto dea della poesia epica. Egli si aspetta da lei, come ha dimostrato convincentemente Jessica Levenstein nella sua analisi del proemio⁴³, unicamente di ‘seguitare’, cioè di accompagnare il suo canto “con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono”⁴⁴. Con il termine ‘alquanto’, riferito al modo in cui la musa dovrà ‘surgere’ nel suo poema. Egli pone chiaramente dei limiti alla presenza dell’epica classica, rappresentata nel suo poema da Calliope. Le chiederà soltanto la perfezione formale, ma non l’ispirazione che ha nel “poema sacro” la sua fonte altrove⁴⁵. Cristianizzando, invece, le Muse a cui si rivolge genericamente chiamandole “sante” in un’ apostrofe che precede il drammatico cenno al mito in questione, Dante sembra trattarle come se fossero la prefigurazione di quest’ispirazione divina, dove lui si dichiara pronto ad ascoltare la loro voce: “Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono”⁴⁶.

Riassumendo possiamo notare, come il poeta, affermando l’influsso dell’epica classica sul suo poema, gli pone un limite, non ammettendo che esso si estenda pure ai significati. A questo punto, mi sembra lecito avanzare un’ipotesi che nell’esclamazione del v. 7 la poesia che deve ‘surgere’, abbandonando lo stato di morte, è una poesia piena di vita, che trasmette la verità e in questo si oppone a quella classica, che rappresenta una realtà fittizia e spiritualmente vuota.

Ovidio, *homo rhetoricus*, brillante virtuoso della parola poetica e divulgatore pericoloso di false credenze e di dei “falsi e bugiardi”⁴⁷, rappresentati in maniera molto convincente, è per Dante come un falso profeta. La *Commedia* viene contrapposta alle *Metamorfosi*, così come il “ver c’ha faccia

42] Dante, *Purg.* I, 5-6.

43] Cfr. J. Levenstein, *Resurrecting Ovid's Pierides...*, op. cit., p. 13.

44] Dante, *Purg.* I, 10-12.

45] Cfr. Dante, *Par.* XXV, 1-2: “l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra”; *Par.* X, 27: “Quella materia ond’ io son fatto scriba”. Ma i passi in cui Dante insiste sull’ispirazione divina della *Commedia* sono più numerosi, in particolare negli ultimi canti del Purgatorio, dove egli instaura parallelismi tra sé e san Giovanni autore dell’Apocalisse.

46] Dante, *Purg.* I, 7-8.

47] Dante, *Inf.* I, 72.

di menzogna⁴⁸ si contrappone al falso che ha l'apparenza del vero, ma che è rappresentato dall'immagine suggestiva del mostro Gerione di origine mitologica, diventato in Dante simbolo dell'ipocrisia, «immagine di froda» che ha la «faccia d'uomo giusto»⁴⁹.

Pare che secondo l'Alighieri, l'arte ovidiana assomigli a quella di Aracne (protagonista di un altro mito ovidiano metaletterario, riscritto da Dante), in quanto splendidamente mimetica pur essendo solo un'illusione della realtà, nonché diventata motivo di superbia a causa di un'eccezionale invenzione e abilità retorica, il cui obiettivo principale è quello di far ottenere la fama al suo autore, come egli stesso confessa a conclusione del proprio poema:

Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam. (*Metamorfosi* XV, 871-879)

[Ormai ho portato a termine un'opera
che né l'ira di Giove né il fuoco né il ferro
e neppure il tempo vorace potrà cancellare.
Quando vorrà, quel giorno che ha potere solo
sul mio corpo ponga fine al corso indeterminato della mia vita:
tuttavia, con la parte migliore di me volerò in eterno
al di sopra delle alte stelle e il mio nome rimarrà indelebile;
e dovunque si espanderà la potenza romana con le sue conquiste,
sarò letto dalle genti e, se le predizioni dei vati contengono qualcosa di vero,
grazie alla mia fama, vivrò per tutti i secoli].

48] Id., *Inf.* XVI, 124.

49] Ivi, v. 10. Non è casuale che Dante afferma il carattere veritiero della sua visione del Gerione rappresentata nella *Commedia* sulle cui «note» sta giurando («e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro, /... ch'i' vidi»: *Inf.* XVI, 127-30), dopo aver descritto il mostro come immagine di frode che sembra il suo contrario e dopo aver stabilito implicitamente una contrapposizione tra Gerione come rappresentazione del falso che sembra vero e il suo poema che sotto la veste letteraria (e quindi «non vera») trasmette delle verità supreme.