



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI
Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

**SCUOLA DI DOTTORATO IN LINGUE, LETTERATURE E
CULTURE DELL'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA
XXIX CICLO**

***“Volan ausel’ per air di straine guise”*: gli animali
come immagini del fare poetico nella poesia del
Duecento e in Dante**
(s.s.d. L-FIL-LET/10)

Tutor:
Prof.ssa Monica Farnetti
Coordinatore:
Prof. Massimo Onofri

Dottoranda:
Valentina Chioccia

A.A. 2016/2017

INDICE

Avvertenza	p.	3
Introduzione	p.	7
Figure retoriche e figure simboliche: elementi per un'analisi intertesuale		
❖ La metafora, la similitudine e la <i>transumptio</i>	p.	12
❖ Le immagini medievali tra allegoria e simbolismo	p.	25
❖ Il simbolismo animale nella letteratura del Medioevo	p.	33
Per un bestiario metaletterario		
❖ Gli uccelli	p.	47
❖ Il cigno	p.	55
❖ L'usignolo	p.	63
❖ La cornacchia	p.	74
❖ L'allodola	p.	83
Animali metapoetici nella Commedia		
❖ "S'io avessi le rime aspne e chioce": un neologismo per una metafora metapoetica.	p.	92
❖ Metamorfosi metapoetiche: i serpenti nella bolgia dei ladri	p.	110
❖ Le tre similitudini di Inferno V:	p.	141
- Gli stornelli	p.	151
- Le gru	p.	164
- Le colombe	p.	214
❖ "Sotto l'ombra delle sacre penne": la <i>transumptio</i> dell'aquila nel corpus dantesco	p.	258
Bibliografia	p.	307

Avvertenza

Il presente lavoro è il primo e parziale risultato di una ricerca che, pur muovendosi su strade battute e solidamente costruite su una bibliografia imponente, si propone e tenta di offrire prospettive e chiavi di lettura nuove. La tesi si sviluppa a partire da una riflessione sul valore dell'immagine simbolica nel Medioevo e sul frequente uso intertestuale di immagini animali in determinate figure retoriche: i tropi dell'allegoria e della metafora, la similitudine e la *transumptio*.

La convinzione che Dio potesse parlare non solo attraverso le allegorie *in verbis* presenti nelle Sacre Scritture, ma anche *in factis*, per mezzo di segni tangibili e concreti, spinse gli esegeti medievali ad interpretare con le stesse tecniche ermeneutiche riservate ai testi sacri il *liber naturae* del mondo. È in questa singolare visione della realtà che si inserisce la diffusione del simbolismo zoologico e la fioritura del genere letterario del bestiario. Gli animali, osservati e studiati senza alcun interesse scientifico, sono ordinati in cataloghi che ne enfatizzano l'interpretazione morale, mettendo in evidenza vizi e virtù, vicinanza e lontananza dai precetti cristiani. Già nel XII secolo la lettura simbolica delle figure animali si svuotò di qualsiasi contenuto spirituale e dogmatico, ma la grandissima fortuna dei bestiari e degli *exempla* basati sull'esegesi allegorica degli animali determinò la sopravvivenza del simbolismo zoologico quale sorgente viva di un'immensa galleria di emblemi, in cui si intrecciano spunti pseudoscientifici e risvolti morali.

Gli animali, tuttavia, cominciarono ad attestarsi all'interno della produzione lirica del Duecento anche come figure metaforiche di concezioni retoriche, stilistiche e poetiche. Tra gli animali che con più frequenza compaiono quali latori di significati altri, legati alla riflessione poetica, occupano certamente un posto di rilievo gli uccelli. Gli abitanti del mondo aereo, caratterizzati dalla capacità di produrre canti melodiosi e di innalzarsi dalla dimensione terrena, hanno sempre rappresentato la gloria e l'aspirazione al raggiungimento delle altezze spirituali e filosofiche: proprio per questo motivo gli uccelli hanno costituito il campo metaforico privilegiato, ma

non esclusivo, della riflessione metapoetica. I poeti iniziarono, dunque, a ricorrere all'amplessimo repertorio dei volucrari e dei bestiarî per esprimere, attraverso le figure degli animali, le proprie posizioni poetiche in relazione alla tradizione e ai rimatori contemporanei. Questo complesso impiego metaforico di immagini tratte dal mondo animale nella lirica italiana del Duecento è il centro propulsivo della ricerca che si è concentrata, in particolare, sul massiccio ricorso a figure animali metaforiche in contesti intertestuali e metaletterari, i luoghi adibiti alla riflessione teorica e al confronto tra poetiche diverse. Attraverso il paragone con il mondo ferino i poeti hanno potuto esprimere la loro idea di poesia, ricorrendo alle caratteristiche biologiche e comportamentali degli animali per descrivere la propria prassi poetica, le modalità compositive degli altri scrittori, le regole e le formule di un determinato genere letterario.

L'individuazione, la registrazione e l'analisi delle figure animali utilizzate in sede di similitudine, metafora e *transumptio* ed immesse nel circuito metaforico della riflessione poetica sono derivate da un lungo lavoro di spoglio dei testi. La presenza di allotropi nella lingua italiana del Duecento e dei primi anni del Trecento ha reso poco produttivo l'uso di database e lessici digitali: queste risorse, infatti, spesso mostrano soltanto la variante più diffusa senza segnalare la presenza di grafie alternative dello stesso lemma e senza dare, quindi, un quadro reale di tutte le occorrenze riscontrabili. La ricerca condotta direttamente sui testi è stata, tuttavia, funzionale sia ad un ampliamento della casistica che ad una selezione più esaustiva e significativa dei passi da analizzare.

Il corpus dei testi poetici nel quale si è deciso di rintracciare e analizzare le figure animali abbraccia tutto il XIII secolo, includendovi la produzione dantesca, e segue le principali selezioni antologiche, in particolare quella proposta da Gianfranco Contini nella raccolta *Poeti del Duecento*, indiscussa pietra miliare della storia della letteratura italiana. L'opera presenta un ampio ventaglio di autori dei quali è stata letta e vagliata l'intera produzione poetica, anche andando oltre le scelte continiane,

laddove sia apparso necessario. Sono stati scandagliati anche i testi poetici relativi ai rimatori minori quando destinatari di corrispondenze e tenzoni con i poeti di primo piano. Per definire in modo più esauriente le relazioni intertestuali delle liriche e sciogliere correttamente le metafore animali è stato necessario analizzare anche testi letterari redatti in lingua greca, latina, provenzale e francese, qualora siano stati identificati come fonti o ritenuti fondamentali per la costruzione del simbolismo di un determinato animale.

I risultati della lettura sono stati raccolti e organizzati seguendo due criteri opposti e complementari. Nella sezione *Per un bestiario metaletterario* è stato dato risalto alla componente quantitativa di un'immagine animale metaforica e metapoetica. In uno schedario corredato di un sintetico commento, volto a dare una visione di insieme, sono state riportate le singole occorrenze delle figure animali che, contando un maggior numero di presenze nella lirica italiana duecentesca, risultano più diffuse e significative. Nella sezione *Animali metapoetici nella Commedia*, invece, è stato privilegiato l'aspetto qualitativo di una determinata immagine, valutandone il peso specifico assunto nell'economia dell'opera che può certamente dirsi la summa del pensiero simbolico e della poetica figurativa del Medioevo, la *Commedia* di Dante.

La scelta di presentare due approcci diversi vuole evidenziare due aspetti fondamentali emersi da questo lavoro di ricerca. Innanzitutto, il ricorso alle figure animali utilizzate in chiave metapoetica presenta un'incidenza tale da destare interesse come fenomeno caratteristico della poesia italiana del Duecento. Solo mettendo a sistema le occorrenze delle figure animali metaforiche è possibile cogliere la reale portata della tendenza poetica che ha saputo ricavare dalle pagine dei bestiari un serbatoio di immagini così complesse da veicolare i tradizionali significati spirituali e morali e divenire, al contempo, potenti strumenti espressivi della riflessione metapoetica. Inserire le singole figure animali nelle maglie di una rete intertestuale strutturata all'interno di un ideale bestiario metaletterario presuppone, tuttavia, un'altra operazione al tempo stesso preliminare e

complementare, che dia conto del valore simbolico di ogni singola immagine in ciascuno dei contesti letterari in cui è inserita.

Ogni figura animale, infatti, contiene in sé una pluralità di significati risultanti dalla singolare intersecazione diacronica e sincronica di piani metaforici e semantici diversi e capaci di rendere ogni occorrenza un caso particolare. Manipolando la tradizione classica e romanza, i poeti italiani del Duecento riescono a delineare di volta in volta figure animali che, pur presenti nell'immaginario simbolico collettivo, acquisiscono un carattere metaletterario specifico, divenendo portavoce di riflessioni e istanze poetiche del tutto personali. Molte delle similitudini, delle metafore e delle *transumptiones* costruite su figurazioni animali e presenti nei testi lirici del XIII secolo, possono dunque essere rilette nella prospettiva metaletteraria e far emergere significati finora latenti, inerenti alle concezioni poetiche dei rimatori che le hanno inserite nei loro versi.

Introduzione

Leggere un testo attraverso la lente dell'intertestualità¹ significa focalizzare la propria attenzione su ciò che è ormai riconosciuto come il processo generativo della letteratura: la realizzazione dell'autore lettore nello scrittore. L'approccio intertestuale mira, infatti, a mettere in luce il dialogo fatto di riprese allusive o esplicite che ciascun autore, più o meno consapevolmente, instaura fra la sua opera e gli altri testi letterari. Basato sull'idea della memoria poetica, per cui la tradizione, come afferma Conte, si pone contemporaneamente come "condizionamento e aiuto al dire"², il metodo intertestuale indaga non solo sulle cosiddette fonti³ di un testo, ma anche su come queste, viaggiando da un testo all'altro, possano trasformarsi esse stesse o trasformare il testo ove compaiono sotto forma di allusione o richiami espliciti.

Nel caso specifico della letteratura medievale uno studio intertestuale dei testi permette, quindi, sia di individuare i modelli di un'opera che di valutare la

1 Per una bibliografia essenziale circa l'intertestualità si rimanda a: G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti (Stravaganze quarte e supreme)*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 273-82; J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978; C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 104-118; C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985; G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I *La produzione letteraria*, Salerno, Roma, 1989, pp. 81 e ss.; M. Guglielminetti, *La tecnica dell'allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. IV *L'attualizzazione del testo*, Salerno, Roma, 1991, pp. 11-45; Corti, *Intertestualità*, in Ead., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 2, Bompiani, Milano 1997, pp. 15-32; A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze, 2000; A. Cottignoli, *Il dominio della poesia. Intertestualità antiche e moderne*, Longo, Ravenna, 1998; R. Mercuri, *Aspetti e problemi dell'intertestualità*, in «L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana» (2001), II, pp. 63-67; M.C. Moretti, *Il dominio della letteratura. Tracce e segni dell'intertestualità*, Guerra, Perugia, 2004; E. Raimondi, *La metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, a cura di J. Sisco, Mondadori, Milano, 2004; P.V. Mengaldo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti critici», 30, CXXXIX (2015), 3, pp. 381-403; M.C. Storini, *La via italiana all'intertestualità: riflessioni, divagazioni e azzardi*, in «Linguistica e Letteratura», XL, 2015, pp. 281-307.

2 G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Einaudi, Torino, 1972, p. 13.

3 Per la definizione di fonte come corrispondenza tematica e formale estesa e isomorfa cfr. M. Corti, *Dante e la cultura islamica*, in "Per correr miglior acque...". *Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*, I, Salerno Editrice, Roma, pp. 183-202 e Ead., *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a c. di A. Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 115-130.

“sedimentazione culturale”⁴ che l’insieme dei riusi e delle esegesi ha operato su un determinato ipotesto. La sola registrazione delle fonti, infatti, non può rendere conto del carico semantico che la letteratura medioevale o l’esegesi cristiana possono aver conferito ad un testo classico né restituisce la complessità di una specifica ripresa da parte di un poeta. Risulta perciò parimenti fondamentale l’osservazione dei modi del riuso attraverso i quali i poeti rielaborano a livello formale una fonte, ricontestualizzandola all’interno della loro opera e, conseguentemente, conferendole un nuovo significato. Il riuso delle fonti si struttura all’interno della lirica duecentesca e, soprattutto nella *Commedia* di Dante, come una strategia di citazioni e rimandi che vanno a costituire una fitta maglia di allusioni da svelare con i mezzi forniti dallo studio delle strutture della lingua (stilemi, lessemi, sintagmi etc.), del verso (emistichi, rimanti, *Reimbildungen* etc.) e delle macrostrutture (campi semantici e metaforici, *patterns* narrativi etc.).

Pertile afferma che quella del medioevo è “una cultura in cui l’intertestualità non è un procedimento singolare, inventato ad hoc da un poeta geniale, ma l’inevitabile condizione del processo di riflessione sul significato dell’esperienza umana nella storia passata, presente e futura”⁵. In età medievale l’intertestualità trova la sua realizzazione più compiuta nella *Commedia* di Dante, l’opera che “costituisce il momento iniziale più alto di elaborazione della tradizione e di fondazione della letteratura moderna”⁶. Gli studi di Contini hanno ormai demolito l’immagine di Dante come genio solitario del Medioevo, capace di opere senza precedenti e fuori dal tempo: il celebre studioso afferma, infatti, che gli scritti danteschi costituiscono

4 R. Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Bulzoni Editore, Roma, 1984, p. 9.

⁵ L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna, 1998, p. 9.

⁶ R. Mercuri, *Il metodo intertestuale nella lettura della “Commedia”*, in «Critica del testo», XIV/1, 2011. *Dante, oggi / 1*, Viella, Roma, p. 114. Cfr. anche G. Brugnoli, *Intertestualità dantesca*, in “Per correr miglior acque...” *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno* (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Salerno, Roma, 2001, pp. 167-181; E. Pasquini, *Intertestualità e intratestualità nella “Commedia” dantesca - La tradizione del Novecento poetico. Appunti dalle lezioni del corso monografico 1992-93*, Bologna, C.U.S.L., 1993.

il frutto di riflessioni sottili, informate e costanti proprie del mondo letterario medioevale, e che la loro eccezionalità dipende proprio dal contatto con le opere letterarie altrui. Durante il Medioevo la pratica intertestuale si definì attraverso *l'imitatio* e *l'aemulatio*, due momenti che costituivano l'iter formativo dell'intellettuale e dell'*auctor* medioevale. *L'imitatio* consisteva, naturalmente, nella riproposizione inalterata e rispettosa dei testi precedenti appartenenti alla tradizione, operata nel segno della continuità e della condivisione di alcuni valori letterari. *L'aemulatio*, invece, stabiliva tra le opere coinvolte un dialogo polemicamente impegnato e militante volto a sottolineare l'irriducibile diversità e superiorità della modernità rispetto alla tradizione antica. *L'aemulatio* medioevale si caricava di un significato profondo e peculiare perché era il mezzo attraverso cui la cultura cristiana, detentrica della rivelazione divina, sfidava e superava la supremazia poetica dei classici greci e latini. Certo i poeti assumevano questo atteggiamento agonico nei confronti degli altri letterati non solo passati, ma anche loro contemporanei. La lirica italiana duecentesca è indubbiamente caratterizzata da una spiccata riflessività e le scelte operate dalla memoria poetica dei vari scrittori trovano la loro ragione principale nella continua definizione del rapporto con le tradizioni precedenti e nel dibattito letterario che accompagnò la nascita delle prime scuole poetiche della penisola. La forza di questo processo risiedeva nella volontà di aprire nuove strade e di superare i limiti e le carenze mostrati tanto dalle esperienze letterarie passate, quanto contemporanee. A conferma di tale affermazione si pensi alla grandissima diffusione del genere della tenzone. Questa consisteva in uno scambio polemico di poesie o di strofe alternate tra due poeti, in cui la risposta all'attacco ricevuto poteva prevedere la ripresa di materiale lessicale e rimico mutuato dal proprio avversario. Il riuso degli stessi rimanti e di alcune parole-chiave concorrevano, quindi, al paradossale sostegno di una tesi contraria a quella in cui venivano usati per la prima volta. Questo atteggiamento di insoddisfazione diventò radicale nella *Commedia*. A guidare il poeta fiorentino non

era una spinta alla sistematizzazione universale né alla mera imitazione. È evidente che il rapporto tra Dante e la letteratura secolare e religiosa sia stato inequivocabilmente agonistico, dal momento che egli esercitò spietatamente una dissacrante dissezione volta a mettere in luce i difetti e le imperfezioni anche delle stesse opere di cui ha coscienza di essere debitore. L'aspetto chiave di Dante nei ruoli di *lector* e di *auctor* è, infatti, l'atteggiamento di decostruzione operato nei confronti degli altri scrittori e risolto sempre in favore di se stesso e delle proprie opere, all'interno delle quali i pezzi raccolti tra gli scaffali di una biblioteca "interiore" vengono frammischiati in un complesso sincretismo. Dante risolve il ricorso ad un ventaglio di fonti straordinariamente ampio in un sistematico processo di manipolazione cui sottoponeva, in ugual modo, testi classici, cristiani e romanzi. Sostiene in proposito Baranski che "la letteratura medioevale, in tutte le sue manifestazioni, concrete e astratte, pratiche e teoriche, vive in Dante, in una simbiosi che porta fatalmente alla trasformazione e al rinnovamento di questa stessa"⁷.

Analizzare compiutamente il significato di un determinato testo lirico duecentesco, dunque, porta necessariamente a condurre indagini approfondite non solo sul testo in sé, ma anche su tutte le sue relazioni intertestuali intrattenute con altre opere. È necessario, inoltre, riflettere sulla modalità stessa della riprese, sulla loro natura allusiva o palese, nonché sulle eventuali analogie o differenze formali, semantiche e metaforiche. Se questo approccio risulta proficuo nell'ambito dell'analisi di tutta la lirica duecentesca, esso diviene imprescindibile dalla lettura della *Commedia*. I richiami, le corrispondenze, le numerologie, gli echi memoriali e le risonanze musicali delle *Reimbildungen* sono programmaticamente intessuti da Dante in una sceneggiatura di ferro, per cui il testo è come stratificato in una rete di rimandi che, potenziandosi fra loro, strutturano l'impianto polisemico del poema.

⁷ Z. Baranski, *Dante poeta e lector: «poesia» e «riflessione tecnica»*, in *Critica del testo*. XIV/1, 2011. *Dante, oggi* / 1, Viella, Roma, p. 86.

FIGURE RETORICHE E FIGURE SIMBOLICHE: ELEMENTI PER UN'ANALISI INTERTESTUALE

La metafora, la similitudine e la *transumptio*

In tutti i testi poetici duecenteschi l'intertestualità, l'intratestualità e la contestualità trovano una sede privilegiata all'interno di alcune figure retoriche, quali la metafora e la similitudine. Poiché queste tecniche scritte consentono di muoversi agilmente nella totalità diacronica e formale dell'immaginario di una cultura, esse vengono frequentemente inserite nel tessuto retorico delle liriche. L'uso medievale della metafora e similitudine è pressoché sempre in relazione intertestuale implicita o esplicita con un ipotesto delle *auctoritates* o contemporaneo.

La metafora è la sostituzione di un 'verbum proprium' con un termine o un sintagma il cui significato letterale è in rapporto di somiglianza con il primo. Solo in virtù di questo rapporto può verificarsi la *traslatio*, il trasferimento dell'enunciato da un campo semantico ad un altro, in corrispondenza della relazione che si stabilisce fra *res* significata e *res-signum*. Già formalizzata da Cicerone nel *De oratore* (III, 157) e da Quintiliano nell'*Institutio oratoria* (VIII, 6, 8), la metafora, assimilata ad una similitudine abbreviata, ha il suo scopo nel conferire al discorso una più intensa significazione o una più ricercata vivacità espressiva. Questa concezione di metafora non sopravvive affatto nella retorica medievale, la quale ha fortemente risentito della ridefinizione operata da Isidoro: nelle sue *Etymologiae* (I, XXXVII, 2-5) egli attribuisce alla metafora il ruolo di *integumentum*, affiancandola conseguentemente all'allegoria. Le due figure retoriche, tuttavia, erano state appaiate dai già citati retori latini, per i quali l'allegoria aveva luogo "continuatis translationibus" (Quint., *Inst. or.*, VIII, 6, 44)⁸, cioè all'interno di una metafora continuata.

Isidoro aveva evidenziato tra le affinità della metafora e dell'allegoria il comune utilizzo per esigenza didattica e la necessaria decriptazione. Tuttavia, dopo la sistemazione di Isidoro, la metafora perde ogni autonomia, legandosi a doppio filo

⁸ G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Roma, p. 16.

con l'allegoria. S. Tommaso articola la metafora in due sottoinsiemi, l'uno legato prettamente all'*ars poetica*, l'altro alla sacra dottrina:

Poeta utitur metaphoris propter repraesentationem: repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem⁹.

La tipologia di metafora di cui si avvalgono le Sacre Scritture per scopi d'insegnamento si configura come una specie di allegoria figurale e subordinata, rispetto al contenuto, l'aspetto puramente estetico dell'altro sottogenere che rimane esclusivo della poesia¹⁰. Nell'*Epistola a Cangrande* Dante utilizza un *hapax*, il termine "metaphorismus", il cui significato non sembra coincidere esattamente con quello di metafora, termine che, peraltro, risultando assente nelle opere del poeta, ripropone la *vexata quaestio* sull'autenticità della lettera, nonché sull'invenzione dantesca dei neologismi¹¹. L'importanza del termine, tuttavia, risiede nella sua connessione col tema dell'*inopia* della lingua e, di conseguenza, col tema dell'ineffabilità. Dante afferma che, proprio attraverso il *metaphorismus*, Platone per primo riuscì ad esprimere l'indicibile:

Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere¹².

⁹ S. Tommaso, *Summa Theologiae*, I, quast. I, art. 9; ed. a c. di G. Barzaghi e G. Carbone, vol. I, EDS, Bologna, 2014, p. 38.

¹⁰ Cfr. E. Brilli, *La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», VII, 2010.

¹¹ Cfr. S. Battaglia, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella Divina Commedia*, in Id., *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli 1967, pp. 51 e sgg; A. Mazzone, *Il problema dell'allegoria e del simbolismo in Dante*, in «Segni», IV, 1976, pp. 27-30; N. Mineo, *L'allegoria della "Divina Commedia"*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 5, XIII, 1993, pp. 7-36, poi in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, I, Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 163-189; F. Zambon, *Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'"Epistola a Cangrande"*, in Id., *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, La Finestra, Trento, 2000, pp. 35-44.

¹² *Epistola XIII*, 29 in D. Alighieri, *Opere*, v. II, a c. di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, p. 1518.

Il passo in questione si rivela essere veramente importante per la comprensione dello status della metafora nel sistema retorico duecentesco e, naturalmente, per l'esegesi della *Commedia* e in particolare del *Paradiso*, dal momento che congiunge il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico del tropo, inteso non solo come rimedio al deficit linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della poesia medievale. Dante riconosce in Platone il primo tentativo di sanare la naturale carenza del linguaggio con il ricorso ai miti, alle allegorie e ai simboli, che altro non sarebbero se non gli *involucra*, gli *integumenta* o i *velamina* predicati dalla Scolastica¹³. Egli stesso avrebbe dunque coniato il termine *metaphorismus* avendo compreso che l'*integumentum* rimaneva sempre e comunque un'operazione di *translatio*, di trasferimento di senso da un campo semantico ad un altro. A conforto terminologico Dante trovava Alberto Magno, secondo il quale Dio adopererebbe metafore per nascondere la verità («Deus [...] velat eam [scientiam] sub metaphora»¹⁴) proprio come Platone e tutti i poeti, i quali parlerebbero secondo metafora non per offrire, attraverso la poesia, una realtà fittizia e ingannevole, ma per rimediare ai difetti della lingua che si palesano nel trattare argomenti alti. Il meccanismo metaforico è l'unico in grado di visualizzare concretamente sensi altrimenti ineffabili e, per questo, nella *Commedia* assume una funzione prettamente gnoseologica: proprio questo aspetto della metafora ha spinto la cultura medievale a generare il relativo conguaglio con l'allegoria e la preferenza per la seconda, più schiettamente applicabile nel contesto teologico-filosofico¹⁵. Tuttavia, mentre la scolastica negava

¹³ Cfr. Z.G. Baranski, *Dante's signs: an introduction to medieval semiotics and Dante*, in «Dante and the Middle Ages», 1995, pp. 139-180, poi in italiano in Id., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli, 2000, pp. 41-76 e E. Cattaneo, *Dante e i Padri della Chiesa*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, 2011, pp. 341-360.

¹⁴ *De somno et vigilia*, III, 1, 2, in M. Ariani, *I «metaphorismi» di Dante*, in *La metafora in Dante*, a c. di M. Ariani, Olschki, Firenze, 2009, p.15.

¹⁵ Cfr. E. Raimondi, *Ontologia della metafora dantesca*, in «Lecture classensi. XV», 1986, pp. 99-109 (poi col titolo *Una ontologia della metamorfosi* in Id., *I sentieri del lettore. I*, Il mulino, Bologna, 1994, pp. 23-37, poi in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Aragno, Bologna, 2008, pp. 29-44, con il titolo *Una ontologia della metafora dantesca*; V. Capelli, *La "Divina Commedia", percorsi e metafore*, Milano, Jaca Book, 1994; E. Pasquini, *Il linguaggio di Dante fra conquiste sintattiche e invenzioni metaforiche*, in *Incontri*

che il senso allegorico-metaforico utilizzato dai poeti potesse veicolare un messaggio di *veritas*, Dante, concependo la metafora come una sintesi tra le dottrine allegoriche cristiane e i modi retorici, riusciva ad esprimere attraverso la *fictio* della poesia contenuti filosofici e teologici. Lo scioglimento delle metafore e delle allegorie presenti non solo nelle opere dantesche, ma in grandissima parte della letteratura medievale, deve avvenire alla luce di quanto afferma lo stesso Dante in *Convivio* II, 1, 4: il senso allegorico presente nei versi poetici “è quello che si nasconde sotto ‘l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna”.

Ai testi poetici va riconosciuto uno “statuto di realtà, in quanto archetipi dell’immaginario dell’uomo”¹⁶, pertanto essi possono raccontare, attraverso il loro codice linguistico e retorico, la realtà terrena e ultraterrena: compito del poeta e del lettore, medievale e moderno, è interpretare metafore e allegorie non prescindendo dalla forma, dalla funzione e dai contesti culturali in cui queste figure sono inserite¹⁷. Se la metafora pertiene alla sfera dell’allegoria e del simbolismo, sollecitando il lettore all’associazione di *topoi* e concetti, la similitudine, viceversa, pertiene alla sfera del realismo, poiché accosta immagini esplicitamente dichiarate, esemplificative e concrete a concetti altrimenti difficili da spiegare. La similitudine

Ingauni. *I classici della letteratura italiana. Dante. Atti del Convegno, Albenga, 13-14 aprile 2012*, a c. di G. Balbis e V. Boggione, Edizioni del Delfino Moro, Albenga, 2013, pp. 139-144; D. Gibbons, *Metaphor in Dante*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002; R. Lansing, *L’alfabeto metaforico di Dante*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XI, 2014, *Per i 90 anni di Dante Dalla Terza*.

¹⁶ R. Mercuri, 2011, p. 117.

¹⁷ Cfr. P. Damon, *Allegory and invention: levels of meaning in ancient and medieval rhetoric*, in «The classics in the Middle Ages», 1990, pp. 113-127; E. Fenzi, *L’esperienza di sé come esperienza dell’allegoria (a proposito di Dante, “Convivio” II 1, 2)*, in «Studi Danteschi», LXVII, 2002, pp. 161-200; M. Cerroni, *“Li versi strani”. Forme dell’allegoria nella “Commedia” di Dante*, Pisa, ETS, 2003; G. Inglese, *Poesia, allegoria. Nei margini di un rinnovato commento al poema dantesco*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 7, 2010, 2, pp. 9-19; E. Malato, *La “Commedia”: rappresentazione letteraria e allegorica*, in Id., *Dante*, Salerno, Roma, 1999, pp. 270-301; C. Martello, *Il “Convivio” e l’allegoria dei poeti*, in «Le forme e la storia», VII, 2015, 2, pp. 33-54; M. Picone, *Le ragioni ideologico-letterarie della “Divina Commedia”: il problema dell’allegoria*, in «Nuova Secondaria», I, 1983, 4, pp. 18-21 poi in Id., *Scritti danteschi*, a c. di A. Lanza, Longo, Ravenna, 2017, pp. 443-451.

“si trova nello stesso solco della metafora, ma va al di là di essa, tanto da rendersi autonoma rispetto al primario impegno semantico al quale questa è legata: mentre nella metafora il riferimento al sensitivo si ottiene con il tramite del significato o componente semiotica del termine che si assume, nella similitudine si ha una vera e propria *collatio* di cose, nella quale il secondo termine, oggetto o evento, è esplicitamente proposto come chiarimento e illustrazione del primo”¹⁸.

La similitudine è un’associazione e un confronto tra due oggetti, eventi o fenomeni, al fine di rilevarne la qualità comune: il suo uso è finalizzato a “illustrare e chiarire una data idea o un concetto riferendoli ad un termine di paragone ricavato dall’esperienza della vita umana o del mondo naturale”¹⁹. Il secondo termine, cioè quello al quale si fa riferimento per illustrare il primo, può essere conciso (*per brevitatem*), ma può anche allargarsi a una *narratio* o *descriptio* piuttosto articolata.

Nella retorica antica, la similitudine è considerata un elemento dell’*argumentatio*, funzionale, come l’*exemplum*, a fornire una *probatio* per una causa, oppure a costituire un semplice elemento esornativo. Retorica classica e medievale condividono la stessa concezione di similitudine, ma divergono nel giudizio riguardo il suo impiego: la similitudine è molto apprezzata e ricercata nella letteratura greca e latina (specialmente nel genere epico), mentre i retori medievali tendono generalmente a sconsigliarne l’uso. La tradizione cristiana medievale, infatti, considera questa figura retorica come un espediente tecnico sorpassato, il cui largo uso nei classici era dovuto al tentativo di amplificare e magnificare una materia poetica altrimenti scarsa. Alla fine del XIII secolo il poeta Matthieu di Vendôme scriveva nel suo trattato *l’Ars versificatoria*:

Iuxta tenorem poeticae narrationis erit procedendum, tali quidem consideratione, ut quaedam collateralia quae non sunt de principali proposito,

¹⁸ *Enciclopedia Dantesca*, vol. 5, Istituto Enciclopedia Italia.na, Roma, 1970, alla voce “Similitudine” a c. di A. Pagliaro, p. 258.

¹⁹ G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Roma, 2011, p. 103.

scilicet comparationes et poeticae abusiones et figurativae constructiones, modus temporum et syllabarum, non indicantur. Non quia comparationum inductio poenitus sit omittenda, sed parcius a modernis debet frequentari; poterit duci, quia scema deviat sine istis et nunc non erit hic de iis opus. Antiquis siquidem incumbere materiam protelare quibusdam diversiculis et collateralibus sententiis, ut materiae penuria poetico figmento plenius exuberans in artificiosum luxuriaret incrementum. Hoc autem modernis non licet. Vetera enim cessare nobis supervenientibus²⁰.

Effettivamente l'epica medievale utilizza, e scarsamente, soltanto la similitudine breve; le similitudini più complesse, quelle dove il poeta tende a schizzare un vero e proprio 'quadretto', risultano praticamente assenti. Nella produzione lirica della scuola siciliana e in quella siculo-toscana si rileva un frequente uso della similitudine in chiave di parabola, a illustrare un fatto di ordine universale, una norma etica o un'astrazione. Nelle poesie stilnoviste particolarmente diffusa è la similitudine volta ad instaurare un paragone fra un concetto astratto e uno concreto. Il poeta compara, dunque, i sentimenti come l'amore, la gioia o la tristezza a qualcosa di noto e quotidiano e per lo più appartenente al mondo naturale, come gli animali, tentando di superare la soggettività della fenomenologia amorosa attraverso i termini oggettivi delle sue similitudini.

Dante, ponendosi in aperto contrasto con le *poetriae* medievali, resuscita la similitudine nella sua concezione classica e primaria, cioè in funzione estetica e descrittiva. Tuttavia egli non esaurisce il ruolo della similitudine nella dilatazione ornamentale, dal momento che in essa fa prevalere il fine strutturale, cioè l'esigenza di espressione. È l'efficacia dell'espressività della similitudine a far progredire la narrazione, perché attraverso questa figura retorica Dante riesce a mettere in evidenza le componenti drammatiche del poema, connettendosi intertestualmente alla tradizione classica e alla tradizione cristiana e agganciandosi contemporaneamente sia alla cultura laica che religiosa. I riferimenti al mito, alle

²⁰ Matthieu de Vêndome, *Ars versificatoria*, IV, 3-5, in *Mathei Vindocinesis Opera: Ars versificatoria*, a c. di F. Munari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1988, p. 194.

sacre Scritture, alla letteratura, alla storia e alla realtà quotidiana chiamati in causa dalle similitudini, oltre ad avere importanti risvolti intertestuali, permettono, grazie al loro realismo, non solo la comprensione, ma anche l'adesione emotiva del lettore alle immagini offerte.

Questo particolare aspetto della similitudine partecipa alla creazione della credibilità del lettore nei confronti del poeta: la credibilità è un carattere necessario della *Commedia*, un'opera che si propone di ammaestrare il pubblico, pur presentandogli il mondo soprannaturale dell'aldilà. La similitudine serve, in fondo, proprio a questo: a rendere terreno l'universo ultraterreno e a promuovere una lettura della realtà non automatica e semplicistica. Auerbach ha sottolineato come, raccontando il proprio viaggio oltremondano, il poeta abbia voluto esprimersi ricorrendo frequentemente a "concreti fenomeni" e "concreti accadimenti": secondo il critico solo portando "nel suo aldilà la storicità terrena", Dante ha potuto conferire alla sua poesia lo speciale status di "realismo" che la caratterizza²¹. Accanto alle similitudini colte e letterarie, che aprono uno spiraglio sulla formazione intellettuale e sul rapporto con la tradizione e che hanno una specifica funzione intertestuale, nella *Commedia* compaiono, infatti, similitudini che si riferiscono a dati sensitivi e reali, legati alla natura e alla realtà quotidiana della vita dell'uomo. Sono frequenti, tuttavia, anche le similitudini che non utilizzano immagini prese dall'esperienza diretta, ma dai testi delle *auctoritates*: anch'esse non possono peccare di veridicità, perché è la tradizione stessa a fare da garante alle immagini suggerite. Scrive Venturi a proposito dell'invenzione e dell'uso che fa Dante della similitudine che il poeta "scorrendo con lo sguardo tra il cielo e la terra, coglie i particolari del vero nelle pieghe meno osservate, e con esatto disegno li contorna, e con forte rilievo li modella e li scolpisce"²².

²¹ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, *Farinata e Cavalcante*, Einaudi, Torino, 1956, pp. 189-221.

²² L. Venturi, *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*, Salerno, Roma, 2008, p. XVII (rist. anast. del volume edito da Sansoni, Firenze, 1911). Cfr. anche G. Barberi Squarotti, *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in *In nome di Beatrice e altre voci*, Genesi, Bologna, 1989, pp. 49-70; R.

L'uso combinato di metafora e similitudine riscontrato nella produzione dantesca, in particolare, nella *Commedia*, dà luogo a un'ulteriore figura retorica, la *transumptio*. all'interno della quale si verificano evidenti fenomeni intertestuali. La *transumptio* viene definita come una metafora estesa, combinata ad altre figure retoriche come la similitudine, "che oltrepassa il valore traslato del singolo vocabolo, organizzandosi in un'immagine più ampia e complessa"²³, rifunzionalizzata in senso strutturale e narrativo. Ogni metafora appartenente alla *transumptio* "è organicamente e propriamente correlata con le altre secondo un'architettura che tende a ridurre al 'grado zero' il rischio dello straniamento e dell'improprietà"²⁴ della stessa.

Il nome *transumptio* è estraneo alla retorica classica, dal momento che appare soltanto nell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano: il maestro di retorica latino, infatti, si serve del termine *transumptio* per tradurre il termine greco μετάληψις (metalessi), utilizzato dai grammatici con il significato di 'scambio', 'trasposizione', intendendo l'uso tropico e traslato di un sostantivo o un aggettivo e giudicandolo "rarissimus et improbissimus"²⁵(*Inst. Or.*, VIII, 6, 37). La *transumptio* compare invece con una certa frequenza negli scritti di Boezio, che ne dà una definizione nel II libro del *De differentis topicis*:

Mennuni, *La molteplicità delle fonti della similitudine nella "Commedia" di Dante*, in *E'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Dell'Orso, Alessandria, 2006, pp. 1111-1156; G. Alvino, "Note di regia interna" nella similitudine dantesca, in «Rivista di Studi Danteschi», XVI (2016), 1, pp. 44-60; N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella "Commedia"*, in «L'Alighieri», XXXIV, 2009, Id., *Le similitudini nel tessuto narrativo della "Commedia" di Dante. Note per un'analisi strutturale*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIV, 2012, pp. 85-109; L. Serianni, *Sulle similitudini della "Commedia"*, in «L'Alighieri. Rassegna Dantesca», 51, n.s., XXXV, 2010, pp. 25-43.

²³ G. Inglese, R. Zanni, *op. cit.*, p. 120.

²⁴ M. P. Tassone, *La magnanimità metaforica di Dante*, in *La metafora di Dante*, a c. di M. Ariani, Olschki, Firenze, 2009, p. 247.

²⁵ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, a c. di H. E. Butler, Harvard University Press, Cambridge, 1922; disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0065%3Abook%3D8%3Achapter%3D6%3Asection%3D37>

Ex transumptione hoc modo fit cum ex illis terminis in quibus quaestio constituta est, ad aliud quidam notius transfertur dubitatio et ex eius probatione ea quae in quaestione posita sunt confirmantur, ut Socrates cum quid posset in unoque iustitia quaereret, omnem tractatum ad rei publicae transtulit magnitudinem atque ex eo quod illic efficeret in singulis etiam valere confirmavit²⁶.

Per Boezio la *transumptio* è il ricorso a un termine più conosciuto (*notius*), rispetto ad un altro; la notorietà dei termini che ricadono all'interno della categoria della *transumptio* è determinata dal fatto che il termine scelto è semplicemente più familiare o importante, e svolge il ruolo di garante nelle questioni dialettiche o retoriche. La *transumptio* può dunque essere operata su un solo termine, tutte le volte che "ab oscuro vocabulo ad notius argumentatio transfertur".

Molti grammatici medievali, invece, non accolgono la *transumptio* nella trattazione dei tropi e si limitano a parlare della metalessi, come Isidoro nelle *Etymologiae*, Beda il Venerabile nel *De tropis*, Vincenzo Bellovacense nello *Speculum*, Ugucione nelle *Derivationes* e nel *Catholicon*. Dal XI secolo, la riscoperta dei trattati ciceroniani comportò l'uso del termine *transumptio* a designare quanto indicato dal grande retore romano con il nome di *translatio*, cioè i diversi tipi di metafora dell'*ornatus difficilis*, proprio della poesia: *ab animalibus ad animale, ab inanimatis ad inanimale, ab inanimatis ad animale, ab animalibus ad inanimale*. Nei trattati retorici medievali della fine del XII secolo la *transumptio* non ha ancora una definizione pacificata e univoca. Matthieu de Vêndome, nell'*Ars versificatoria*, colloca la *transumptio* nell'orbita della metafora: "...fit metaphora ab inanimato ad inanimatum, quando quod est unius rei inanimatae, alii inanimatae quadam significationis transumptione assignatur" (III, 21). Gervais de Melkley, nella sua *Ars poetica*, inserisce invece la *transumptio* nell'orbita della similitudine: "Transumptio est translatio vocis a

²⁶ Boezio, *De differentis topicis*, in *Patrologia Latina*, a c. di J. P. Migne, vol. 64, col. 1192A, disponibile online all'indirizzo:

<http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0480->

0524,_Boethius._Severinus,_De_Differentiis_Topicis_Libri_Quatuor,_MLT.pdf

propria significatione ad alienam per similitudine intransumptam”²⁷. Il grammatico continua sottolineando che si tratta di una figura di grande estensione e complessità, in grado di orientare nel suo senso tutto il discorso: “Transumptio orationis est translatio vocis complexe a propria significatione ad alienam secundum se totam, hoc est non habito respectu ad partes...hec... non transumitur ad alienam significationem sed totalis oratio”.

Una nuova e profonda sistemazione della *transumptio* trova spazio nelle pagine della *Poetria Nova* di Gaufredo di Vinesauf. Nei duemila esametri che compongono il trattato, Gaufredo attribuisce grande importanza alla *transumptio*, la quale riassume in sé i vari discorsi sui tropi della *Rhetorica Nova*, opera che il Medioevo collocò sotto l'autorità di Cicerone e considerò fondante dell'arte letteraria. La *transumptio* viene definita attraverso il peculiare valore comprensivo degli aspetti fondamentali del parlare figurato tipico della poesia:

Transfero, permuto, pronomino, nomino verba
Haec formant ex se verbalia suntque colorum
Nomina, quos omnes recipit transumptio sola²⁸.

La *transumptio* contiene dentro di sé i tropi della *traslatio*, *permutatio*, *pronominatio* e della *nominatio*, nonché i sei *colores* minori (*denominatio*, *superlatio*, *intellectio*, *abusio*, *transgressio*, *circuitio*) fino al numero perfetto e canonico di dieci.

Per Gaufredo de Vinesauf l'essenza della *transumptio* risiede nel *sumere ex alio* a seconda del significato originario della parola, come aveva già fatto chiaramente intendere s. Tommaso che, nella *Summa Theologiae*, scrive: “ea quae metaphoricè dicuntur possunt varie accipi secundum adaptiones ad diversas proprietates eius unde transumptio” (S. T. III, Suppl., quast. 96, art. 2c). I versi estratti dalla *Poetria Nova* costituiscono la prima definizione di *transumptio* come termine generale che

²⁷ G. Von Melkley, *Ars poetica*, a c. di Gräbener, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1965, p. 108.

²⁸ G. de Vinesauf, *Poetria Nova*, in *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Recherche et documents sur la technique littéraire du moyen age*, fasc. 238, a c. di E. Faral, Librairie ancienne Honoré Champion, Parigi, 1924, p. 226.

raccoglie i dieci tropi e non come sinonimo di metalessi. L'opera di Gaufredo di Vinesauf ebbe grande fortuna in Italia, specialmente a Bologna, nella cui Università insegnò probabilmente lo stesso retore inglese. La *transumptio* non restò più relegata nell'ambito necessariamente ristretto della creazione poetica, ma entrò in quello vastissimo della preparazione scolastica: fu la *schola*, dunque, che iniziò a promuovere l'uso consapevole e il gusto del *transumere*, con il quale si potrà riconoscere l'espressione tipicamente poetica della *transumptio*. La dottrina retorica di Gaufredo fu ben recepita dal dettatore Bene da Firenze: nel suo trattato tuttora inedito, il *Candelabrum*, l'intero settimo libro è dedicato alla *transumptio*. Bene intende la *transumptio* come un'espressione traslata tratta dal mondo animato e quotidiano la cui efficacia risiede, appunto, nella vitalità e nella familiarità delle immagini coinvolte: "Transumptio quam a nobis recipimus et familiarior et suavior esse videtur"²⁹. Si apre così la strada al *modus transumptivus* che, in totale corrispondenza con l'allegoria dell'esegesi cristiana, struttura la realtà come un tutto animato e legato da vincoli nascosti che la poesia viene rivelando attraverso procedimenti analogici. Nella *Rethorica Novissima* il maestro bolognese Boncompagno da Signa inserisce la *transumptio* in una nuova prospettiva, definendola come "mater omnium adornatum" e non come semplice figura subordinata alla metafora: essa consiste nel "transponere significationem vel partem significationis unius dictionis vel orationis in alteram"³⁰. Pur riconoscendo la naturalità del procedimento espressivo tanto sottolineata da Bene, Boncompagno collega intimamente la transunzione ai modi compositivi delle Sacre Scritture e allo stile profetico, individuandone l'archetipo in *Genesi* 2,16-17, in cui Dio proibisce all'uomo di cibarsi dell'albero della conoscenza del bene e del male: "De omni ligno Paradisi comedes, de ligno autem scientiae boni et mali ne comedas". Nonostante

²⁹ Bene da Firenze, *Candelabrum*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. 1, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1970, alla voce "Bene da Firenze" a c. di F. Tateo, p. 576.

³⁰ Boncompagno da Signa, *Rethorica novissima*, a c. di S. M. Wight, 1998, disponibile online all'indirizzo: <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>.

la connessione con lo stile biblico e profetico, Boncompagno ammette l'esistenza di *iucundae transumptiones* ascrivibili allo stile comico, laddove invece la transunzione era stata fino a quel momento considerata una figura dello stile alto e dell'*ornatus difficilis*³¹.

I dettatori menzionati hanno certamente costituito la gran parte della preparazione letteraria e retorica di Dante: da questi egli deriva il riconoscimento della *transumptio* come elemento tipico dello stile poetico sublime e dell'*artificium* e la concezione di questa come sviluppo della metafora e principio costitutivo dell'*ornatus difficilis*³². L'uso della transunzione intesa come *extrema constructio*, cioè come complesso intreccio di tropi, caratterizza tutta la produzione dantesca. Una vera e propria teorizzazione della *transumptio* trova spazio nella celebre e quanto mai discussa *Epistola a Cangrande*. Sia o no dantesca, l'epistola è certamente opera di persona che ha capito a fondo le ragioni ideologiche e il conseguente significato strutturale della *Commedia*. Scritta sicuramente dopo il 1312 e prima del 1320, verosimilmente tra il 1315 e il 1317, la lettera costituisce una chiave essenziale per comprendere il senso del "sacrato poema" e i presupposti retorici sulla base dei quali Dante ha operato nel comporlo³³. Nodo fondamentale dell'epistola e della trattazione auto-esegetica che costituisce è la dichiarazione di presenza di polisemia in un'opera che pure si propone di essere scritta nella lingua "in qua et muliercule communicant" (*Ep.* XIII, 31) e conformemente allo stile *humilis*. Proprio la modestia dell'esposizione è, per Dante, l'unica via percorribile affinché gli uomini possano

³¹ Cfr. L. Marcozzi, *La "Rhetorica novissima" di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della "Commedia"*, in «Rivista di Studi Danteschi», IX, 2009, 2, pp. 370-389.

³² Cfr. R. Mercuri, *Campi semantici e metaforici nel canto XVI dell' "Inferno"*, in *Dante oltre il medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi, Roma 16 e 30 novembre 2010*, a c. di V. Placella, Pioda Imaging, Firenze, 2012, pp. 23-30.

³³ Cfr. U. Eco, *L' "Epistola XIII", l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, pp. 215-241; R. De Benedictis, *Dante's "Epistola a Can Grande": allegory, discourse, and their semiotic implications*, in «Quaderni d'Italianistica», XXXI, 2010, 1, pp. 3-42; G. Sasso, *Sull' "Epistola" a Cangrande*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 25, 2010, pp. 33-130; V. Placella, *"Scrivere come Dio": la "Divina Commedia" e l' "Epistola a Cangrande"*, in *L'Italia e la cultura europea*, a c. di A. Klimkiewicz, M. Malinowska, A. Paleta, M. Wrana, Cesati, Firenze, 2015, pp. 41-47.

comprendere anche i misteri più elevati raccolti nel suo poema, come testimonia la stessa Bibbia. Scrive infatti Auerbach che la complessità e la profondità del testo biblico derivano proprio dalla straordinaria “fusione del sublime con l’umile”³⁴ su cui si reggono le Sacre Scritture. Nel nono paragrafo dell’*Epistola a Cangrande*, a proposito dello tessuto stilistico e della sostanza poetica della *Commedia*, si legge:

Forma vero est duplex: forma tractatus e forma tractandi. Forma tractatus est triplex, secundum triplicem divisionem. Prima divisio est, qua totum opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quelibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quelibet cantus dividitur in rithimos. Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus.

I modi menzionati, che ammontano al significativo numero del dieci, vengono presentati in due serie di cinque, collegate e disgiunte dall’espressione “et cum hoc”. La prima lista di caratteristiche distingue l’aspetto poetico-retorico dell’opera: essendo la *Commedia* un poema, essa non potrà non essere poetica, fittizia, descrittiva, digressiva e transuntiva. Eppure “il *modus tractandi* del poema, in quanto poetica finzione senz’altra realtà che quella fittizia e immaginaria, è da perdonare al poeta in grazia del mondo teologico nel quale egli ci introduce con l’allegoria”³⁵. Differentemente dalle altre opere in poesia, infatti, la *Commedia* riassume in sé anche le caratteristiche del trattato filosofico-teologico e, quindi, sarà contemporaneamente definitiva, divisiva, probativa, improbativa e positiva di esempi: questa serie di aggettivi, in schema *quincuplex*, è, infatti, ricorrente negli *accessus* delle opere scientifiche.

I *modi* poetici utilizzati da Dante non compromettono la verità dottrinale contenuta nei versi della *Commedia*, ai quali il poeta riesce straordinariamente a conferire,

³⁴ E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960, p. 54,

³⁵ B. Nardi, *Il punto sull’Epistola a Cangrande*, in «Lectura Dantis Scaligeri», Le Monnier, Firenze, 1960, p. 28.

invece, sia un'ammirevole bellezza sia uno statuto di *veritas*. Sia la Bibbia che la poesia fanno un utilizzo più o meno complesso della metafora o della similitudine, ma con fini profondamente diversi: la poesia se ne serve per descrivere con maggiore efficacia o semplicemente per dilettere, la Bibbia invece per rivelare le verità divine e i relativi dogmi, in modo che essi vengano compresi dai meritevoli e rimangano celate agli indegni. Il *modus transumptivus* soddisfa, in Dante, entrambe le funzioni: poetica, in quanto strumento descrittivo ed estetico, nonché mezzo privilegiato del riuso intertestuale, e teologica, dal momento che, in analogia con la Bibbia, viene utilizzato simbolicamente per trattare di argomenti celesti che, altrimenti, sfuggirebbero alla ragione umana.

La *transumptio* deve dunque essere considerata non solo una semplice figura retorica, ma l'essenza stessa della poesia medievale: attraverso le parole coinvolte nella transunzione e nell'immagine stessa che questa suggerisce, i poeti riescono ad operare un raccordo di idee, a condensare una pratica retorica, una prassi letteraria e un procedimento del pensiero teologico e filosofico. Il *modus transumptivus* è lo schema espressivo dell'universo trasfigurativo del mondo, e grazie ad esso la poesia si popola di realtà mai statiche, ma dinamiche, capaci di rinviare costantemente a mondi paralleli e discontinui, tenuti insieme nel *continuum* operato dal linguaggio poetico.

Le immagini medievali tra allegoria e simbolismo

Metafora, similitudine e *transumptio* basano il loro funzionamento sulla concezione medievale dell'immagine simbolica e sui messaggi di cui essa può farsi veicolo. Nella poesia medievale il ricorso alle immagini diviene necessario tanto per chiarezza espositiva e inopia del linguaggio davanti ad argomenti alti, quanto per costruzioni allusive e allegoriche che il poeta non vuole rendere esplicite.

Ciò che la modernità intende come 'simbolo' (qualsiasi cosa, segno, gesto, oggetto, animale, persona, la cui percezione susciti un'idea diversa dal suo immediato aspetto sensibile) rientra, nel Medioevo e nella poesia medievale, nella categoria dell'allegoria, la cui definizione è tanto ampia da prestarsi a praticamente tutte le varietà dell'espressione tropica, e quindi anche all'espressione simbolica. J. Pépin³⁶ elenca una grande quantità di testi che mostrano come la nozione di σύμβολον rientrasse in quella di ἀλληγορία, come il *De vita contemplativa* di Filone d'Alessandria, in cui l'autore nota come l'esegesi allegorica delle Scritture coinvolgesse anche la spiegazione di simboli. Anche nel mondo latino la definizione di allegoria e simbolo vengono a coincidere nell'identificazione di un qualcosa in grado di rendere chiaro un significato oscuro. Gli esegeti della Bibbia attribuirono, infatti, un valore simbolico a tutti gli avvenimenti narrati provvisti di una portata allegorica.

Soltanto a Goethe risale la moderna distinzione fra allegoria e simbolo: egli definisce la prima come il particolare inteso quale emblema ed esempio dell'universale, il secondo come parte dell'universale nel particolare, non come ombra, ma come rivelazione viva e immediata di ciò che non può essere indagato. La differenza sostanziale tra allegoria e simbolo è, dunque, questa: mentre la prima appartiene alla sfera del dire, essendo un procedimento retorico ed esegetico, e necessita della convenzionalità linguistica per essere espressa, il simbolo contiene già di per sé il suo significato, raggiungibile anche solo attraverso l'immediatezza sensibile. La parola, o l'immagine emblematica che essa suggerisce, non ha altra funzione se non simbolizzare l'idea stessa e darne, per quanto possibile, una rappresentazione sensibile analogica. Il simbolismo, cioè l'uso di forme e di immagini costituite come segni di idee o cose sovranaturali, di cui il linguaggio è un semplice caso particolare, è connaturato alla natura umana, necessario e spontaneo.

³⁶ J. Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Librairie J. Vrin, Parigi, 1970, pp. 15-31.

Nelle religioni antiche il simbolo è un segno di riconoscimento, una cosa semplice che indichi o ricordi qualcosa di più complesso e sottointeso. Sotto l'influsso delle religioni misteriche, nella cui terminologia il simbolo è la formula usata come motto di riconoscimento degli iniziati, esso assume significati diversi: quelli di un'allusione o di un'espressione cifrata che rinvia a qualcosa che non deve esprimersi direttamente. Di qui l'origine della sovrapposizione di senso tra simbolo e allegoria: mentre questa non si riferisce necessariamente a cose segrete o inesprimibili, in un simbolo è presente il rinvio a uno sfondo metafisico che presuppone la mutua compenetrazione tra mondo umano e divino. Il simbolo è il linguaggio del sacro, che trasforma e rende accessibile a tutti la realtà spirituale altrimenti impossibile da rappresentare e comunicare. Essendo uno strumento di conoscenza sintetico, esso è l'unico che possa permettere di entrare in diretto contatto con la divinità. Tutte le religioni conferiscono alla divinità un denominatore comune, che è quello dell'ineffabilità: il divino è per definizione qualcosa di non intellegibile per l'uomo, in quanto trascendente la dimensione mondana, pertanto esso può essere conosciuto soltanto attraverso le sue manifestazioni.

Nella religione cristiana, il simbolismo ebbe una grande forza per almeno due ragioni. La prima, di natura teologica, è legata all'evento dell'incarnazione di Cristo: la divinità diventa presenza viva nel mondo in un dato momento storico e in un preciso luogo geografico, concretizzando ciò che la tradizione ebraica enunciava in forma simbolico-figurale. Scrive Mordini: "Il Cristianesimo è la religione dell'adempimento; e quando il mito adempie nella viva carne dell'Uomo-Dio i suoi simboli, anziché negare lo stesso linguaggio simbolico, l'Incarnazione lega a questo la salvezza, col vincolo caldo del sangue del Golgota, nella forma e nella materia del Sacramento e del rito"³⁷. La seconda ragione è invece di natura storica e riguarda la diffusione della fede all'interno dell'impero romano. Il cristianesimo, infatti,

³⁷ A. Mordini, *Dal mito al materialismo*, Il Campo Editore, Firenze, 1966, p. 141.

proponendo dogmi, idee e una morale ostili alla religione pagana, fu oggetto di feroci persecuzioni perpetrate dai Romani. Non potendo, dunque, professare apertamente il proprio credo, i primi cristiani fecero largo uso di simboli, funzionali sia alla copertura del culto che alla 'disciplina del segreto', cioè all'obbligo di discrezione nei confronti dei neofiti che potevano acquisire solo poco a poco la conoscenza dei dogmi e la comprensione dei riti. Anche dopo la svolta cristiana di Costantino, l'uso dei simboli continuò a sopravvivere, proprio per la loro apparente semplicità, ma soprattutto per la loro efficacia nel veicolare sinteticamente complessi messaggi dottrinali.

Il primo serbatoio di simboli è costituito dalla Bibbia stessa: è la lettura allegorica delle Scritture ad aprire la strada alla tradizione esegetica e alla formulazione dei quattro sensi riportati anche da Dante nell'*Epistola a Cangrande*³⁸. I Testamenti producono il modo simbolico dell'interpretazione perché il loro contenuto è polisemico, essendo stato dettato da Dio-Logos, che è l'insieme di tutti gli archetipi e di tutti i significati possibili. La volontà di chiarificazione di un testo sacro dai significati potenzialmente inesauribili ha spinto la cultura simbolica a orientare l'interpretazione dei contenuti e dei simboli teologici secondo regole e codici di lettura, che si sono poi strutturati nel modo allegorico. L'allegoria divenne ben presto l'unico mezzo adatto per affrontare le difficoltà del testo biblico in modo 'ortodosso' e coerente con le *auctoritates* cristiane. L'esegesi cristiana medievale innerva un nuovo modo simbolico, che è quello allegorico, modellato sulla lettura delle Scritture. La Bibbia, tuttavia, parla attraverso le allegorie *in verbis* e *in factis*: parlando della cosiddetta "allegoria dei teologi", Singleton afferma infatti che "le

³⁸ Cfr. G. Della Volpe, *Il simbolismo dantesco*, in *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. I. Le Origini, il Duecento e il Trecento*, a c. di L. Caretti e G. Luti, Mursia, Milano, 1972, pp. 254-256; M. Pasquali, *Tra simbolismo e metafora*, in "...E nell'idolo suo si trasmutava". *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, a c. di C. Cresti e F. Solmi, G.A.M., Bologna, 1979, pp. 34-36; G. Ferraro, *Il linguaggio simbolico nella letteratura medievale*, in «Esperienze Letterarie», XX, 1995, 2, pp. 83-88; A. Vallone, *Allegoria, metafora, simbolo in Dante da Croce a Pagliaro*, in *Simbolo, metafora e senso nella cultura contemporanea*, a c. di C.A. Augieri, Milella, Lecce, 1996, pp. 285-292.

parole hanno un significato reale in quanto indicano un evento reale; l'evento ha a sua volta significato perché gli eventi (che sono opera di Dio) danno anch'essi, come le parole, un significato, un senso superiore e spirituale"³⁹. Diventa necessario, pertanto, interpretare simbolicamente e allegoricamente tutta la realtà fattuale, intesa come storia universale e ordine provvidenziale. Questa strada era facilmente percorribile grazie all'estrema duttilità del metodo allegorico e della dottrina dei quattro sensi, che erano nati proprio per amalgamare il mondo classico con quello cristiano⁴⁰. Oggetto di interpretazione allegorica non furono più soltanto la Bibbia e la letteratura pagana: anche l'universo naturale venne considerato 'libro' scritto da Dio e interpretato con le medesime tecniche ermeneutiche dei testi letterari. Il poeta teologo Alano di Lilla apre il suo *Rythmus* con alcuni versi tanto celebri quanto paradigmatici della particolare concezione del mondo naturale nel Medioevo:

Omnis mundi creatura
quasi liber, et pictura
nobis est, et speculum⁴¹.

Il *modus scribendi* attribuito a Dio si basa sul largo impiego della pittura: egli è *poeta* e *pictor*, anche secondo il principio aristotelico-tomistico per cui "Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu"⁴², ripreso alla lettera da Dante in *Convivio* II, IV,

³⁹ C. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1978, p. 121; cfr. anche F. Zambon, "Allegoria in verbis": per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medievale, in *Simbolo, metafora, allegoria*, in «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 11, 1980, pp. 73-106; C. Singleton, *Two kinds of allegory*, in «Dante», 1986, pp. 11-19, poi in «Dante Alighieri», 2004, pp. 11-23; A.R. Ascoli, *Tradurre l'allegoria: Convivio II, 1*, in «Critica del testo» XIV/1, 2001, "Dante, oggi/1, Viella, Roma, 2011, pp. 153-175; F. Bruni, *Le due vie: allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (Ancora su "Convivio", II 1)*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a c. di A. Mazzucchi, Bertinello, Cittadella, 2015, pp. 221-237; A. D'Andrea, *L'"allegoria dei poeti". Nota a "Convivio" II. 1*, in *Dante e le forme dell'allegoresi* a c. di M. Picone, Longo, Ravenna, 1987, pp. 71-78.

⁴⁰ Cfr. il fondamentale H. De Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*, Aubier, Parigi, 1959-1964.

⁴¹ Alano di Lilla, *Rythmus Alter*, vv. 1-3, in *Patrologia Latina*, MPL210.

⁴² S. Tommaso, *De veritate*, q. 2 a. 3 arg. 19, disponibile online all'indirizzo: <http://www.corpusthomisticum.org>.

17 “Poi che non avendo di loro alcuno senso (dal quale comincia la nostra conoscenza)...”.

Nel pensiero medievale ogni oggetto materiale era considerato come la raffigurazione di qualcosa che gli corrispondeva su un piano più elevato e ne diventava simbolo/allegoria. Come afferma Le Goff, “il simbolismo era universale e il pensare era una continua scoperta di significati nascosti, una costante ierofania”⁴³. Il mondo nascosto era, infatti, il mondo sacro e il pensiero allegorico non era che la forma, elaborata dai dotti, del modo simbolico, più diffuso, invece, nella mentalità comune⁴⁴. La lettura platonico-cristiana della natura, per cui il mondo sensibile è riflesso di quello sovrasensibile e divino, è rintracciabile già in s. Paolo, che nella *Lettera ai Romani* scrive: “Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur”⁴⁵. S. Bonaventura, nelle *Collationes in Hexaemeron*, insegna che dopo il peccato di Adamo ed Eva il *liber naturae* è divenuto per l’umanità indecifrabile; soltanto attraverso il ricorso del *Liber Scripturae* in funzione di glossa e commento si può restituire a tutte le cose la loro primitiva trasparenza, occultata in sensi occulti e metaforici.

Anche Origine nel *De principiis* considera la realtà visibile come unico mezzo per la conoscenza di quella invisibile, in quanto la prima non è che un’ombra e un riflesso della seconda: gli archetipi neoplatonici e plotiniani vengono trasferiti nel quadro della Rivelazione cristiana e diventano simboli legati a Cristo, ai santi, ai dogmi etc. Il teologo fonda le sue affermazioni sul passo biblico in cui il re Salomone dichiara di conoscere per divina rivelazione “*dispositionem orbis terrarum et virtutes elementorum, initium et consummationem et medietatem temporum, vicissitudinum permutationes et commutationes temporum, anni cursus et stellarum dispositiones, naturas animalium et iras bestiarum, vim spirituum et*

⁴³ J. Le Goff, *La civiltà dell’Occidente medievale*, Einaudi, Torino, 1981, p. 354.

⁴⁴ Cfr. M.M. Davy, *Il simbolismo medievale*, trad. di B. Pavarotti, a c. di G. De Turrís, Edizioni Mediterranee, Roma, 1988.

⁴⁵ S. Paolo, *Lettera ai Romani*, 1,20.

cogitationes hominum, differentias virgultorum et virtutes radicum”⁴⁶. La conoscenza dei fenomeni naturali, quali risultati dell’opera di Dio, permettono la conoscenza della realtà divina, cui il fedele può giungere proprio tramite lo scioglimento delle metafore o delle similitudini tratte dalla natura. L’interesse per la natura e per le scienze in relazione alla pura teologia e allo studio interpretativo delle Scritture è sistematizzato da s. Agostino nel *De doctrina christiana*. Quest’opera costituisce un vero e proprio programma di formazione culturale ed esegetica, comprendente anche tutte le discipline profane utili alla comprensione dei testi sacri. Agostino, dopo aver distinto la realtà in *res* (le cose, le sostanze) e *signa* (veicoli di traslazione da un significato ad un altro), ordina i secondi in *propria* e *traslata*: il segno traslato viene definito come ciò che, pur essendo identificato in modo preciso dal proprio nome, esprime qualcos’altro. La concezione di *translatio* agostiniana differisce da quella classica per il suo essere una sorta di stratificazione di piani semantici, e non un semplice spostamento di significato. Agostino afferma, dunque, che è necessario possedere la *scientia* per svelare quanto è nascosto nelle locuzioni figurate che ne utilizzano le nozioni. Il filosofo si sofferma poi sulla necessità di un “nuovo” Eusebio, di una nuova figura di dotto che compili opere enciclopediche sul modello dei *Cronaca*, piegando la cultura alle esigenze della *charitas* cristiana:

Sicut autem quidam de verbis omnibus et nominibus hebraeis et syris et aegyptiis, vel si qua alia lingua in Scripturis sanctis inveniri potest, quae in eis sine interpretatione sunt posita, fecerunt ut ea separatim interpretarentur, et quod Eusebius fecit de temporum historia propter divinorum Librorum quaestiones, quae usum eius flagitant, quod ergo hi fecerunt de his rebus, ut non sit necesse Christiano in multis propter pauca laborare; sic video posse fieri, si quem eorum qui possunt, benignam sane operam fraternae utilitati delectet impendere, ut quoscumque terrarum locos quaeve animalia vel herbas atque arbores sive lapides vel metalla incognita speciesque quaslibet Scriptura commemorat, ea generatim digerens, sola exposita litteris mandet. Potest etiam de numeris fieri ut eorum tantummodo numerorum exposita ratio conscribatur quos divina Scriptura meminit. Quorum aliqua aut omnia iam forte facta sunt, sicut multa

⁴⁶ *Sapienza*, 7, 18-21.

quae a bonis doctisque Christianis elaborata et conscripta non arbitrabamur, invenimus⁴⁷.

Per Agostino, insomma, tutti gli elementi della natura, in primo luogo quelli menzionati nelle Scritture, sono da intendersi essenzialmente quali metafore o simboli utili all'interpretazione religiosa. Già lo Pseudo-Dionigi, nel *De caelesti hierarchia*, aveva parlato dell'utilità del simbolo nell'ambito dell'ammaestramento delle masse: per i dotti i simboli erano ritenuti grossolanamente materiali, ma per i meno acculturati essi presentavano il vantaggio di essere semplici e meno pericolosi delle metafore spirituali, perché poco fraintendibili. Queste idee vengono riprese da Tommaso, che commenta:

Ad tertium dicendum quod, sicut docet Dionysius, cap. II Cael. Hier., magis est conveniens quod divina in Scripturis tradantur sub figuris vilium corporum, quam corporum nobilium. Et hoc propter tria. Primo, quia per hoc magis liberatur humanus animus ab errore. Manifestum enim apparet quod haec secundum proprietatem non dicuntur de divinis, quod posset esse dubium, si sub figuris nobilium corporum describerentur divina; maxime apud illos qui nihil aliud a corporibus nobilioribus excogitare noverunt. Secundo, quia hic modus convenientior est cognitioni quam de Deo habemus in hac vita. Magis enim manifestatur nobis de ipso quid non est, quam quid est, et ideo similitudines illarum rerum quae magis elongantur a Deo, veriores nobis faciunt aestimationem quod sit supra illud quod de Deo dicimus vel cogitamus⁴⁸.

Tommaso conviene con Dionigi circa la necessità divina di presentare gli argomenti spirituali, già all'interno delle stesse Scritture, attraverso figure di corpi comuni e ordinari. In questo modo Dio preserverebbe l'uomo dall'errore, proprio perché, manifestandosi Egli attraverso cose semplici, il fedele capisca la valenza simbolica del corpo in questione. Questo percorso gnoseologico, infatti, è molto più conforme alla conoscenza umana di Dio: nell'esperienza mondana l'uomo ha coscienza non di ciò che Dio è, quanto, piuttosto, di ciò che non è, quindi le figure delle cose che

⁴⁷ Agostino, *De doctrina christiana*, II, XXXIX, 58-59, in MPL34.

⁴⁸ S. Tommaso d' Aquino, *Summa Theologiae*, I, quaest. 1, art. 9, ad. 3.

sono apparentemente più distanti da Dio evidenziano meglio che egli è al di sopra di quanto la ragione umana possa concepire. Concludendo con le parole di Pastoureau “il simbolo è un modo di pensare e di sentire talmente intrinseco e connaturato agli autori del Medioevo, che non avvertono il minimo bisogno di informare i lettori delle loro intenzioni semantiche o didattiche, né di definire puntualmente i termini che useranno”⁴⁹.

Il simbolismo animale nella letteratura medievale

La filosofia patristica e scolastica e il loro interesse verso la natura vengono a costituire i presupposti teorici di tutte le enciclopedie e i trattati scientifici del Medioevo. In questa produzione si iscrive un genere letterario che avrà molta fortuna nell’età medievale: il bestiario. I bestiari, opere di carattere didascalico, allegorico e moraleggiante, consistono in veri e propri cataloghi delle figure animali costruiti sulla base del simbolismo zoologico. Lo studio del valore simbolico degli animali ha origini molto antiche, legate all’interpretazione data dagli storici greci alle divinità zoomorfe egiziane nonché alle scienze esoteriche alessandrine.

In ambito cristiano, le prime attestazioni di simbolismo animale sono presenti all’interno dei commentari o nelle glosse esegetiche relativi alle Sacre Scritture, fino alla redazione del *Physiologus* (II-IV secolo d.C.), la prima opera interamente dedicata allo studio allegorico-scritturale di pietre, piante e animali. L’opuscolo, del quale esistono innumerevoli versioni, è composto da una cinquantina di voci dedicate ad animali, pietre e piante che raccolgono i versetti biblici e le relativi interpretazioni allegoriche ove figurano le ‘creature’ di Dio prese in esame. Il nucleo essenziale del *Fisiologo* e dei bestiari posteriori è costituito, infatti, dalla rassegna degli animali biblici e la strutturazione in capitoli è spesso introdotta da un versetto biblico in cui è citato l’animale trattato, cui segue un vero e proprio commento

⁴⁹ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Bari, 2007, p. 3.

scritturistico. Lo stesso interesse per gli animali non è assolutamente un interesse naturalistico: lo studio delle loro caratteristiche e dei loro comportamenti è posto in relazione alla loro *significatio*, cioè alla loro congruenza con la dottrina cristiana. Il simbolismo animale si origina da due presupposti fondamentali, apparentemente contraddittori: il primo considera gli animali come creature inferiori all'uomo e, per questo, funzionali alla descrizione dei suoi istinti più bassi e dei suoi vizi; l'altro concepisce il mondo ferino come uno specchio purissimo della volontà divina espressa nel mondo naturale. Così, se l'uomo è superiore all'animale per le capacità razionali e spirituali, di contro egli è inferiore alle bestie per la loro maggiore aderenza alla norma cosmica di Dio. Il bestiario si fonda proprio su queste convinzioni, pertanto gli animali vengono scelti per raffigurare non soltanto i vizi umani, come avevano già fatto Esopo o Fedro, ma gli stessi precetti morali e teologici della dottrina cristiana. L'essenza stessa dell'opera, concepita non come un trattato scientifico, bensì come un manuale di dottrina cristiana, nonché la sua precoce e duratura fortuna, resero ben presto i capitoli del *Fisiologo* un ricchissimo repertorio di immagini simboliche. Le notizie o le leggende zoologiche diventano un vero e proprio catalogo di esempi e di illustrazioni volte a simbolizzare e semplificare i precetti e i dogmi dottrinali più complessi. Secondo Ledda "l'uomo medievale aveva a disposizione una vertiginosa biblioteca zoologica, un *thesaurus* amplissimo e diversificato di animali biblici, simbolici, allegorici, moralizzati, esemplari, scientifici, poetici, i quali non potevano non popolare la sua memoria e il suo immaginario, e condizionare il suo modo di guardare e interpretare anche gli animali osservati nella realtà"⁵⁰. Le letture simboliche interessavano soprattutto gli animali che comparivano nelle metafore e nelle similitudini bibliche. Un grande attenzione era riservata alla specie degli uccelli, cui si dedicano raccolte specifiche o sezioni tematiche chiamate volucrari. Pastoureau afferma che "il Medioevo è

⁵⁰ G.Ledda, *Per un bestiario dantesco della cecità e della visione: vedere «non altrimenti che per pelle talpe» (Purg. XVII 1-3) in Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a c. di G.M. Anselmi et al. Gedit, Bologna, 2005, p.77-78.

incuriosito dagli uccelli; li ama, li osserva in ogni occasione, li conosce assai bene”⁵¹. Gli uccelli, abitanti del mondo aereo divino, hanno solitamente un significato positivo. Queste creature, avvicinandosi al cielo per mezzo delle loro ali, incarnano il desiderio umano di staccarsi dal peso della vita terrena e di raggiungere, come gli angeli, le sfere celesti più elevate. Le ali, che rendono gli uccelli gli unici animali in grado di volare, hanno esercitato il loro fascino su tutte le civiltà antiche: basti pensare alle ali di Orus nell’Antico Egitto, alle figure greco-latine di Nike, di Ermes o della Chimera, fino alle figurazioni angeliche cristiane.

Delle traduzioni latine del *Fisiologo*, la più diffusa risulta essere la cosiddetta *versio B*, attestata all’VIII secolo: rispetto all’originale greco il compilatore ha soppresso alcune voci e aggiunto ulteriore materiale scientifico. Nella *versio BIs*, invece, si riscontra il sistematico inserimento di citazioni tratte dal XII libro (*De animalibus*) delle *Etymologiae* di Isidoro, a sua volta debitore del celebre libretto. Questa edizione costituirà il modello principale dei bestiari romanzi, la cui stesura è collocata tra il XII e il XIII secolo, gli anni di maggior fioritura del genere letterario.

La produzione dei primi volgarizzamenti dei bestiari latini nelle lingue romanze si concentra nel Nord Europa, come testimoniano il *Bestiare* del poeta normanno Philippe de Thaün o quello del piccardo Pierre de Beauvais. Rispetto ai predecessori latini, i compilatori romanzi perdono interesse per l’esegesi dottrinale delle figure animali. L’interpretazione delle caratteristiche degli animali appare non solo ridotta e sommaria, ma anche totalmente orientata in una prospettiva etico-morale decisamente emancipata dalla dottrina cristiana. Sebbene il dato naturalistico sia maggiormente sviluppato, esso non costituisce ancora condizione necessaria e sufficiente all’interesse puramente scientifico nei confronti degli animali, su cui continua a gravare una sovrastruttura simbolica molto forte. Tuttavia, il progressivo logoramento del legame tra natura e interpretazione simbolica “permette di trasformare la massa di «proprietà» zoologiche in repertorio di emblemi e metafore

⁵¹ M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Einaudi, Torino, 2012, p. 167.

cui attingere liberamente, e apre la strada a un loro riutilizzo con significati e applicazioni anche radicalmente diversi”⁵².

I trovatori d’oltralpe, come Rigaut de Berbezilh, cominciarono allora a prendere in prestito dai bestiari e della enciclopedia le immagini degli animali utilizzate per rendere maggiormente comprensibili i precetti del cristianesimo per spiegare la natura dell’amor cortese e le regole del suo codice comportamentale. Mossi dalla stessa intenzione degli autori dei bestiari, ossia fornire un’immagine esemplificativa di un concetto o di un principio, i poeti svincolarono le figure simboliche animali dal contesto mistico-teologico e dall’ambito dell’esegesi scritturale o della predicazione per inserirle nei circuiti metaforici della poesia erotica. Fu proprio la polisemia caratteristica dei testi sacri a permettere, e in un certo qual modo ad autorizzare, l’agile trapasso delle immagini degli animali da una dimensione sacra a una profana. I trovatori, infatti, non ebbero altra colpa se non quella di aver applicato alla lettera il metodo allegorico che aveva condotto alla lettura simbolica di tutta la realtà naturale e alla compilazione del *Fisiologo* come di tutti gli altri bestiari. Questa operazione di trasferimento e di risemantizzazione di immagini animali tratte dall’universo scritturale ed immesse in un contesto poetico laico e mondano conobbe un decisivo punto di svolta con il *Bestiaire d’Amours* del trovatore Richart de Fournival, composto nella prima metà del XIII secolo. Pur attingendo a piene mani dai bestiari, Richart abbandona la struttura tipica del genere letterario e allestisce una struttura narrativa in prosa in prima persona in cui le figure degli animali si susseguono, come in una galleria, a rappresentare con le loro caratteristiche tipiche e le loro ‘nature’ le vicende erotiche dell’autore secondo i topoi dell’amor cortese. A consentire al poeta francese la costruzione del discorso erotico presentato nel *Bestiario d’Amore* a partire da quello naturalistico-dottrinale

⁵² L. Morini, *Bestiari medievali*, Einaudi, Torino, 1996, p. XIV. Cfr. anche F. Zambon, *Origine e sviluppo dei Bestiari*, Introduzione a *Il Bestiario di Cambridge*, F.M. Ricci, Milano 1974, pp. 19-40; Id., *Teologia del Bestiario*, in «Museum Patavinum», II, 1984, pp. 23-51; Id., “Figura bestialis”. *Les fondements théoriques du Bestiaire médiéval*, in *Epopée animale, fable, fabliau. Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 7-11 septembre 1981)*, P.U.F., Parigi, 1984, pp. 709-719.

del *Fisiologo* e di tutti gli altri bestiari contribuì, in maniera determinante, un grande serbatoio lessicale comune sia al mondo ferino che alla fenomenologia amorosa cortese. Il canto, lo sguardo, la cattura, la morte e la rinascita costituiscono soltanto alcuni esempi delle parole chiave comuni tanto all'ambito scientifico-naturalistico che all'ambito erotico. In forza di queste ambiguità e di queste intersezioni è stato possibile mettere in comunicazione due generi letterari completamente diversi fra loro: il bestiario, appunto, e la poesia d'amore. Afferma Zambon che "l'esempio zoologico non ha né la funzione di sacralizzare la *fin'amor* né, tantomeno, di degradarla a mero istinto bestiale; piuttosto, esso ha lo scopo di presentarne la fenomenologia in forma di trattazione sistematica e, per quanto possibile, definitiva: di dare al ragionamento amoroso la solidità di un discorso vero e autorevole"⁵³. È proprio il successo e la diffusione di un'opera tanto ibrida e singolare come il *Bestiaire* di Richart a sancire la permeabilità dei canoni di genere e a permettere che le interpretazioni simboliche degli animali possano divenire similitudini e metafore di argomenti anche molto distanti dalla dottrina e dalla morale cristiana, come l'amore cortese.

Il bestiario redatto in lingua volgare si afferma anche in Italia tra il XIII e il XIV secolo; tra le opere che ebbero maggior fortuna si ricordano il *Libro della natura degli animali*, conservato sia nella veste linguistica toscana che veneta, e il *Bestiario moralizzato*, testo umbro costituito da una corona di 64 sonetti, ciascuno dedicato ad un singolo animale⁵⁴. I testi italiani citati testimoniano senza dubbio la fuoriuscita del bestiario dall'orbita della letteratura teologica e dottrinale e l'evoluzione del

⁵³ F. Zambon, *Il bestiario d'amore*, Luni Editrice, Milano, 1999, p. 11.

⁵⁴ Cfr. M. Romano, *Il Bestiario moralizzato, Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di filologia dell'Università di Firenze*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1978, p. 721-888; *Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*, ed. a c. di A. Carrega e P. Navone, Costa e Nolan, Genova, 1983; A. Carrega, «Il Bestiario moralizzato di Gubbio e la tradizione lirica italiana delle Origini», in *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society, Torino-St-Vincent, 5-9 settembre 1983*, a c. di A. Vitale Brovarone e G. Mombello, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1987, p. 243-257; A. Castelvechi, *Sul testo del Bestiario moralizzato di Gubbio (cod. V.E. 477)*, «Filologia e critica», IX, 1984, p. 3-32; S. Trousselard, *Il Bestiario moralizzato: un'allegoria fantastica e comune*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4:2, 2014, p. 277-293.

genere in senso esclusivamente didascalico ed edificante. La lettura allegorica che l'esegesi cristiana aveva stabilito circa le caratteristiche biologiche ed etologiche degli animali perde forza e le figure zoologiche tornano a costituire concrete e vivaci ipostasi dei vizi e delle virtù umane, come già nella favolistica classica che, infatti, ritrova nello stesso periodo un momento di grande splendore proprio perché affine ai modi e ai contenuti della predicazione e delle opere moraleggianti, quali potevano essere gli stessi bestiari, le raccolte di proverbi e i poemi didattici, la cui produzione si concentrò soprattutto nel Nord Italia. I bestiari composti tra Duecento e Trecento mantengono questo singolare taglio anche quando sono inseriti come sezioni in testi più ampi di carattere enciclopedico, come nel caso del *Tesoro*⁵⁵ di Brunetto Latini e dell'*Acerba*⁵⁶ di Cecco d'Ascoli. In analogia col *Bestiario d'Amore* anche in Italia si diffonde un singolarissimo poemetto, il *Mare Amoro*⁵⁷, in cui l'anonimo autore fa susseguire una congerie di immagini, per lo più zoologiche,

⁵⁵ Cfr. B. Ribémont, *Brunetto Latini, encyclopédiste et traducteur d'Isidore de Séville. L'ordo et l'«idéologie»: introduction à la matière historique dans le Livre dou Tresor* e F. Geymonat, *Il Tresor di Brunetto Latini tradotto nel commento alla Commedia dell'Anonimo fiorentino*, entrambi in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI) Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)* a c. di R. Librandi e R. Piro, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2006, rispettivamente alle pp. 63-80 e 81-100; J. Bartuschat, *La forma allegorica del «Tesoretto» e il «Dittamondo» di Fazio degli Uberti*, G. Desideri, «Quelli che vince, non colui che perde». *Brunetto nell'immaginario dantesco: la «forza di fortuna» a chiarimento di un ambiguo luogo testuale*, M. Picone, *Brunetto fra Dante e Petrarca*, in *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Basilea, 8-10 giugno 2006*, a c. di I. Maffia Scariati, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2008, rispettivamente alle pp. 417-436, 381-400, 401-416.

⁵⁶ Cfr. F. Zambon, *Gli animali simbolici dell'"Acerba"*, in «Medioevo Romanzo», I, 1974, 1, pp. 61-85 (poi, rivisto e ampliato, in «Studi stabiliani», 2002, pp. 243-274, con il titolo: *Il bestiario della Sapienza celeste*); AA. VV., *Atti del primo convegno di studi su Cecco d'Ascoli, Ascoli Piceno, Palazzo dei Congressi, 23-24 novembre 1969*, a c. di B. Censori, Giunti Barbera, Firenze 1976; C. Ciociola, *L'autoesegesi di Cecco d'Ascoli*, in *L'autocommento, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990)*, a c. di G. Peron, Esedra editrice, Padova, 1994 («Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 17), pp. 31-41; AA. VV., *Cecco d'Ascoli: cultura, scienza e politica nell'Italia del Trecento, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della XVII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2007*.

⁵⁷ Cfr. L. Spitzer, *A proposito del "Mare Amoro"*, in «Cultura Neolatina», XVI, 1956, pp. 179-199 e postille, *ibid.*, XVII, 1957, pp. 175-176; C. Segre, *Per un'edizione del Mare Amoro*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXL, 1963, p.1 e sgg; *Il gatto lupesco e Il mare amoro*, a c. di A. Carrega, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000; G. Gorni, *Novità sul Mare amoro e sugli altri testi del Riccardiano 2908: il canone di Brunetto Latini*, in «Humanistica», IV, 1, 2009, pp.73-79.

utilizzate come termine di paragone dell'univoco e disperato amore del poeta nei confronti una donna perfetta e irraggiungibile. In questo "similitudinario"⁵⁸, così lo definisce Contini, le figure degli animali, come già in Richart, oltre ad arricchire il tessuto metaforico del dettato poetico, partecipano, confortate dalle occorrenze in contesti sacri e autorevoli come le Scritture, i commenti e i bestiari, all'oggettivazione e all'universalizzazione dell'esperienza individuale del sentimento amoroso. Come era accaduto con la poesia provenzale, quindi, anche in Italia la tradizione del bestiario continua a sopravvivere confluendo nella lirica amorosa.

All'interno della produzione di Giacomo da Lentini, caposcuola dei poeti siciliani, il ricorso alla cultura scientifica del suo tempo e la conseguente costruzione di ardite similitudini basate sugli elementi naturali e sugli animali ha lo scopo di illustrare le "ragioni generali e naturali"⁵⁹ della condizione propria del poeta innamorato. Annientato dallo sguardo di basilisco della donna amata, altera e crudele, il poeta vorrebbe resistere al fuoco d'amore come la salamandra, ma finisce per rimanerne bruciato "sì como il pargaglione", che per natura non può resistere all'attrazione per la luce fino a trovarvi la morte.

Altri poeti desiderano trasformarsi in nibbi o sparvieri per poter cacciare e raggiungere l'ambita preda, la quale, però, si rivela essere inarrivabile come un'aquila. Altri ancora, distrutti e annichiliti dalla spietatezza della donna, auspicano una rinascita a nuova vita, come accade alla fenice o al cervo. Secondo Di Girolamo "le metafore e le comparazioni attingono spesso al mondo naturale osservato con gli occhi dello scienziato" e definiscono "una poetica materialistica, concentrata sulle leggi della fisica e sulle proprietà degli elementi"⁶⁰. Proprio l'elemento naturale, pur essendo inserito in figure retoriche preziose, finisce per

⁵⁸ G. Contini, *Poeti del Duecento*, v. I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977, p. 484.

⁵⁹ R. Antonelli, *Giacomo da Lentini*, v. I, in *I Poeti della scuola siciliana*, Mondadori, Milano, 2008, p. XLIX. Cfr. anche F. Zambon, *Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, Palermo 2000, pp. 137-148.

⁶⁰ C. Di Girolamo, *Poeti della corte di Federico II*, v. II in *I poeti della scuola siciliana*, 2008, p. LXXXIII.

divenire manieristico e concreto richiamo alla realtà in una poesia che vuole rimanere fortemente ancorata alla dimensione terrena e farsi portavoce di valori morali e civili mondani⁶¹.

Nella poesia siculo-toscana troviamo ancora poeti che cedono alle lusinghe dell'amore, rimanendone intrappolati come un pesce che ha abboccato all'amo o come una tigre che, affascinata dal suo stesso riflesso, si è lasciata catturare dai cacciatori. In questi testi, tuttavia, "il primitivo spessore simbolico degli animali si è dissolto: le «nature» bestiarie sono ormai semplici cifre di paradossalità, variazioni sulla contraddittoria essenza della *fin'amor*"⁶². Soltanto nel canzoniere di Chiaro Davanzati si registrano le occorrenze di ben dieci animali: castoro, cervo, drago, farfalla, fenice, pantera, salamandra, sparpiero, tigre, unicorno. Ciò testimonia l'interesse sempre vivo nei confronti delle immagini tratte dal mondo animale e il loro continuo utilizzo all'interno delle metafore e delle similitudini⁶³. Le figure zoologiche presenti nei testi di Chiaro rappresentano ed esemplificano vicende amorose di matrice cortese senza mai cadere nell'eccessiva stilizzazione; Ruozzi afferma infatti che queste immagini, "pur sempre rispondenti a categorie codificate e e condivise, non hanno la rigidità esemplare degli animali delle favole esopiche, modello di comportamento generale, ma corrispondono alla personalità dell'autore, ai suoi desideri e travagli intimi"⁶⁴.

Anche la poesia stilnovistica è caratterizzata dalla presenza di metafore e di similitudini animali, i cui fini sono abbellire il discorso, rendere universale ed oggettiva l'individualità dell'esperienza amorosa dell'io poetico e dare spessore

⁶¹ R. Coluccia, A. Montinaro, C. Scarpino, *Lingue della scienza e scuola poetica siciliana*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI) Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)* a c. di R. Librandi e R. Piro, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2006, pp. 19-46 e A. Montinaro, "Il bestiario d'Amore" della Scuola poetica siciliana. Anticipazioni da un glossario del lessico animale (con analisi delle fonti), in «Medioevo letterario d'Italia», X, 2013, pp. 9-30.

⁶² F. Zambon, *op. cit.*, p. 6-7.

⁶³ Cfr. F. Catenazzi, *L'influsso dei provenzali su temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977, *passim*.

⁶⁴ G. Ruozzi, *Favole, apologhi, bestiari*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 15.

dottrinale al dettato poetico. Le figure animali inserite in queste figure retoriche riescono a conferire ai versi ove sono presenti sia un senso di vivo realismo, per l'immediatezza e la concretezza delle immagini offerte, sia un afflato liturgico, come se gli elementi naturali evocati fossero chiamati a testimoni della celebrazione della donna-angelo e degli effetti che l'amore ha sul poeta innamorato. L'immagine dell'uccello che abita nei boschi posta in apertura di *Al cor gentil rempaira sempre amore* di Guinizzelli, considerata l'indiscusso manifesto poetico dello Stilnovo, rappresenta l'assioma per cui l'amore troverebbe la sua dimora naturale in un cuore gentile. Nei testi di Cino da Pistoia è la stessa donna ad essere paragonata ad un volatile, tanto da essere definita dall'immagine graziosa dell'"augella" e della merla e da quella più torva della cornacchia.

Dante fa un larghissimo uso di figure animali, in modo particolare nella *Commedia*. Il poema dantesco, parlando del mondo oltremondano, non può non essere costruito su un linguaggio allegorico e metaforico, che spesso trae spunto proprio dal mondo naturale. I peccatori incontrati nell'Inferno subiscono un vero e proprio processo di 'imbestiamento' che fa perdere loro ogni connotato umano: i dannati sono continuamente chiamati belve, cani, porci, torcono il muso o il grugno ed emettono versi animaleschi. La stessa struttura del primo regno ultraterreno è descritta metaforicamente come un grande gola che "assanna" i dannati per inghiottirli per sempre al suo interno. Le metafore che connotano i purganti o i beati, al contrario, descrivono le anime attraverso immagini più serene, come quella frequentissima del gregge di pecorelle.

Il ricorso al mondo animale è ancor più frequente nelle similitudini, attraverso le quali Dante offre al lettore la possibilità di immaginare e comprendere l'aldilà di cui lui può avere diretta esperienza, paragonandolo, appunto, al mondo reale. La similitudine è dunque lo strumento gnoseologico che permette, grazie alla concreta immediatezza dei quadretti che struttura e alla conseguente efficacia visiva, di descrivere e rappresentare concetti e realtà che trascendono la dimensione terrena.

La celebre similitudine del villano che, all'imbrunire di una giornata estiva, scorge nel suo podere le luci delle lucciole, serve al Dante *auctor* per poter accordare a ciascuno dei suoi lettori la possibilità di indossare i panni dell'*agens* e scorgere loro stessi le fiammelle che rompono il buio della valle dei fraudolenti. La stessa esigenza di chiarezza e potenza espressiva è alla base della similitudine che apre il XXXI canto del *Paradiso*, in cui Dante paragona il movimento degli angeli intorno alla candida rosa dell'Empireo a quello delle api, la cui danza si muove armoniosa dai fiori all'alveare. La profonda comunicatività del *velamen* metaforico e la vividezza delle immagini coinvolte nella similitudine si combinano, potenziandosi a vicenda, nella *transumptio*. Dante costruisce la *Commedia* "transumptive more poetico" (*Ep.* XIII, 4), intessendo i suoi versi di immagini su cui opera un complesso sviluppo metaforico. Nel poema il discorso retorico risulta "fondato sull'integrazione-interazione di campi metaforici e campi semantici"⁶⁵, pertanto il sistema di metafore e similitudini che struttura l'opera definisce una serie di rimandi interni ed esterni che costruiscono molteplici percorsi di senso. Manipolando tropi e figure retoriche, suggestioni simboliche e allegoriche Dante allestisce una rete di immagini nella quale si intersecano significati teologico-dottrinari, morali e politici. Dietro la figura del gregge minacciato dalle insidie dei lupi è possibile vedere e compenetrarsi tra loro un riferimento evangelico, un insegnamento morale, un'allusione alla vicenda autobiografica dell'esilio e una critica radicale alla corruzione della politica e della Chiesa.

L'efficacia della simbolica animale, la grande diffusione di immagini zoologiche, la loro presenza in innumerevoli metafore, similitudini e *transumptiones* in contesti letterari sacri e profani ha determinato in seguito un'ulteriore risemantizzazione delle figure animali e il loro utilizzo metaforico nel campo della riflessione poetica. Ciò giustifica la massiccia presenza di metafore e similitudini tratte dal mondo

⁶⁵ R. Mercuri, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in *Critica del testo*. XIV/1, 2011. Dante, oggi/ 1, Viella, Roma, p. 123.

animale in contesti intertestuali e metaletterari, i luoghi adibiti alla riflessione sulla propria poesia e al confronto fra poetiche diverse. L'immagine del volo e delle ali viene costantemente utilizzata in tutta la lirica del Duecento come metafora del discorso metapoetico: il volo costituisce una suggestiva rappresentazione dell'ispirazione poetica e del compimento stesso dell'opera letteraria. Altrettanto diffuse sono le occorrenze della piuma, volontariamente indicata col termine 'penna', ad indicare lo strumento scrittorio e il processo stesso di scrittura e stesura di un testo. In moltissimi casi la gioia di un amore ricambiato ispira al poeta un canto talmente bello da poter essere assimilato a quello degli uccelli. In altri, invece, la sofferenza procurata dalle pene d'amore sembra impedire al poeta di comporre versi. Annientato dal dolore, Ciolo de la Barba di Pisa afferma in *Compiutamente mess'ho intenzione* di non poter più scrivere poesie, dal momento che lo strazio impedisce alla parole di risalire dal suo cuore, diversamente da quanto accade ad alcuni pesci, come l'aringa, che, abbandonato il mare, seppur con grande sforzo, riesce a risalire il fiume. In *Avegna che partensa* lo stesso Bonagiunta sembra stupirsi di come, nonostante i tormenti procurati da Amore, egli riesca a cantare. Il canto poetico è allora assimilato al verso della balena, che risulta essere melodioso sebbene sia emesso quando l'animale è in grande difficoltà.

L'ordinamento gerarchico verticale tipico del mondo ferino ha fatto degli animali in generale, e degli uccelli in particolare, anche un campo metaforico perfetto per l'espressione di rapporti poetici di sopravanzamento, di polemica militante e di definizione di nuovi canoni. I poeti utilizzano paragoni con figure animali capaci di descrivere i rapporti che intercorrono tra loro e gli altri rimatori, mutuando le immagini da contesti totalmente avulsi dal campo della riflessione metaletteraria.

In risposta all'attacco che Bonagiunta sferra nei confronti della poetica stilnovista in *Voi ch'avete mutato la mainera*, Guinizelli scrive il sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*, in cui, giocando sulla metafora avicola, viene constatata l'impossibilità di alcuni uccelli di volare ad un certa altezza e la simile incapacità di alcuni poeti di

raggiungere un determinato livello poetico⁶⁶. Nel sonetto polemico e di gusto comico-realistico *Dante Alleghier, s'ì so' buon begolaro*, probabilmente parte di una tenzone, Cecco Angiolieri avverte il poeta fiorentino: egli intende rispondere a tono a ciascuna delle accuse mosse contro di lui. Se Dante continuerà ad attaccarlo, Cecco sarà instancabile e fastidioso come il pungolo con il quale si sprona il bue, un animale che senza dubbio non si distingue per intelligenza. Lo stesso Dante, invece, utilizza in *Purgatorio* XXVII l'immagine della capra e dei pastori per definire i suoi rapporti di dipendenza da Virgilio e Stazio. Raffigurando se stesso come l'animale e i due poeti latini come i pastori, l'*auctor* inserisce nella similitudine che vuole descrivere l'ascesa al monte del Purgatorio anche la riverenza nei confronti dei suoi padri poetici, i quali costituiscono non solo una guida nel regno oltremondano, ma un modello letterario che Dante tiene costantemente presente. Per screditare gli avversari poetici, tra cui lo stesso Dante, Cecco d'Ascoli adopera nel III libro de *L'Acerba* l'immagine delle rane che, con il loro gracido monotono e vuoto, rappresentano la poesia mendace, inutile e vana come quella della *Commedia*, cui vuole contrapporre il proprio poema 'scientifico'.

Le immagini animali sono dunque utilizzate dai poeti per descrivere un'ampia varietà di situazioni e di concezioni poetiche. Alcune di esse, attestate con maggior frequenza, s'impongono quantitativamente sulle altre, specializzandosi nella rappresentazione dell'eccellenza poetica, come nel caso del cigno e dell'usignolo, o della polemica nei confronti di un avversario ritenuto inferiore, come nel caso della cornacchia. Altre, invece, divengono figure rappresentative di un genere poetico o di un preciso indirizzo letterario, come l'allodola. Nei testi danteschi le immagini degli animali sono inserite in discorsi metaforici e metaletterari molto complessi. D'altronde una delle caratteristiche principali della *Commedia* è proprio quella di rimettere in discussione la tradizione e il canone della letteratura, in particolare della poesia, sia in lingua latina che volgare. Attraverso le figure degli animali Dante

⁶⁶ Cfr. pp. 49-50.

descrive e definisce la propria linea poetica connettendola intertestualmente agli ipotesti sottesi al poema, nei confronti dei quali si pone in maniera imitativa o emulativa.

Portando avanti la lettura per nuclei suggerita da Gorni e analizzando i diversi luoghi poetici in cui compaiono le figure animali per valutarne le loro implicazioni intertestuali e metaletterarie, è possibile mettere in luce raccordi di motivi, di temi e di allusioni non immediatamente visibili, far emergere nuovi significati e comprendere pienamente il funzionamento stesso della macchina poetica dantesca.

PER UN BESTIARIO METALETTERARIO

UCCELLI (AGELLO, ASGEL, AUCELLO, AUGELLO, AUGILLETTO, AUSCELLETTO, AUSCEO, AUSELLO, OLCELLETO, OSELETTO, OXEGO)

-Anonimo XIII sec., *Come per diletanza*, vv. 1-4:

“Come per diletanza/ vanno gli **augelli** a rota/ e montano ‘n altura/ quand’è il tempo in chiarezza”.

-Anonimo XII sec., *Quando fiore e fogli’ài la rama*, vv. 1-10:

“Quando [...] / gli **auscelletti** per amore/ isbernaro sì dolzemente/ i loro versetti infra gli albóre,/ ciascheduno in suo parvente,/ chi d’amor sente veramente,/ ben si de’ allegrare/ e confortare lo core e la mente”.

-Anonimo XIII sec., *Quando gli ausignuoli e gli altri agelli*, vv. 1-6:

“Quando gli ausignuoli e gli altri **agelli**/ càntaro a li verzier versi d’amore/ [...] le donne e ‘ cavalier e li donzelli/ ghirlande in testa portan d’ogni fiore”.

-Bonagiunta Orbicciani, *Avegna che partensa*, v. 46-48:

“Como l’**augel** che pia,/ lo me’ cor piange e cria/ per la malvagia gente, che m’ha morto”.

-Bonagiunta Orbicciani, *De dentro la nieve esce lo foco*, vv. 12-14:

“La dolce cera, vede, pur clamando/ li **augelli** vi convitano d’amare:/ amar conven, la dolce criatura”.

-Bonagiunta Orbicciani, *Quando apar l’aulente fiore*, vv. 1-4:

“Quando apar l’aulente fiore,/ lo tempo dolze e sereno,/ gli **auscelletti** infra gli arbore/ ciascun canta in suo latino”.

-Bonagiunta Orbicciani, *Quando vegio la rivera*, vv. 1-8:

“Quando vegio la rivera/ e le pratora fiorire,/ e partir lo vento ch’era,/ e la state rivenire,/ e li **auselli** in schiera/ cantare e risbaldire,/ no mi posso sofferire/ di non farne dimostranza”.

-Bonagiunta Orbicciani, *Uno giorno avventuroso*, vv. 20-23:

“Sì come pare, li **auselli**/ chiaman sua signoria/ tra lor divisamente/ tanto pietosamente”

-Bondie Dietatiuti, *Quando l'aira rischiara e rinserena*, vv. 1-9:

“Quando [...]/ gli **augilletti** riprendon lor lena/ e fanno dolci versi i·lloro usanza,/ ciascun amante gran gioia ne mena/ per lo soave tempo che s'avanza”.

-Bonvesin de la Riva, *Libro de le tre scritte, De scriptura aurea*, v. 97-100:

“No g'è brut animai ni piangi ni romor,/ ma el g'è le **olcellete** cantand a grand baldor:/ li versi stradulcissimi menan cotal dolzor/ ke 'l cor de quii ke odheno stragoe per grand amor”.

-Compiuta Donzella, *A la stagion che 'l mondo foglia e fiora*, vv. 1-4:

“A la stagion che 'l mondo foglia e fiora/ acresce gioia a tut' i fin' amanti:/ vanno insieme a li giardini alora/ che gli **auscelletti** fanno dolci canti”.

-Dante, *Purgatorio XXVIII*, vv.10-15:

“[...]le fronde, tremolando, pronte/ tutte quante piegavano a la parte/ u' la prim'ombra gitta il santo monte;/ non però dal loro esser dritto sparte/ tanto, che li **augelletti** per le cime/ lasciasser d'operare ogne lor arte”.

-Dante, *Io sono venuto al punto della rota*, vv. 27-31:

“Fuggito è ogni **uccel** che 'l caldo segue/ del paese d'Europa, che non perde/ le sette stelle gelide unquema;/ e gli altri han posto alle lor voci triegue/ per non sonarle infino al tempo verde [...]”.

-Folcacchiero, *Tutto lo mondo vive senza guerra*, vv. 7-10:

“Non paiono li fiori/ per me, con' già soleano/ e gli **auscei** per amori/ dolci versi faceano agli albori”.

-Jacopo Mostacci, *Amor ben veio che mi fa tenere*, vv. 1-3:

“Amor ben veio che mi fa tenere/ manera [e] costumanza/ d’**aucello** c’arditanza - lascia stare”.

-Giacomino da Verona, *De Jerusalem Celesti*, v. 113-116:

“Kalandrie e risignoli et altri beli **oxegi**/ çorno e noito canta sovra quigi arborselli/ façando li versi plu preciosi e begi/ ke no fa viole, rote né celamelli”.

-Giacomino Pugliese, *Quando vegio inverdire*, vv. 1-9:

“Quando [...]/ gli aucelletti odo bradire,/ udendo la primavera/ fanno lor gioia e diporto,/ ed io vo’ pensare e dire:/ canto per donar conforto/ e li mal d’amor covrire,/ chè l’amanti pere e torto”.

-Guido Cavalcanti, *Amico i’ saccio ben che sa’ limare*, vv. 1-4:

“Amico, i’ saccio ben che sa’ limare/ con punta lata maglia di coretto,/ di palo in frasca come **uccel** volare,/ con grande ingegno gir per loco stretto”.

-Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, vv. 10-14:

“E cantin[n]e gli **auselli**/ ciascuno in suo latino/ da sera e da matino/ su li verdi arbuscelli”.

-Guido Cavalcanti, *In un boschetto trova’ pasturella*, vv. 13-18:

“E disse: «Sacci, quando l’**augel** pia/ allor disia ’l me’ cor drudo avere»./ Poi che mi disse di sua condizione,/ e per lo bosco **augelli** audio cantare,/ fra me stesso dicea: «Or’ è stagione/ di questa pasturella gio’ pigliare”.

-Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, vv. 33-34:

“E’ più c’**augello** in fronda - so’ gioioso,/ e bene posso cantar più amoroso”.

-Guido Guinizelli, *Al cor gentile rempaira sempre amore*, vv. 1-2:

“Al cor gentil rempaira sempre amore, come l’**ausello** in selva a la verdura”.

-Guido Guinizelli, *Dolente, lasso*, vv. 12-14:

"[...] furo li belli occhi pien' d'amore,/ che me feriro al cor d'uno disio/ come si fere **augello** di bolzone".

-Guido Guinizelli, *Omo ch'è saggio non corre leggero*, vv. 9-11:

"Volan **ausel'** per air di straine guise/ ed han diversi loro operamenti,/ né tutti d'un volar né d'un ardire".

-Guido Orlandi, *Amico, i' sacco ben che sa' limare*, vv. 1-3:

"Amico, i' sacco ben che sa' limare/ con punta lata maglia di coretto,/ di palo in frasca come uccel volare".

-Guittone d'Arezzo, *Dolcezza alcuna o di voce o di suono*, vv. 7-8:

"Come l'**augel** dolci canti consono, / ch'è preso in gabbia e sosten molti guai".

-Monte Andrea, *Poi non son saggio sì che il prescio e il nomo*, v. 13:

"Prendo il mio volo, come **asgel** senz'ali!"

-Paolo Zoppo, *La gran nobilitate*, vv. 9-13:

"e vogliola cantare/ e far cantare altrui,/ gentil donna, per voi!/ sì come **uccello** che, per gran frescura,/ si diletta in dolci versi che piace".

-Percivalle Doria, *Come lo giorno quand'è dal maitino*, vv. 1-4:

"Come lo giorno quand'è dal maitino/ claro e sereno - e bell'è da vedere,/ per che gli **augelli** fanno lor latino,/ cantare fino, - e pare dolze audire".

-Rinaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*, vv. 1-6; vv. 9-11:

"Ormai quando flore/ e mostrano verdura/ le prate e la rivera,/ li **auselli** fan sbaldore/ dentro da la frondura/ cantando in lor maniera".

"Confortami d'amore/ l'aulimento dei fiori/ e 'l canto de li **auselli**".

-Rinaldo d'Aquino, *Un oseletto che canta d'amore*, vv. 1-4 e vv. 9-11:

“Un **oseletto** che canta d'amore/ sento la not[t]e far sì dolci versi,/ che me fa mover un'aqua dal core/ e ven a gl[i] ogli”.

“Considerando la vita amorosa/ di l'**oselet[t]o** che cantar no fina,/ la mia gravosa pena porto in pace”.

Gli uccelli costituiscono un *topos* imprescindibile della poesia d'amore cortese e stilnovista. Gli uccelli che cantano annunciando il ritorno della primavera si impongono tra gli elementi fissi del *locus amoenus* già nella poesia bucolica greca e latina. I pastori, infatti, eseguono i loro canti d'amore immersi in un paesaggio naturale incantevole e sereno, necessariamente caratterizzato da uno o più alberi, un prato verde punteggiato di fiori colorati e profumati, una fonte o un ruscello, una brezza leggera e dal cinguettio degli uccelli. L'ambiente campestre, così precisamente connotato, non fu soltanto la cornice della poesia pastorale, ma anche della poesia d'amore medievale, che ricreò nel giardino e nel verziere quella stessa atmosfera idealizzata e serena, facendone lo scenario perfetto degli amori di dame, cavalieri e poeti. Isidoro attribuisce a Varrone l'interpretazione etimologica dell'aggettivo *amoenus* come diretto derivato di *amor*: “Amoena loca Varro dicta ait eo quod solum amorem praestant et ad se amanda adlicant”⁶⁷. Anche il lessicografo medievale Papia ripropone la stessa etimologia, mettendo in evidenza la connessione tra l'ambientazione campagnola e il manifestarsi dell'amore: “Amoena loca dicta quod amorem praestant, iocundia, viridia”⁶⁸. Tutti gli elementi costitutivi del *locus amoenus* entrarono dunque nel circuito della poesia d'amore, ritrovando in essa un nuovo significato. Gli uccelli in particolare, con le loro numerosissime occorrenze, divennero una componente costitutiva della lirica cortese, in quanto elemento fisso del *topos* trobadorico dell'incipit primaverile.

⁶⁷ Isidoro, *Etymologiae*, XIV, VIII, 33, ed. cit.: “Varrone dice che si definiscono ameni quei luoghi che ispirano solo amore ed inducono chi li frequenta ad amarli”.

⁶⁸ Papia, *Elementarium doctrinae rudimentum*, citato in D. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977, p. 109.

Secondo questo schema, adottato anche dai poeti della Scuola Siciliana, dai poeti toscani e dagli Stilnovisti, il ritorno della stagione degli amori è celebrato dagli uccelli con canti così dolci e soavi da spingere anche il poeta a comporre i suoi versi. Ispirati da Amore, gli uccelli cantano invitando il poeta innamorato a cantare a sua volta: e così il poeta, incalzato dal confronto con il canto dei volatili, cerca di riprodurre e superare la dolcezza delle melodie dei suoi rivali. Nella maggior parte delle occorrenze, la primavera e il canto gioioso degli uccelli si pongono in piena sintonia con lo stato d'animo del poeta, che decide di cantare per esprimere il proprio amore alla donna amata e la felicità che da esso deriva.

In molti casi, tuttavia, la festosità degli uccelli è in aperto contrasto con i sentimenti del poeta nella condizione di triste innamorato non corrisposto. Il poeta cerca conforto nel canto gioioso degli uccelli e compone i suoi versi contrapponendo la vivace ambientazione primaverile alla desolazione del suo cuore. Talvolta, invece, in consonanza all'animo afflitto del poeta, il canto degli uccelli da allegro e festante si fa cupo e lamentoso come un pigolio, come in *Avegna che partensa* di Bonagiunta. L'analogia fra il canto del poeta e quello degli uccelli è così profonda che all'alternarsi delle stagioni e del manifestarsi del soave verso degli animali vengono paragonate le fasi alterne della storia d'amore fra il poeta e l'amata e la diversità di tono dei vari componimenti (cfr. Jacopo Mostacci, *Amor ben veio che mi fa sentire*).

Nelle *Rime petrose*, in cui predomina una concezione di Amore dura e sofferta, Dante propone il topos contrario all'esordio primaverile: quello dell'amore in inverno. Assente dalla lirica italiana, ma diffuso nell'area provenzale⁶⁹, il luogo comune dell'amore vissuto durante la stagione più fredda dell'anno vuole enfatizzare la forza della passione del poeta, che perdura anche quando non è primavera. Nonostante il tempo dell'amore sia lontano e gli uccelli abbiano smesso di cantare, il poeta innamorato persevera nel proprio sentimento con lealtà e costanza⁷⁰.

⁶⁹ Cfr. Rimbaut d'Aurenga, *Er quant s'embla-l foill* e Aranut Daniel, *L'aur'amara*.

⁷⁰ Cfr. Dante, *Rime*, a c. di C. Giunta, Mondadori, Milano, 2014, pp. 387-391 e n. 30-31, p. 397.

Gli uccelli non trovano spazio soltanto nella poesia d'amore, ma anche in quella religiosa: proprio per la dolcezza del loro canto, infatti, essi sono gli unici animali presenti nell'Eden del Purgatorio dantesco e nel Paradiso immaginato da Giacomino da Verona e Bonvesin de la Riva, ove gareggiano nel canto con gli angeli. Proprio per il loro forte legame con il pensiero poetico⁷¹, l'immagine degli uccelli viene spesso utilizzata in contesti di riflessione metaletteraria. Il volo degli uccelli e le piume delle loro ali vengono spesso utilizzate come metafore e similitudini del discorso metapoetico: il volo è una frequentissima immagine dell'ispirazione poetica e della stesura dell'opera, mentre la piuma, ambigualmente designata con il termine 'penna', allude altrettanto frequentemente allo strumento scrittoriale per eccellenza e alla stessa attività letteraria.

In risposta al maestro Guittone, che in *A te, Montuccio* aveva accusato il giovane poeta di allontanarsi dal proprio filone poetico, Monte Andrea afferma perentoriamente di non essere disposto di uniformarsi ad un gruppo, sacrificando la propria individualità: correrà il rischio di percorrere la sua strada da solo, volando come un uccello senza ali.

L'immagine degli uccelli ricorre anche nella tenzone poetica fra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli. Il poeta lucchese, in *Voi ch'avete mutato la mainera*, aveva accusato Guinizzelli e i poeti stilnovisti di comporre versi troppo distanti dai modi della poesia comunale toscana, rimproverando l'eccessiva complessità derivata dai contenuti filosofici e da una veste formale ricercata. In *Omo ch'è saggio nono corre leggero* il bolognese risponde difendendo la propria posizione alludendo, attraverso l'immagine di uno stormo di uccelli che volano a diverse altezze, all'inferiore sensibilità poetica di Bonagiunta e seguaci. Guinizzelli, infatti, paragona la varietà degli uccelli alla diversità intellettuale degli uomini e dei poeti,

⁷¹ Cfr. M. Mocan, «*In avibus intellige spiritualia*». Sulle fonti di «Paradiso» XXI, 34-42, in «*Percepta rependere dona*». Studi di filologia e linguistica per Anna Maria Luiselli, a c. di C. Bologna, M. Mocan e P. Vaciago, Olschki, Firenze, 2010, pp. 189-205.

rimarcando in modo assai raffinato il primato della poesia stilnovista a svantaggio della poesia comunale siculo-toscana, rappresentata dall'avversario.

In *Amico, i' sacco che ben sa' limare*, Guido Orlandi, criticando la difficoltà e l'oscurità della poesia cavalcantiana, riferisce ironicamente come il poeta fiorentino sia solito passare da un argomento all'altro come un uccello che vola "di palo in frasca". La diffusa espressione idiomatica è attestata per la prima volta proprio in questo componimento⁷². In *Saggi e note di critica dantesca* (1966), B. Nardi afferma come la massiccia presenza di immagini relative al mondo avicolo e il relativo abbinamento metaforico alla creazione poetica e alla polemica letteraria possano aver costituito la premessa delle complesse *transumptiones* dantesche basate sulle figure animali⁷³.

⁷² G. Contini, *Poeti del Duecento*, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 564.

⁷³ Cfr. anche V. Zanone, *L'ali alzate. Viaggio nell'ornitologia dantesca*, Edizioni dell'Altana, Roma, 2004.

CIGNO (CECER, CECERE, CECERO, CESARO, CESNE, CIECEN, ZEZER)

-Anonimo XIII sec., *Ai meve lasso! Lo penzier m'à vinto*, vv. 1-4:

“Ma, così come fino amante, trovo/ che surge il **cecer** di dolor cantare,/ vedendosi ver morte apressimare/ di tal' assisa trovar canzon movo”.

-Anonimo XIII sec., *Sì son montato in doglia*, vv. 11-14:

“Canto, che mi disfaccio/ più che non fa lo ghiaccio calor forte;/ come 'l **cecere** faccio,/ che canta presso al laccio de la morte”.

-Anonimo dei Memoriali Bolognesi, *S'eo trovasse incarnata la pietanza*, vv. 7-9:

“Come lo **césaro** mantirò l'usanza/ quando ha plui doglia, comenza a cantare/ e dà termino al so male”.

-Chiaro Davanzati, *Allegrosi cantari*, vv. 11-14:

“[...] simile disdotto/ che 'l **zezer** fa bernare/ mi 'l fa, ed in cantare/ com'egli terminar vo' la mia vita”.

-Chiaro Davanzati, *Amar m'ha dato in tal loco a servire*, vv. 1-6:

“Amar m'ha dato in tal loco a servire/ che di contrado viver mi convene/ là ove s'avene- gioia ed alegranza/ sì come il **cecere** quand'è al perire,/ che termina cantando le sue pene,/ contasi in bene- quel che gli è pesanza”.

-Chiaro Davanzati, *Di lungia parte aducemi l'amore*, vv. 34-36:

“[...] son di ciò pensando divenuto/ natural come 'l **cecero** divene,/ che termina cantando lo spiacere”

-Chiaro Davanzati, *Madonna di cherere*, vv. 75-80:

“Se non ne pesa a voi/ giròmi consumando/ la vita terminando/ come 'l **cecere** face,/ che la morte gli piace, feniscela cantando”.

-Chiaro Davanzati, *Madonna, poi m'avete*, vv. 25-30:

“Ma faccio a simiglianza/ del **cec**er per usanza,/ che ci che li dispiace/ dimostra che li piace e va cantando:/ ed io similmente canto, e sono dolente”.

-Chiaro Davanzati, *Sì como il cervio che torna a morire*, vv. 1-4:

“Sì come [...] 'l **cec**ero comincia a rispaldire,/ quando la morte venire si sente:/ così facc'io, che ritorno a servire/ a voi madonna, se mi val neiente”.

-Chiaro Davanzati, *Troppo aggio fatto lungia dimoransa*, vv. 27-30:

“Gran ragion'è ch'io perisca a tal sorte/ ch'io faccio come 'l **cec**er certamente,/ che si sforza a cantare/ quando si sente a prossimar la morte”.

- Giovanni del Virgilio, *Ecloga I*, vv. 49-51:

“Si tamen Eridani mihi spem mediamne dedisti/ quod visare notis me dignareris amicis,/ nec piget enerves numeros legisse priorem/ quos strepit arguto temerarius anser **olori**,/ respondere velis aut solvere vota, magister” (“Tuttavia se, o tu che dimori tra l'uno e l'altro ramo dell'Endano, mi desti speranza che ti saresti degnato di visitarmi con un amichevole scritto e non ti dispiace di aver letto per primo le deboli note che la temeraria oca va strepitando davanti al **cigno** canoro, voglia tu, o maestro, darmi risposta o dare compimento alle mie speranze”).

-Giovanni Quirini, *Sì come al fin della sua vita canta*, vv. 1-4:

“Sì come al fin della sua vita canta/ al fiume de Menandro in humida erba/ il bianco **cigno**, sentendo la morte,/ così fac'io”.

-Inghilfredi, *Dogliosamente e con gran malenanza*, vv. 5-8:

“Però di canto non posso partire,/ poi c'a la morte mi vado ap[p]ressando,/ sì come il **ciecen**, che more in cantando,/ la mia vita si parte e vo morire”.

-Mazzeo di Ricco, *Amore avendo interamente voglia*, vv. 40-44:

“Ma di questa partenza/ pur so ch’eo n’agio doloroso core; /ma vaomine allegrando,/ sì come fa lo **cesne** quando more,/ che la sua vita termina in cantando”.

-Niccolò de Rossi, *Çentil Floruça, pensa fra ti stessa*, vv. 12-14:

“Cantando moro, ònni quel conforto,/ e per gracia mi à fato digno/ che ne la morte canto come ‘l **cigno**”.

Col suo aspetto candido e maestoso il cigno si è imposto, già nella letteratura greca e latina, come immagine di purezza e regalità. L’uccello, tuttavia, viene soprattutto menzionato per il canto melodioso⁷⁴. Secondo la mitologia Zeus fece dono al figlio Apollo di una mitria dorata, di una lira e di un carro trainato dai cigni. Il cigno è stato associato al dio della poesia, e consacrato ad esso, proprio per le sue capacità canore, come si legge nell’inno omerico XXI: “Φοῖβε σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ’ αἰεῖδει/ ὄχθη ἐπιθρώσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα/ Πηνειόν· σὲ δ’ αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν/ ἠδυεπῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖδει”⁷⁵. Le numerosissime occorrenze dell’immagine del cigno come animale dal canto armonioso nell’universo poetico greco autorizzarono Platone a paragonare Socrate ormai condannato a morte all’animale morente nel celebre passo del *Fedone*:

Καί, ὡς ἔοικε, τῶν κύκνων δοκῶ φαυλότερος ὑμῖν εἶναι τὴν μαντικὴν, οἱ ἐπειδὴν αἰσθωνται ὅτι δεῖ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, ἄδοντες καὶ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ, τότε δὴ πλεῖστα καὶ κάλλιστα ἄδουσι, γεγηθότες ὅτι μέλλουσι παρὰ τὸν θεὸν ἀπιέναι οὐπὲρ εἰσι θεράποντες. οἱ δ’ ἄνθρωποι διὰ τὸ αὐτῶν δέος τοῦ θανάτου καὶ τῶν κύκνων καταψεύδονται, καὶ φασιν αὐτοὺς θρηνοῦντας τὸν θάνατον ὑπὸ λύπης ἐξάδειν, καὶ οὐ λογίζονται ὅτι οὐδὲν ὄρνεον ἄδει

⁷⁴ Cfr. S. Lanna, *εἰς κύκνον: la tradizione del poeta cignoin Mesomedea 10 Heitsch*, in «Seminari Romani di cultura greca» XII, 2, 2009, pp. 217-230.

⁷⁵ “Febo, anche il cigno ti canta dolcemente, agitando le ali, mentre nuota verso la riva del vorticoso fiume Peneo; e l’aedo dalla dolce voce canta sempre te, per primo e per ultimo, accompagnandosi con la cetra armoniosa”: testo e traduzione in *Inni Omerici*, a c. di G. Zanetto, Rizzoli, Milano, 1996, p. 198-199.

ὅταν πεινῆ ἢ ῥιγῶ ἢ τινα ἄλλην λύπην λυπῆται, οὐδὲ αὐτὴ ἢ τε ἀηδῶν καὶ χελιδῶν καὶ ὁ ἔποψ, ἃ δὴ φασι διὰ λύπην θρηνοῦντα ἄδειν. ἀλλ' οὔτε ταῦτά μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ' ἄτε οἶμαι τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοὶ τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Αἴδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ. ἐγὼ δὲ καὶ αὐτὸς ἠγοῦμαι ὁμόδουλός τε εἶναι τῶν κύκνων καὶ ἱερός τοῦ αὐτοῦ θεοῦ, καὶ οὐ χειρόν ἐκείνων τὴν μαντικὴν ἔχειν παρὰ τοῦ δεσπότη, οὐδὲ δυσθυμότερον αὐτῶν τοῦ βίου ἀπαλλάττεσθαι⁷⁶.

Nella *Repubblica* il rapporto tra il cigno e la poesia si fa ancora più evidente: nel mito di Er, infatti, Platone racconta come il poeta Orfeo abbia scelto di rinascere sotto forma di cigno, a sottolineare l'analogia fra la musicalità del canto del giovane e quella dell'animale⁷⁷.

Il topos del canto del cigno si perpetua con grande frequenza anche nel sistema letterario latino: si segnalano, ad esempio, Cicerone, *De Oratore*, III, 2, 6; Pseud. Verg., *Dirae*, 1; Ovidio, *Tristia*, V, 1, 11; Seneca, *Fedra*, 302; Silio Italico, *Punica*, XI, 438; Marziale, *Epigrammi*, V, 37, 1; Stazio, *Silvae*, II, 4, 9 e ss. e *Tebaide*, V, 341 e ss. Particolarmente significativa è l'occorrenza nella XX ode di Orazio, in cui il poeta si autoattribuisce la trasformazione in cigno e la gloria immortale di poeta:

Non usitata nec tenui ferar/ pinna biformis per liquidum aethera/ vates neque
in terris morabor/ longius invidiaque maior/ urbis relinquam. non ego,

⁷⁶ "A quanto pare, per capacità profetica, ai vostri occhi io valgo meno dei cigni, che, quando s'accorgono di dover morire, proprio allora, pur sapendo cantare già prima, levano un canto più forte e più bello, lieti perché sono sul punto di raggiungere la divinità di cui sono servitori. Gli uomini, invece, per la loro paura della morte, raccontano il falso anche a proposito dei cigni, affermando che essi cantano per il dolore, lamentandosi della propria morte. Ma gli uomini non tengono conto che nessun uccello canta quando ha fame o freddo o quando soffre per qualche altra pena. Neanche l'usignolo, la rondine e l'upupa, il cui canto, a quanto si dice, sarebbe un lamento ispirato dalla sofferenza. Invece, mi sembra che né questi uccelli né i cigni cantino per il dolore ma, dal momento che i cigni sono consacrati ad Apollo, io penso che essi abbiano il dono della profezia e che, nell'arco della loro vita, cantino e gioiscano particolarmente in quel giorno, perché prevedono i beni che li attendono nell'Ade. Ora, anche io ritengo di avere in comune con i cigni lo stesso servizio e di essere consacrato al medesimo dio e, quindi, penso di aver ricevuto da parte di questo nostro padrone il dono della profezia non meno di questi uccelli, sicché non prendo congedo dalla vita più afflitto di quanto non lo siano essi" (85a-85b) Traduzione in Platone, *Fedone*, a c. di A. Tagliapietra, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 136-139.

⁷⁷ Platone, *Repubblica*, 620a.

pauperum/ sanguis parentum, non ego, quem vocas,/ dilecte Maecenas, obibo/
 nec Stygia cohibebor unda./ Iam iam residunt cruribus asperae/ pelles et album
 mutor in alitem/ superne nascunturque leves/ per digitos umerosque plumae./
 Iam Daedaleo notior Icaro/ visam gementis litora Bosphori/ Syrtisque Gaetulas
 canorus/ ales Hyperboreosque campos. Absint inani funere neniae/ luctusque
 turpes et querimoniae;/ conpesce clamorem ac sepulcri/ mitte supervacuos
 honores.⁷⁸

Nonostante Plinio abbia negato la fondatezza della credenza legata all'ultimo canto del cigno nella sua *Naturalis Historia*⁷⁹, l'uccello continuò a costituire una figura simbolica diffusa nell'immaginario culturale per tutto il Medioevo, indicando uno tra gli animali canori per antonomasia e un canto straordinariamente melodioso, variamente interpretato come triste o gioioso.

Sebbene non compaia mai nelle Sacre Scritture, l'allegoria medievale determinò sia una lettura cristologica dell'animale, intravedendo nel candido piumaggio del cigno la purezza e l'innocenza del Figlio di Dio⁸⁰, sia una lettura moraleggiante, che faceva dell'uccello l'immagine dell'integrità morale del fedele. Benché i bestiari lo indicassero per lo più come un animale monogamo, il cigno significò anche l'amore e la lussuria. Nello *Speculum Maius* Vincenzo de Beauvais scrive che "tempore coitus blandiuntur sibi invicem mas et foemina, et alternatim capita suis collis inflectunt,

⁷⁸ "Con ala nuova e robusta io salirò, vate biforme, pel ciel sereno, né mi fermerò più a lungo sulla terra e, superiore all'invidia, abbandonerò le città. Non io, nato di umili genitori, non io che tu, o diletto Mecenate, fai tuo commensale, cederò alla morte, né sarò rinchiuso nelle acque dello Stige. Già già ruvida pelle aderisce al femore, e in alto mi trasformo in un bianco cigno, e lievi piume spuntano sulle dita e sugli omeri. Ormai più famoso di Icaro, figlio di Dedalo, visiterò, cigno canoro, le spiagge del risonante Bosforo, e le sirti di Getulia e i campi iperborei. Me impareranno a conoscere l'abitante della Colchide e il Daco, il quale mostra di non temere le schiere dei Marsi, e i Geloni, che vivono ai confini della terra; me studierà il dotto Ibero e il Gallo che si disseta al fiume Rodano. Stiano lungi dal vano mio feretro le nenie e i tristi rimpianti e le lamentazioni. Tu reprimi il clamore; e risparmia le onoranze, che nulla aggiungono alla mia fama". Testo e traduzione in Orazio, *Opere*, a c. di T. Colamarino e D. Bo, Utet, Torino, 2013, pp. 260-261 e 272.

⁷⁹ Cfr. *Naturalis Historia*, X, 32.

⁸⁰ Lo stesso Dante utilizza l'immagine del cigno per descrivere le ali dell'angelo incontrato nella quinta cornice del Purgatorio; in proposito cfr. L. Pertile, *Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del Purgatorio*, in *Esperimenti Danteschi*, 2009, Marietti 1820, Genova-Milano, pp. 175-196.

velut amplexandi gratia”⁸¹: secondo il naturalista, dunque, i cigni che intrecciano i loro colli quando sono in amore rappresenterebbero l’amplesso e la lascivia.

Nella letteratura occitanica la similitudine ornitologica del cigno ricorre per la prima volta nella *tenso* fra i trovatori Guilhalmi e Cercamon *Car vey fenir a tot dia*: nei primi versi della composizione, quest’ultimo, lamentando lo stato delle proprie finanze, si consola con la poesia come il cigno moribondo cerca conforto nell’estremo canto. Nella lirica cortese il motivo dell’ultimo, splendido canto del cigno e l’interpretazione dell’animale come simbolo d’amore sensuale e terreno si saldano l’uno all’altra. Il paragone fra il canto del poeta, disperato amante non ricambiato, e del cigno in punto di morte è attestato in Peirol, *Atressi col signes fai*, Aimeric de Belenoi, *Ailas! Per que viu lonjamen ni dura* e in Rostaing Berenguier de Marseilla, *Tot en aisi con es del balasicz*. Il cigno entra anche a far parte del sistema di similitudini del *Bestiario d’Amore* di Richard de Fournival. Il poeta, proprio perché provato dalle pene d’amore, riesce a comporre versi bellissimi, come il cigno che modula il canto più melodioso in punto di morte: “Et por che me sui jou pris garde ke li chanters m’a si pau valu ke je m’i puisse tant fier ke j’en perdisse nis moi, si ke ja li chanters ne m’i socourust; nomeement a chou ke je esprovai bien ke a l’eure ke je miex cantai et ke je miex dis en cantant, adont me fu il pis. Ausi comme del chine”⁸².

A proposito della diffusione del topos nella tradizione poetica d’oltralpe, Beltrami afferma che “il *canto del cigno* non è quello di chi ha deciso di cantare per l’ultima volta (come nel senso attenuato che si dà oggi comunemente alla locuzione), ma il canto di chi muore, e presentarsi morente di dolore (per amore, ma anche per la

⁸¹ Vincenzo di Beauvais, *Speculum Maius*, XVII, 153, Nicolini, Venezia, 1591, disponibile online all’indirizzo:

https://books.google.it/books?id=mg2aGWkYjgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁸² “E in questo modo mi sono accorto che il canto mi è servito così poco che non potrei fare affidamento su di esso senza provocare la mia rovina, e mai il il canto mi recherebbe alcun soccorso; me ne sono accorto specialmente dal fatto che, proprio quando cantavo meglio e recitavo meglio cantando, le cose mi sono andate peggio. Lo stesso accadde al cigno”; testo e trad. in R. de Fournival, *Il bestiario d’amore e la risposta al bestiario*, a c. di F. Zambon, ed. cit., pp. 40-41.

rovina del mondo), come, del resto, anche dichiarare che non si potrà più cantare, è una figura cui i poeti ricorrono senza implicazioni sul corso reale della loro attività”⁸³. L’immagine del cigno, dunque, pur non provando di fatto eventuali interruzioni o sospensioni dell’attività poetica, indica quel poeta che, affinato dalla sofferenza, è in grado di cantare in modo straordinariamente incantevole e armonioso. Il cigno presenza in numerose similitudini metaletterarie riscontrate anche nei testi della Scuola Siciliana e, soprattutto, del corpus del poeta toscano Chiaro Davanzati, ove ricorre con ben 7 occorrenze.

L’uso metaforico dell’immagine del cigno “estremamente duttile nei trovatori, che la adattano a contesti svariati, nei rimatori siciliani appare circoscritta al campo amoroso”⁸⁴: diviene, dunque, una figura specializzata della poesia a tema erotico, capace di esprimere la fenomenologia del *fin’amor* e di fissarsi nei moduli poetici cortesi. Nel sonetto di incerta attribuzione *Lo badalisco a lo specchio lucente*, il poeta, forse Giacomo da Lentini, sopraffatto da Amore e sentendosi vicino alla fine, dichiara di comporre gli ultimi sofferti versi, paragonandosi al cigno che, seppur agonizzante, modula il suo canto più bello. Mazzeo di Ricco, invece, procede all’assimilazione di se stesso col cigno intravedendo sia nel canto dell’animale che nella sua poesia un’ultima manifestazione di vita e di gioia. Il toscano Inghilfredi afferma che non può fare a meno di poetare in quanto amante sofferente: come il cigno, infatti, anche il rimatore canta quando sente avvicinarsi la fine della speranza e dell’amore. In Chiaro Davanzati, che persegue i motivi e le forme espressive che la poesia siculo-toscana aveva a sua volta mutuato dalla poesia cortese e siciliana, il filone delle immagini metaforiche degli animali si esaurisce. Le occorrenze del cigno nel corpus del poeta fiorentino ripropongono in maniera convenzionale l’analogia fra l’uccello e il poeta innamorato non ricambiato, entrambi colti nella loro ultima e sofferta canzone. In un contesto totalmente differente da quello didattico e morale

⁸³ P. G. Beltrami, *Cercamon ‘trovatore antico’*, in «Romania», vol. 129, 2011, p. 9.

⁸⁴ *I poeti della Scuola Siciliana*, a c. di C. Di Girolamo, Mondadori, Milano, 2008, in *Mazzeo di Ricco*, a c. di F. Latella, nota al testo *Amore, avendo interamente voglia* n. 43-44, p. 669.

del bestiario, l'immagine del cigno, inserita ed adattata nella lirica amorosa, diviene dunque simbolo metaletterario di un'ispirazione poetica la cui intensità è direttamente proporzionale alla sofferenza più o meno fittizia dichiarata dal poeta. Completamente assente dalla produzione stilnovista, la similitudine del cigno viene recuperata dal poeta trecentesco Giovanni Quirini nella canzone a tema amoroso *Si come al fine della sua vita canta*: il poeta, rifiutato dalla donna amata, inizia a cantare cercando nella propria poesia uno sfogo alle pene d'amore, come il cigno che cerca conforto nelle melodie che è in grado di produrre in punto di morte.

L'immagine del cigno è utilizzata anche da Giovanni del Virgilio nella tenzone poetica intrattenuta con Dante tra 1319 al 1321. Nella I egloga il grammatico rammenta a Dante, che pretende di meritare l'alloro poetico per la *Commedia*, di decidersi ad abbandonare il volgare ad ambire alla corona dedicandosi alla letteratura in lingua latina. Giovanni del Virgilio, infatti, insiste sull'inutilità della poesia in volgare, sprezzata dai dotti e inadeguata anche per lo stesso pubblico incolto cui è destinata. Giovanni del Virgilio, tuttavia, riconosce comunque la grandezza dell'opera poetica dantesca, paragonando il poeta ad un cigno melodioso e se stesso ad un'oca temeraria, che osa rivolgersi ad un animale tanto superiore.

L'amplessima diffusione del topos dell'ultimo canto del cigno anche dopo il Medioevo ne ha certamente determinato la cristallizzazione in un'espressione proverbiale che, attraversando cronologicamente tutta la letteratura italiana, appare tuttora attestata e viva, sebbene svuotata di qualsiasi valore metapoetico.

USIGNOLO (AUSIGNOLO, LISIGLIÚ, RAUSIGNOLO, ROSIGNOL, ROSSIGNOL, RUSIGNOL, RUSIGNUOL, USSINIOLO)

-Anonimo del XIII secolo, *Quando gli ausignoli e gli altri agelli*, vv. 1-2 :

“Quando gli **ausignuoli** e gli altri agelli/ càntaro a li verzier versi d’amore [...]”.

- Anonimo del XIII secolo, *Quando la primavera*, vv. 5-9:

“Audo gli **rausignuoli**/ dentro dagli albuscelli/ e-ffan versi novelli/ dentro dai lor cagiuoli/ perché d’amore àm spera”.

-Anonimo, *Favolello*, v. 53-56:

“Così fa l’**ausignuolo**:/ serve del verso solo,/ ma già d’altro mistero/ sai che non vale guero”.

-Bonvesin de la Riva, *Libro de le tre scritte, De scriptura aurea*, vv. 277-280:

“Lo quarto grand conforto k’è l’iust in cort soprana/ sì è k’el è insio da la preson mondana,/ dond el ne canta meio ka **lissinioi** ni iana/ e fa plu dulzi versi ka organ ni dyana”.

-Bonvesin de la Riva, *Disputatio rosae cum viola*, vv. 85-88:

“Anchora disè la rosa: «Eo paio intro calor,/ in tempò convenievre, ke paren i oltre flor,/ il tempò ke li **lissinioli** cantan per grand amor;/ i olcel{l}i me fan versiti k’en plen de grand dolzor”.

-Chiaro Davanzati, *Valer voria s’io mai fai validore*, vv. 5-8:

“Ma dopo l’**ausignuolo** a suo cantare/ si leva la corniglia a simiglianza:/ lo primo loda, e sé pone in bassanza./ A me ver’ vostro dir simile pare [...]”.

-Dante, *Purgatorio*, XVII, vv. 19-21:

“De l’empiezza di lei che mutò forma/ ne l’**uccel ch’a cantar più si diletta**,/ ne l’immagine mia apparve l’orma”.

-Dante, *Rime, Già non m'agenzia, Chiaro, il dimandare*, vv. 12-13:

“Ciò pruova **augel che più canta amoroso**:/ s'i vien che compia la sua desianza,/ s'ode 'l cantar che sembia altrui noioso”.

-Niccolò Salimbeni, *Dusento scudeline del diamante*, vv. 1-4:

“Dusento scudeline del diamante/ di bella guadra Lano voria ch'avese,/ e dudese **lisigliú** ch'ogliono stese/ danant'a lu' fancendo dulce canti”.

-Paolo Lanfranchi, *Un nobile e gentile imaginare*, vv. 9-11:

“In quel giardin sì avea, da l'un canto,/ un **rosignol** che dicea in s[u]o latino:/ «Securamente per vostro amor canto»”.

-Rinaldo d'Aquino, *Ormai quando flore*, vv. 19-21:

“Quando l'aloda intendo/ e **rusignuol** vernare/ d'amor lo cor m'afina [...]”.

L'usignolo, col suo verso armonico e melodioso, è l'uccello canterino per antonomasia. Già Omero, infatti, ne aveva elogiato le capacità canore in un'articolata similitudine in cui Penelope paragona il proprio lamento a quello della sventurata Edona che, dopo aver ucciso involontariamente il figlio, venne pietosamente trasformata da Zeus in usignolo:

ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κόρη, χλωρῆς ἀηδῶν,
καλὸν ἀείδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,
ἢ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος·
ὥς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα[...]⁸⁵.

⁸⁵ Omero, *Odyssea*, XIX, 518-524: “Come la figlia di Pandareo, il bruno usignolo/ soave gorgheggia, al principio di primavera,/ degli alberi stando tra il denso fogliame;/ e ogni poco girandosi, versa voce armoniosa,/ piangendo il figlio, Itilo amato, che un giorno col bronzo/ uccise, pazza! Itilo, stirpe

L'immagine dell'usignolo, frequente nella letteratura greca, rappresenta dunque un canto dolce e soave, spesso malinconico, modulato con grande capacità e perizia. Nel fr. 136 Voigt, Saffo correla l'animale sia alla dolcezza del canto che alla primavera, stagione topica della rinascita e dell'amore: "ἦρος ἄγγελος ἡμερόφωνος ἀήδων"⁸⁶.

Le capacità canore attribuite all'usignolo determinarono un assiduo accostamento dell'uccello alla figura del poeta. Racconta un aneddoto riportato nella *Naturalis Historia* di Plinio⁸⁷ e in un epigramma di Cristodoro⁸⁸ che un usignolo si posò sulla bocca del poeta Stesicoro ancora in fasce: l'episodio assume il valore di una vera e propria investitura poetica, straordinariamente operata non dalle Muse o da Apollo, ma da un animale simbolico strettamente legato al mondo del canto e della poesia. Bacchilide, in polemica con il rivale Pindaro, non esita a celebrare l'immortalità dei propri versi definendosi orgogliosamente l'usignolo di Ceo dalla lingua di miele: "καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν/ Κηϊᾶς ἀηδόνοσ"⁸⁹. La figura dell'usignolo è particolarmente frequente nell'epigrammatica e nell'elegia, ove appare costantemente in relazione al poeta stesso e al suo canto. L'epiteto di usignolo è riservato, ad esempio, ad Archiloco⁹⁰, a Saffo⁹¹, persino allo storico Erodoto⁹²: la diffusione del topos dell'usignolo-poeta fu tale da autorizzarne l'uso anche per uno scrittore di prosa. Il legame tra il canto dell'usignolo e il canto poetico è così stretto che, nell'epigramma funebre dedicato ad Eraclito, Callimaco indica metaforicamente con il termine di 'usignoli' i versi immortali composti dall'amico

del sire Zeto; così pure il mio cuore con moti opposti s'agita di qua e di là". Testo e traduzione in Omero, *Odissea*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1989, p. 552-553.

⁸⁶ "Messaggero di primavera, usignolo, voce di desiderio"; testo e traduzione in *Lirici Greci*, a c. di Umberto Albini, con la trad. di Gennaro Perrotta, Garzanti, Milano, 1976, p. 166-167.

⁸⁷ Cfr. *Naturalis Historia*, X, 43.

⁸⁸ Cfr. Cristodoro, *Antologia Palatina*, II, 125-130.

⁸⁹ Bacchilide, *Epinicio 3*, vv. 97-98: "si canterà anche la grazia del melodioso usignolo di Ceo", testo e traduzione in Bacchilide, *Odi e frammenti*, a c. di M. Giuseppetti, Rizzoli, Milano, 2015, pp. 166-167.

⁹⁰ Cfr. Posidippo, in *Supplementum Hellenisticum*, 705, 18.

⁹¹ Cfr. Ermesianatte, fr. 7 Powell, 21-50.

⁹² Cfr. *Antologia Palatina*, 2, 377.

defunto: “αἱ δὲ τεαὶ ζῶουσιν ἀηδόνες, ἧσιν ὁ πάντων ἀρπακτῆς Αἴδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ”⁹³. Nel mito che chiude la *Repubblica* di Platone il soldato Er scorge nell’aldilà l’anima del poeta Tamiri trasformarsi in un usignolo: “ἰδεῖν δὲ τὴν Θαμύρου ἀηδόνοσ ἐλομένην”⁹⁴. Secondo la mitologia Tamiri, abilissimo musicista e cantore, osò sfidare le Muse ma, sconfitto, venne privato della voce e della vista, e, una volta morto, trasformato in un usignolo. Oltre che delle tragiche metamorfosi di Edona e Tamiri, l’usignolo è anche oggetto della trasformazione di cui è protagonista Filomela: secondo le leggende, la donna, dopo essere stata violentata dal cognato Tereo ed aver vendicato il misfatto con la sorella Procne servendo all’uomo le carni del proprio figlio, viene trasformata in usignolo, affinché col suo canto triste possa cantare in eterno il suo dolore. Anche Esopo allude all’atroce vicenda di Procne e Filomela nella favola in cui l’usignolo, invitato dalla rondine a costruire il nido sotto i tetti delle case, confessa di volersi ritirare in luoghi desolati e solitari per poter piangere il proprio terribile delitto. Il mito delle due sorelle trasformate in uccelli, che conta numerosissime occorrenze nella poesia greca e latina ed è ripreso da Dante in *Purgatorio*⁹⁵, determinò l’associazione dell’animale a contesti poetici tragici e luttuosi. Catullo, addolorato dalla morte del fratello, afferma “semper maesta tua carmina morte tegam/ qualia sub densis ramorum concinit umbris/ Daulias absumpti fata gemens Ityli”: “sempre dirò canti rattristati dalla tua morte, segreti, quali fa risonare sotto le dense ombre dei rami la donna di Daulis, gemendo dell’ucciso Itilo i fati”⁹⁶. Servendosi della similitudine mitologica il poeta latino vuole paragonare il canto dell’usignolo al proprio canto poetico, attraverso il quale potrà continuare ad esprimere la sofferenza per la scomparsa del

⁹³ “Ma vivono per sempre i tuoi ‘Usignoli’: su di loro Ade che tutto rapina non metterà le mani”. Testo e traduzione di S. Quasimodo in *Antologia Palatina*, a c. di C. Vassalini, vol. 1, Mondadori, Milano, 1985, p. 54-55.

⁹⁴ Platone, *Repubblica*, X, 620a.

⁹⁵ Dante, *Purgatorio*, XVII, vv. 19-21; nella *Commedia* a trasformarsi in usignolo è Procne.

⁹⁶ Catullo, *Liber*, LXV, vv. 12-14; testo e traduzione in Catullo, *Il Libro e i frammenti dei “Poeti nuovi”*, a c. di G.B. Pighi, Utet, Torino, 2008, p. 258-259.

fratello. Anche nelle *Georgiche* l'usignolo torna ancora una volta associato alla poesia e al lutto. Virgilio, infatti, paragona l'uccello al poeta Orfeo che piange la morte dell'amata Euridice:

Septem illum totos perhibent ex ordine menses
rupe sub aria deserti ad Strymonis undam
flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub antris
mulcentem tigres et agentem carmine quercus;
qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumes detraxit; at illa
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet⁹⁷.

Anche nella *Naturalis Historia* Plinio dà una descrizione dell'usignolo puntuale e suggestiva, soffermandosi in particolar modo sulle caratteristiche legate al canto, che nulla ha da invidiare ai versi dei poeti:

Lusciniis diebus ac noctibus continuis garrulus sine intermissu cantus densante se frondium germine, non in novissimis digna miratu ave. Primum tanta vox tam parvo in corpusculo, tam pertinax spiritus; deinde in una perfecta musica scientia: modulatus editur sonus et nunc continuo spiritu trahitur in longum, nunc variatur inflexo, nunc distinguitur conciso, copulatur intorto, promittitur revocato, infuscatur ex inopinato interdum et secum ipse murmurat, plenus, gravis, acutus, creber, extensus, ubi visum est, vibrans, summus, medius, imus. Breviterque omnia tam parvulis in faucibus, quae tot exquisitis tiliarum tormentis ars hominum excogitavit, non ut sit dubium hanc suavitatem praemonstratam efficaci auspicio, cum in ore Stesichori cecinit infantis. Ac ne quis dubitet artis esse, plures singulis sunt cantus, nec iidem omnibus, sed sui cuique. certant inter se, palamque animosa contentio est. Victa morte finit saepe

⁹⁷ Virgilio, *Georgiche*, IV, 507-515: "Sette mesi interi uno dopo l'altro, dicono, sotto una rupe al vento innanzi all'onda dello Strimone deserto pianse solingo e sotto le fredde stelle rievocò questi fatti commovendo le tigri e traendo col suo canto le querce, come su un pioppo il gemito dell'usignolo fra l'ombra lamenta la perdita dei piccoli, che l'insensibile aratore spiò e dal nido implumi li colse; ma lui piange nella notte e fermo sul ramo lo straziante canto rinnova e di mesti lamenti per largo tratto regione pervade". Testo e traduzione in Virgilio, *Opere*, a c. di C. Carena, Utet, Torino, 2008, pp. 282-283.

vitam spiritu prius deficiente quam cantu. meditantur aliae iuveniores versusque quos imitentur accipiunt. Audit discipula intentione magna et reddit, vicibusque reticent: intellegitur emendatae correptio et in docente quaedam reprehensio. Ergo servorum illis pretia sunt, et quidem ampliora quam quibus olim armigeri parabantur⁹⁸.

La trattazione, ricalcando l'*Historia Animalium* di Aristotele ⁹⁹, si sofferma puntualmente su tutti gli aspetti riscontrabili nei *topoi* poetici legati all'usignolo: Plinio osserva come l'uccellino intoni il suo canto intenso e potente soprattutto in primavera. Il naturalista si concentra poi sulla modulazione del canto dell'usignolo, così ampia e complessa da superare gli artifici ricreati degli strumenti musicali costruiti dall'uomo. Secondo Plinio gli usignoli riuscivano a raggiungere la perfezione nel canto grazie al continuo esercizio: i più giovani, infatti, affinavano le proprie abilità canore imitando le melodie degli esemplari adulti. Accresciute le proprie capacità, gli usignoli erano soliti sfidarsi in vere e proprie gare, dove esibivano i loro straordinari virtuosismi vocali. Non è difficile scorgere nel

⁹⁸ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, X, 43: "Gli usignoli cantano in modo garrulo, ininterrottamente, per quindici giorni e quindici notti, quando i germogli delle foglie diventano sempre più consistenti. L'usignolo è certo un uccello che merita di essere ammirato non certo tra gli ultimi della scala degli esseri che volano. In primo luogo, pur avendo un corpo minuscolo, è dotato di una voce potente e di una riserva di fiato molto resistente, inoltre possiede una perfetta perizia musicale: ora emette suoni modulati che sa prolungare con continua emissione di fiato; ora, invece, regolandolo, ne varia la tonalità; ora lo interrompe con pause, ora lo associa a gorgheggi, sembra che stia per lanciare un trillo ma lo smorza di colpo; ecco che adesso il suono della voce si oscura, a tratti diventa un intimo mormorio, il canto è pieno, grave, acuto, più frequente o più disteso a seconda dell'opportunità e la voce vibra in tono molto elevato, che diventa poi di media intensità e si attutisce. Per dirla in breve nella sua piccola bocca ha tutto quello che l'arte dell'uomo ha escogitato coi raffinati meccanismi dei flauti, cosicché non vi è dubbio che fu proprio questa soavità canora che fu indicata in anticipo con efficace auspicio, quando un usignolo si mise a cantare sulla bocca di Stesicoro ancora in fasce. Per togliere ogni dubbio circa la legittimità di definire arte il canto degli usignoli, facciamo notare che ognuno di questi uccelli esprime una sua originale espressione musicale e che il canto non è uguale per tutti, ma ciascun usignolo ha un proprio stile particolare. Gareggiano tra di loro ed è ben evidente la loro rivalità. Lo sconfitto spesso muore ed esala la vita prima di emettere l'ultima nota. I più giovani si allenano nel canto e cercano di imitare i modelli. L'allievo ascolta con grande attenzione e si sforza di ripetere ciò che ha udito dal maestro: e ora l'uno, ora l'altro fanno silenzio; è possibile avvertire la correzione da parte dell'allievo che è stato ripreso e un certo rimprovero da parte del maestro. Ciò spiega perché gli usignoli abbiano lo stesso prezzo degli schiavi, anzi che costino addirittura di più della somma che si versava un tempo per procurarsi degli armigeri".

⁹⁹ Cfr. Aristotele, *Historia Animalium*, IX, 49b.

comportamento degli usignoli descritto da Plinio analogie e somiglianze con gli stessi poeti che spesso si dicono sfiancati dall'esercizio poetico e si confrontano in aspre battaglie a colpi di versi. La bellezza del canto dell'usignolo e la consistente tradizione letteraria ad esso legata determinò un'ampia diffusione della lettura simbolica dell'animale anche nella letteratura cristiana medievale. Nel mondo classico il canto dell'usignolo era per lo più triste e malinconico, essendo l'uccello legato a miti e leggende che ne facevano una delle figure metamorfiche di madre in lutto più frequenti.

Nell'universo simbolico del Medioevo l'usignolo si emancipa completamente dall'aura funerea e mesta e diviene emblema della gioia e della letizia. Ambrogio, in *Esamerone*, V, 39, dichiara di cercare ispirazione per il suo "sermo volaticus" nella bellezza del canto degli uccelli, come quello dell'usignolo: "Utinam saltem luscinia canat, quae dormientem de somno excitet; ea iam auis signare solet diei surgentis exortum et effusioem diluculo deferre laetitiam"¹⁰⁰. Ambrogio annoverava l'usignolo tra gli uccelli notturni, collocandone il canto poco prima dell'alba; diversamente Isidoro attribuisce al piccolo volatile l'abitudine di cantare al manifestarsi della luce mattutina, riconducendo l'etimologia del termine latino *luscinia* alla giustapposizione della parola *lux*, 'luce', e *cino*, 'canto': "Luscinia avis inde nomen sumpsit, quia canto suo significare solet diei surgentis exortum, quasi *lucinia*"¹⁰¹. L'usignolo, sorprendentemente assente dalla stragrande maggioranza dei bestiari medievali, rappresenta l'allegrezza e l'esultanza dell'anima del cristiano

¹⁰⁰ "Magari cantasse almeno l'usignolo per risvegliare chi dorme: tale uccello, infatti, suole annunciare l'inizio del giorno che sorge e spandere nel mattino una più diffusa letizia". Testo e traduzione in Ambrogio, *Esamerone*, ed. cit., pp. 290-291.

¹⁰¹ Isidoro, *Etymologiae*, XII, 7, 37: "La *luscinia*, ossia l'usignuolo, ha preso nome del fatto che con il proprio canto suole accompagnare il sorgere del sole, quasi a dire *lucinia*"; testo e traduzione in ed. cit., pp. 839; 882.

sia nel *Bestiaire* del francese Pierre de Beauvais¹⁰² che nel *Bestiario moralizzato*¹⁰³: entrambi i testi concordano nell'attribuire all'uccello una voce possente, nonostante il piccolo corpicino, e l'uso di cantare tutta la notte fino al mattino. È proprio nel canto gioioso dell'usignolo che i compilatori delle due opere hanno visto l'espressione della gioia del fedele chiamato a celebrare la grandezza del Signore. Il canto notturno e la gioia espressa dalle complesse melodie armoniosamente modulate hanno determinato l'inserimento dell'usignolo anche nella letteratura cortese, sia in veste di testimone dei travagli degli amanti¹⁰⁴ che di cantore dell'amore. Riprendendo le grandi figurazioni classiche, Guillaume de Lorris nel *Roman de la Rose* descrive il Dio dell'Amore apparso nel meraviglioso giardino sognato dal poeta come un giovane bellissimo vestito di fiori e circondato da usignoli che volano e cantano¹⁰⁵. La connessione tra l'usignolo e l'amore è ribadita anche nel *Lai de l'eostic* di Maria di Francia, in cui l'usignolo, cantando di notte, segnala a una donna sposata l'arrivo del suo amante, rievocando i momenti felici trascorsi nel verziere. Stessa funzione ricopre in un episodio del ciclo di Tristano e Isotta, il *Tristan Rossignol*. Il cavaliere imita l'uccello per avvertire la regina della sua

¹⁰² "Uns oiselès qui est petis, si est apelés lousegnols. Physiologues nos dist que il se tient volentiers en beax forès et en beaus gardins, et cante tote nuit; et contre le jor se renvoisit et chant plus haut. Et quant il voit le soleil levé, di s'efforce de chanter, et demaine si grant joie de li meisme et de son chant qui tant li plaist, que por i poi que il ne se déront tot en chantant": Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, in C. Cahier, A. Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, t. 2, Parigi, 1851, p. 159.

¹⁰³ "Vedi lo rusignolo picciolino:/ de quanti ucielli cantano è el fiore,/ e da la sera fieni a lo maitino/ no llascia di sbernare a lo verdure./ O peccatore misero mischino,/ debbi laudare lo tuo Creatore;/ noiate de levare a matutino/ e, conmo debbi, Lui rendere l'ore,/ a rengratiar lo Cristo k'è tua luce./ Non te voli levare de lo lecto/ a repensare la sua morte amara;/ [e] per te fo levato nella Croce!/ Signore, la mia alma te connecto,/ k'a lo morire non me vale para"; *Bestiario Moralizzato*, LVII, in L. Morini, *op. cit.*, p. 521.

¹⁰⁴ Il poeta persiano Farid al-Din 'Attar scrisse nel XII sec. un componimento erotico in cui un usignolo innamorato di una rosa si mostra disperato di fronte all'alterigia e all'indifferenza del fiore. Come nelle teorie cortesi, anche nella cultura medievale persiana l'amore è concepito come un processo di sofferenza e purificazione in cui carnalità e misticismo si competrano l'una nell'altro. Cfr. C. Saccone, *La canzone di Rosa e Usignolo: paradigmi dell'amore nella poesia persiana medievale*, in Farid al-din 'Attar, *La rosa e l'usignuolo*, a c. di C. Saccone, Carocci, Roma 2003, pp. 125-201.

¹⁰⁵ G. de Lorris, *Roman de la Rose*, vv. 895-903.

presenza nel giardino del palazzo: il canto di Tristano, modulato ad imitazione dell'usignolo, risulta così dolce e armonioso da spingere Isotta alla commozione.

Nella lirica provenzale l'usignolo appare per lo più legato al topos dell'esordio primaverile¹⁰⁶ e dell'alba, nemica giurata degli amanti: nascosto fra le fronde in fiore l'uccellino diffonde i suoi canti gioiosi, ispirando al poeta versi d'amore. Tra le occorrenze più significative dell'usignolo nella poesia occitanica si segnalano Guillaume Li Vinier, *Mout a mon cuer esjoï*; Guillaume de Champagne, *Dit du cerf blanc*; Thibaut de Champagne, *Li rossignols chant tant*; Arnaut de Maruelh, *Belh m'es quan lo vens m'alena*; Bernart de Ventadorn, *Lo rossinhols s'esbaudeya*; Bernart de Ventadorn, *Pel doutz chan que'l rossinhols fai*; Peire d'Alvernha, *Amics Bernartz de Ventadorn*¹⁰⁷.

Nella poesia siciliana e siculo-toscana la presenza dell'usignolo e degli altri uccelli tipici dell'incipit primaverile vuole rimarcare la grande influenza che il modello cortese ebbe sulla prime prove della lirica italiana. Rinaldo d'Aquino e l'autore anonimo della canzone *Quando la primavera* utilizzano l'immagine dell'usignolo che canta dolcemente in analogia al poeta che, innamorato e ricambiato, vuole esprimere il suo amore e la sua felicità. Nel sonetto *Quando gli ausignoli e gli altri agelli*, l'autore anonimo, di probabile provenienza toscana, presenta il canto gioioso dell'usignolo come contraltare dei sofferti versi del poeta respinto dalla donna amata. Secondo Giunta questa "variante disforica" giocata sulla "sproporzione tra natura e anima"¹⁰⁸ risulta totalmente assente nei Siciliani, mentre è variamente attestata nella produzione siculo-toscana, come nel caso del succitato sonetto. Anche nella *Disputatio rosae cum viola* di Bonvesin de la Riva l'usignolo si presenta connesso alla primavera e all'amore: la rosa afferma la sua superiorità rispetto alla

¹⁰⁶ Cfr. A. Bisanti, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Liguori Editore, Napoli, 2011, alle pp. 64-65.

¹⁰⁷ Cfr. F. Giusti, *L'oggetto del desiderio nella poesia lirica: alcune considerazioni sulla sublimazione*, in «Between», III, 5, Maggio, 2013, disponibile online all'indirizzo <http://www.Betweenjournal.it/> alle pp. 5-17.

¹⁰⁸ C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 151.

viola proprio perché essa sboccerebbe nella stagione più bella, quella dell'amore, durante la quale gli uccelli intonano i loro canti più dolci. Bonvesin utilizza l'immagine dell'uccellino anche nel *Libro delle tre Scritture*, paragonando la perfezione canora di questi uccellini al canto delle anime beate assunte in Paradiso. Nel *Favolello* di Brunetto Latini l'usignolo intonato e grazioso è metafora dell'uomo che non sa far nulla, se non parlare bene: come il bel canto dell'uccellino, tuttavia, le belle parole che non trovano riscontro nella realtà restano vuote e fini a se stesse. Nell'ambito della lirica amorosa toscana, che emancipandosi dei moduli di quella siciliana comincia a trovare la sua originalità in quelli stilnovistici, l'usignolo mantiene il suo ruolo di cantore e di rimando al mondo cortese. In *Un nobile e gentile immaginare* Paolo Lanfranchi afferma di comporre in stato di dormiveglia i suoi versi, nei quali, pertanto, racconta il proprio sogno: il poeta descrive allora uno splendido giardino risonante dei soavi cinguettii di un usignolo, dove immagina di trascorrere del tempo in compagnia dell'amata. Svegliato dal suono delle campane, l'uomo, che nel sonno si era completamente abbandonato all'amore e al canto profano dell'usignolo, chiude la composizione confessando la propria difficoltà ad non cedere alla tentazione del peccato. Nel sonetto omoerotico *Dusento scudeline del diamante*, Nicola da Siena, soprannominato Muscia e da alcuni identificato col Niccolò dei Salimbeni che compare in *Inferno* XXIX, v. 127, augura all'amato Lano ogni bene, tra cui il possesso di ben dodici usignoli che cantino solo per lui. Anche in questo luogo poetico, dunque, l'usignolo appare legato all'amore e alla poesia di ascendenza cortese, tanto che la stessa struttura del componimento risulta simile ad un *plazer*.

Un uso singolare dell'immagine dell'usignolo ricorre in Chiaro Davanzati. Nella canzone *Valer voria s'io mai fui validore* Chiaro si difende dall'accusa mossagli da Guittone d'Arezzo di scrivere una quantità eccessiva di componimenti poetici, sacrificandone, forse, la qualità. Chiaro risponde di non poter seguire l'invito del maestro, dal momento che non vuole perdere il favore del destinatario delle sue

poesie, probabilmente la donna amata, di cui vuole esaudire ogni richiesta. Chiaro vuole dunque fornire una giustificazione del proprio rifiuto di seguire il consiglio di Guittone, mostrando però deferenza e rispetto nei confronti dell'aretino: il rapporto tra i due poeti è espresso attraverso una similitudine animale per cui Chiaro si definisce come una cornacchia che debba confrontarsi con un usignolo. In questa occorrenza l'usignolo si emancipa completamente dall'universo cortese e dalla lirica amorosa, divenendo simbolo dell'eccellenza poetica e dell'*auctoritas* riconosciuta da Chiaro in Guittone.

Nella tenzone intrattenuta con Chiaro, Dante inserisce la figura dell'usignolo all'interno di un altro motivo topico cortese, quello del dissidio dell'amante che non sa decidere se dichiararsi all'amata o, per rispetto di quest'ultima, tenere nascosti i propri sentimenti. Chiaro sostiene che sia preferibile palesare il proprio amore alla donna, non dubitando della sua pietà; Dante, al contrario, dichiara di optare per il silenzio, asserendo che svelarsi non solo potrebbe mettere a rischio l'onore e il buon nome dell'amata, ma interromperebbe quel processo di affinamento e di elevazione derivante esclusivamente da un desiderio d'amore non soddisfatto. Riproponendo quasi alla lettera il paragone ornitologico già presente nel *joc partit* di Guilhem de Mur e Giraut Riquier¹⁰⁹, Dante, in *Già non m'agenzia, Chiaro, il dimandare*, afferma che l'amante, dopo essersi dichiarato apertamente, risulta essere come un usignolo che, compiaciuto di aver ottenuto il proprio obiettivo grazie alle straordinarie dote vocali, non canta più con la stessa ispirazione e con la stessa intensità. Se l'insofferenza e l'insoddisfazione spingono l'uccellino a cantare nel modo più dolce e soave possibile, allo stesso modo il poeta che, pur amando, non si dichiara raggiunge una maggiore elevazione morale, capace di riverberarsi anche sui propri versi poetici.

¹⁰⁹ Cfr. Guilhem de Mur, *Giraut Riquier, pus qu'es sabens*, vv. 37-40: "Lo rossinhol per semblansa/ ·us don que vieu ab alegransa/ tant cant ponha en sa par convertir,/ pueys son dos chant torn'en aspre rugir" e Dante, *Rime*, a c. di C. Giunta, Mondadori, 2014, p. 650.

CORNACCHIA (CORNACHIA, CORNIGLIA)

- Chiaro Davanzati, *Di penne di paone e d'altre assai*, vv. 1-14:

“Di penne di paone e d'altre assai/ vistita, la **corniglia** a corte andau;/ ma no lasciava già per ciò lo crai,/ e, a riguardo, sempre cornigliau;/ gli auscelli che la sguàrdar, molto splai/ de le lor penne, ch'essa li furau:/ lo furto le ritorna scherne e guai,/ ché ciascun di sua pen[n]a la spogliau./ Per te lo dico, novo Canzonero,/ che ti vesti le penne del Notaro,/ e vai furando lo detto stranero:/ sì co' gli agei la **corniglia** spogliaro,/ spoglieriatu per falso menzonero,/ se fosse vivo, Iacopo Notaro”.

- Chiaro Davanzati, *Valer voria s'io mai fui validore*, vv. 5-8:

“Ma dopo l'ausignuolo a suo cantare/ si leva la corniglia a simiglianza:/ lo primo loda e sé pone in bassanza./ A me ver' vostro dir simile pare; [...]”.

- Cino da Pistoia, *Se mai leggesti dell'Ovidi*, vv. 5-8:

“Però tu stesso, amico, ti conquidi,/ e la cornacchia sta' n su la cornice,/ alta, gentile e bella salvatrice/ del suo onor: chi vòle, in foco sidi”.

- Dante, *Rime, Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne*, vv. 1-24:

“Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne,/ di nicistà convenne/ che ciascun comparisse a tal novella;/ e la **cornacchia** maliziosa e fella/ pensò mutar gonnella,/ e da molt'altri uccelli acattò penne,/ e adornossi, e nel consiglio venne;/ ma poco si sostenne, perché parëa sopra gli altri bella./ E l'un domandò l'altro: «Chi è quella?»/ sì che finalment'ella/ fu conosciuta. Or odi che n'avenne./ Che tutti gli altri ucce' le fur dintorno,/ sicché senza soggiorno/ la pelâr sî, ch'ella rimase ignuda;/ e l'un dicëa:«Vedi che bella druda!»/ dicea l'altro:«Ella muda»;/ e cosî la lasciaro in grande scorno./ Similmente divien tutto giorno/ d'uom che si fa adorno/ di fama o di virtù ch'altru' dischiuda,/ ché spesse volte suda/ dell'altru' caldo tal che poi agghiaccia./ Dunque beato chi per sé procaccia”.

- Nicolò de Rossi, *Lo freno che m'è posto è la sbadachia*, vv. 5-8:

“Dove si possa, la bella cornachia,/ mi fa cridare cum la boçe floça/ «Merçé, merçé», se no che el si scoça/ gy spiriti mëy, tanto gli spinachia”.

- Giovanni Quirini, *Tu se' cornacchia e pur te stimi e credi*, vv. 1-14:

“Tu se' **cornachia** e pur te stimi e credi/ esser pavon, furando le sue spoglie,/ e inel suo gregg<i>o colorato sedi,/ superbo e vago di sì fatte gioglie,/ né non t'accorgi, miser lasso, o vedi/ che, al tuo cantar, ciascun conosce e coglie/ che tu se' falso ucel che tieni i piedi/ su la carogna, a disbramar tue voglie./ Ma come iscrive moralmente Ysopo/ che avvenne al corvo, cossí spero in breve/ che fie di te, con più tormento grievè,/ ché tu se' come el fango sotto neve,/ che 'l sol, giugnendo, col suo caldo intoppo/ discovre sí che non sta 'scoso troppo”.

Esemplare della stessa famiglia del corvo, la cornacchia ha condiviso con esso molteplici aspetti del suo simbolismo, pur ritagliandosi interpretazioni allegoriche proprie ed originali. L'aspetto cinereo e il verso sgraziato sia del corvo che della cornacchia hanno determinato l'associazione di questi animali alla morte e alle disgrazie di cui erano considerati i lugubri messaggeri. Il carattere prudente e la tendenza alla monogamia hanno tuttavia fatto in modo che sia ai corvi che alle cornacchie potessero essere riconosciute alcune qualità positive, come l'intelligenza e la fedeltà. La plurisignificanza del corvo e della cornacchia si mantiene anche nella cultura cristiana medievale, ove entrambi gli animali rappresentano tanto i vizi quanto le virtù, come la lealtà coniugale e la dedizione alla famiglia, fino ad assurgere addirittura ad immagini cristologiche. La cornacchia e il corvo compaiono come coppia oppositiva nella favolistica greca e latina. Secondo un mito giuntoci attraverso le *Metamorfosi*¹¹⁰ di Ovidio, la vergine Coronide, il cui nome in greco significa, appunto, cornacchia, insediata da Nettuno, venne salvata dalla dea Atena che, commossa dall'integrità della ragazza, decise di trasformarla in uccello, risparmiandole la violenza del dio. Volendo mostrare riconoscenza e fedeltà alla dea che l'aveva salvata, la cornacchia decide di riferire ad Atena di aver visto che le figlie di Cecrope, Aglauro, Erse e Pandroso, cui aveva affidato una cesta contenente il piccolo Erittonio, col divieto di aprirla, avevano contraddetto l'ordine ricevuto e scoperto l'identità del neonato. Oltre a punire le tre sorelle Atena, adirata, decise di

¹¹⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, II, vv. 542-47; 596-632.

punire anche la cornacchia, meschina delatrice vittima della sua stessa *curiositas*, privandola della capacità divinatoria fino ad allora condivisa con il corvo.

Nella favola 171 Ch. di Esopo un cane chiede alla cornacchia, intenta a sacrificare ad Atena, il motivo di tanta devozione nei confronti della divinità che pure l'aveva punita così duramente. L'uccello risponde che, a spingerla all'abnegazione e all'ossequio, è proprio la paura nei confronti della divinità con cui tenta in tutti i modi di riconciliarsi, temendo vendette ancora più dure. Nella favola 170 Ch. la cornacchia, invidiando al corvo il dono della divinazione che essa aveva perso, inizia a gracchiare al passaggio di un gruppo di uomini ma, essendo da questi riconosciuta, ne è totalmente ignorata: la morale della favola insegna che, anche tra gli uomini, l'ostinata competizione con chi è più forte finirà inesorabilmente con il mettere in ridicolo chi è più debole. Imitare gli altri animali, ma venire fatalmente scoperta, è una costante della favole che hanno tra i protagonisti la cornacchia o, alternativamente, il gracchio, un uccello parimenti scuro e sgraziato di cui la cornacchia condivide la lettura simbolica. Nella favola 163 Ch. la cornacchia, dopo aver visto alcuni colombi ben pasciuti in una voliera, decide di tingere le proprie penne di bianco e abbandonare la propria dimora. Inizialmente non scoperta, la cornacchia viene smascherata a causa del suo verso sgraziato e allontanata; deciso a tornare dai suoi simili, l'uccello non viene riconosciuto per via del piumaggio chiaro che si era procurato ed è scacciato anche dal suo stesso stormo. Nella favola 5 Ch. la cornacchia, invidiando all'aquila gli artigli con i quali riusciva a ghermire le proprie prede planando dall'alto, iniziò ad imitare il grande rapace, attaccando un montone. Poiché le zampe rimasero impigliate al vello dell'animale, la cornacchia fu catturata da un pastore il quale, dopo averle tagliato le ali, la presenta ai figli come una cornacchia che aveva vanamente preteso di sembrare un'aquila. Fondamentale per l'associazione della cornacchia all'inganno e alla contraffazione è la favola 162 Ch., in cui la cornacchia, consapevole della sgradevolezza del suo aspetto, ma volendo a tutti i costi vincere una gara di bellezza

indetta da Zeus, si abbellisce con le piume rubate agli altri uccelli: anche in questo caso l'inganno viene svelato e la cornacchia finisce per essere umiliata ed emarginata. La stessa favola compare nelle *Favole* di Fedro: nella variante latina ad essere protagonista è il gracchio.

Nella *Naturalis Historia* Plinio approfondisce alcune caratteristiche della cornacchia che avranno molta fortuna, come la dedizione alla famiglia:

Ipsa ales est inauspicatae garrulitatis, a quibusdam tamen laudata. [...] Praeterea sola haec etiam volantes pullos aliquamdiu pascit. Inauspicatissima fetus tempore, hoc est post solstitium. Ceterae omnes ex eodem genere pellunt nidis pullos ac volare cogunt, sicut et corvi, qui et ipsi non carne tantum aluntur, sed robustos quoque fetus suos fugant longius¹¹¹.

Oltre che per l'attenzione per i propri figli, la cornacchia si distingue dagli altri animali per la fedeltà nei confronti del partner. La tendenza alla monogamia viene enfatizzata da Eliano nell'*Historia animalium*, in cui l'autore sottolinea, appunto, come la lunga vita della cornacchia sia contraddistinta da una grande stabilità coniugale. Lo stesso Eliano ci dà anche notizia di un 'canto della cornacchia' che gli antichi eseguivano per gli sposi, volendo augurare loro armonia e fecondità¹¹². Tali caratteristiche morali estremamente positive contribuirono senza dubbio all'inserimento della cornacchia nell'universo metaforico cristiano a partire già dal *Fisiologo*. Nel paragrafo ad essa dedicato, il ventisettesimo, è ribadita la sua lealtà verso il compagno e la si paragona alla città di Gerusalemme, fedele vedova di Cristo. Nella simbologia cristiana la fedeltà della cornacchia concorre a rappresentare il rapporto tra Cristo e la Chiesa, spesso espresso proprio attraverso la metafora nuziale. Il profondo attaccamento alla prole, invece, ha determinato

¹¹¹ Plinio, *Naturalis Historia*, X, 13: "È un uccello la cui inarrestabile garrulità è ritenuta di cattivo auspicio anche se taluni, invece, ne fanno oggetto di lode. È di pessimo augurio scorgere [la cornacchia] durante il periodo riproduttivo, cioè dopo il solstizio d'estate. Soltanto la cornacchia continua a nutrire la propria prole, per un certo lasso di tempo, anche quando quella è in grado di volare, invece tutti gli altri uccelli della stessa specie cacciano via i figli dal nido e li costringono a volare".

¹¹² Cfr. Eliano, *Historia Animalium*, III, 9-10.

l'accostamento della cornacchia alla figura materna e alla Vergine Maria, sebbene il suo aspetto scuro appaia in contrasto con le immagini di purezza e castità topiche, come quella della colomba. Tuttavia, paragonando l'aspetto della cornacchia alla descrizione della fanciulla bruna protagonista del *Cantico dei Cantici*, gli esegeti hanno interpretato tanto la carnagione scura della giovane ragazza quanto il piumaggio dell'uccello come il segno dell'esposizione alla luce benefica e miracolosa di Dio¹¹³.

La sovrapposizione della figura della cornacchia a quella del corvo, ne ha determinato l'assenza pressoché totale nei principali bestiari diffusi nel XII e nel XIII secolo in Italia. Un paragrafo esclusivamente dedicato alla cornacchia è tuttavia rintracciabile nel *Trésor* di Brunetto Latini e nei volgarizzamenti che ne sono derivati, come quello di Bono Giamboni:

Della cornacchia

Cornacchie sono di molto grande vita. E dicono molti uomini, ch'esse indovinano quello che dee addivenire all'uomo. E questo soleano molto dire gli antichi, e mostravano per molte ragioni. Se l'uomo n'è maestro di conoscere quelle dimostrazioni, ch'elle fanno alle fiato, puote l'uomo conoscere quando dee piovere, che le gridano molto, e fanno grande sbattere d'ali. E amano tanto li loro figlioli, che poi che sono grandi usciti dal nido, sì li vanno molto seguitando, e imbeccando siccome fossero piccoli¹¹⁴.

Nel poema di Brunetto, e quindi anche nella traduzione proposta da Bono, i dati provenienti dal patrimonio mitologico e della cultura naturalistica del mondo classico sono giustapposti alle interpretazioni simboliche cristiane, senza che una delle due tradizioni si imponga mai sull'altra. Se l'immagine della cornacchia si specializza quale emblema di fedeltà coniugale e genitorialità nell'omiletica¹¹⁵, nella lirica profana, al contrario, essa si attesta come animale simbolico della menzogna e

¹¹³ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.* p. 43.

¹¹⁴ Bono Giamboni, *Il tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, ed. cit., p. 226.

¹¹⁵ Cfr. ad es. Ambrogio, *Esamerone*, V, 18, 58; Basilio Magno, *Homiliae IX in Hexaameron*, VII, 6.

dell'inganno, riprendendo i tratti che le erano stati attribuiti nella favolistica classica. Ciò è dovuto, innanzitutto, alla grande diffusione della favola esopica secondo cui la cornacchia, nel tentativo di camuffare il proprio aspetto, indossa le piume degli altri uccelli, dopo essersene impossessata furtivamente. L'apologo, che entra nel mondo latino con Fedro, è stato inserito in numerose raccolte medievali come il *Romulus*, nella versione in prosa e in quella in distici, l'*Ysopet* di Maria di Francia, l'*Esopo veneto* e l'*Esopo toscano*.

La prima attestazione dell'immagine della cornacchia in un contesto lirico è rintracciabile nella *tornada* del sirventese *Un sirventes cui motz non falh* di Bertrande Born, in cui il poeta, allora sostenitore di Enrico il Giovane, rivolgeva ai baroni di rivolgere all'avversario Riccardo Cuor di Leone le stesse parole che il pavone disse alla cornacchia:

Baron, Dieus vos sal e vos gart
e vos aiut e vos vailla
e·us don q'en digatz a·N Richart
so que·l paus dis a la grailla!¹¹⁶

Come nell'apologo di Esopo, cui il poeta allude chiaramente, la cornacchia che tenta di imitare il pavone rappresenta il goffo e malriuscito tentativo di un uomo, in questo caso protagonista di primissimo piano della politica del tempo, di cercare di apparire più potente di quanto realmente sia. L'attitudine alla manipolazione e alla falsificazione ha reso la cornacchia un'immagine simbolica metaletteraria assai espressiva ed efficace nella denuncia di eccessiva imitazione e di plagio¹¹⁷. La cornacchia assume un valore squisitamente metapoetico in *S'es chantars ben entendutz* di Giraut de Bornelh, in cui l'apologo ornitologico vuole essere metafora di un vero e proprio 'furto' letterario:

¹¹⁶ Bertran de Born, *Un sirventes que motz no·ill failh*, vv. 50-54. Il testo è disponibile online all'indirizzo: http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=434.

¹¹⁷ Cfr. S. Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in «Revista de Filología Románica», 2010, XXVII, pp. 77-99.

Lo vers auzitz e mogutz
Coma de bo trobador
Pois reverti en error,
Lo chans can er'asaubutz,
C'us s'en fazia clamaire
Dels dichs don altr'era laire,
Com fetz de la gralha-l paus.¹¹⁸

Questo stesso uso dell'immagine della cornacchia si riscontra anche nella lirica italiana, nel sonetto *Di penne di paone e d'altri assai*, attribuito a Chiaro Davanzati, "noto usurpatore di bestiari"¹¹⁹, dal ms. Vaticano latino 3793 e a Maestro Rinuccino¹²⁰, corrispondente dello stesso Chiaro Davanzati e Monte Andrea, dal ms. Vaticano latino 3214. L'estensore della poesia costruisce tutti e quattordici i versi sull'impiego allegorico dell'apologo di Esopo, identificando nella cornacchia che assume con l'inganno le fattezze degli altri uccelli, un imitatore ritenuto esageratamente pedissequo del siciliano Jacopo da Lentini, identificato dal solo ms. 3214 con Bonagiunta da Lucca. Lo scambio polemico in cui è inserito *Di penne di paone e d'altri assai* è incentrato nei primi tre sonetti sulla discussione riguardo la natura di Amore, prima attaccato per la sua feroce amarezza, poi difeso, e di nuovo riconosciuto come fonte di sofferenza; la tenzone si chiude, però, con un'inaspettata accusa di plagio ai danni del Notaio, quindi con un'improvvisa e violenta sterzata in direzione della riflessione metapoetica. Il sonetto sembra voler riprendere la tenzone tra il poeta lucchese e Guido Guinizzelli, con particolare riferimento a *Omo ch'è saggio non corre leggero*, proprio per l'insistito gioco metaforico basato sulle immagini ornitologiche, attraverso le quali i rivali poetici esprimevano le loro posizioni contrastanti e i loro rapporti. Riprendendo la favola di Esopo per cui la cornacchia, pur avendo rubato le piume al pavone e agli altri uccelli, decide

¹¹⁸ Giraut de Bornelh, *S'es chantars ben entendutz*, vv. 29-35. Il testo disponibile online all'indirizzo: http://trobadors.iec.cat/veure_d_ita.asp?id_obra=1166.

¹¹⁹ G. Contini, *Poeti del Duecento*, t. 1, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 430.

¹²⁰ Cfr. F. Catenazzi, *Contributo alla conoscenza di Maestro Rinuccino, poeta fiorentino del secolo XIII*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XX, 1980, pp. 97-118.

sfacciatamente di mostrarsi e di farsi ammirare fino allo smascheramento, l'autore intende accusare l'avversario poetico non solo di aver copiato spudoratamente Giacomo da Lentini per manifesta incapacità artistica, ma di voler anche ostentare la propria mediocrità maldestramente dissimulata. Lo stesso poeta siciliano, fosse stato ancora vivo, si sarebbe certamente difeso, denunciando senza pietà il furto subito e rivendicando le proprie capacità poetiche.

Di sicura paternità è, invece, la canzone *Valer voria s'io mai fui validore*, in cui Chiaro Davanzati si rivolge a Guittone definendo il rapporto col maestro quale quello che intercorre tra un usignolo intonato e una cornacchia gracchiante (cfr. v. usignolo). Del tutto estranea alla dimensione metaletteraria è l'occorrenza della cornacchia nel sonetto rinterzato *Quando 'l consiglio degli uce' si tenne*, annoverato tra le rime dubbie di Dante da Barbi¹²¹, attribuito a Pucci da Contini¹²² e riconosciuto come dantesco da De Robertis¹²³. Il testo ripropone una delle numerosissime versioni della favola esopica rintracciabili nei favolisti latini del XIII e del XIV secolo e nelle raccolte di *exempla*¹²⁴: l'intenzione del compositore, del resto, non è discutere di problematiche letterarie, ma fornire un insegnamento morale ricavabile, appunto, dall'apologo più diffuso circa la cornacchia.

L'immagine della cornacchia presente in *Se mai leggesti versi de l'Ovidi* di Cino da Pistoia, pur trovandosi all'interno di una tenzone ad alta densità letteraria, in cui il poeta e Onesto da Bologna discutono circa le differenti concezioni di Amore e di

¹²¹ Cfr. D. Alighieri, *Rime*, a c. di M. Barbi, in *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1921 (ristampate nel 1960).

¹²² Cfr. D. Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, Einaudi, Torino, 1939 (ristampate nel 1946, nel 1965 e nel 1980).

¹²³ Cfr. D. De Robertis, *Riabilitazione di una cornacchia*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a c. di M.C. Gérard-Zai et alii, Editions Slatkine, Ginevra, 2000, pp. 281-290; e D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Le lettere, Firenze 2002, vol. III, pp. 301-303.

¹²⁴ Cfr. Dante, *Rime*, a c. di C. Giunta, Mondadori, Milano, 2014, pp. 643-646 e L. Rossi, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 25- 58 (in particolare il paragrafo *Giraut de Borneil, Bonagiunta e l'apologo della cornacchia* alle pp. 45- 46).

poetica, non rinvia, invece, a nessun sottinteso di natura metaletteraria. Secondo l'interpretazione di Marti, infatti, la cornacchia riveste qui il ruolo di *senhal* della donna amata, nobile e sfuggente¹²⁵, mentre Orlando ipotizza che la presenza dell'immagine ornitologica sia da ricondurre al ricorso di un'espressione proverbiale, oggi non pienamente comprensibile, utilizzata dal poeta per rappresentare l'inaccessibilità della donna amata¹²⁶.

L'immagine della cornacchia ricorre con la stessa accezione in *Lo freno che m'è posto è la sbadachia* di Nicolò de Rossi, in cui la donna è descritta come una "bella cornacchia" che fa pensare continuamente il poeta.

Nel sonetto *Tu se' cornacchia e pur te stimi e credi* Quirini torna ad utilizzare la favola della cornacchia e del pavone nella chiave della polemica letteraria, probabilmente rivolgendosi contro un avversario poetico, incolpato anch'esso di essersi indebitamente appropriato di moduli stilistici altrui.

¹²⁵ Cfr. M. Marti, *Poeti del "dolce stil novo"*, Le Monnier, Firenze, 1969, p. 762 e S. Marcenaro, *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a c. di M. Brea, E. Corral Diaz, M. A. Pousada Cruz, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2013, p279-281.

¹²⁶ Cfr. Onesto da Bologna, *Le Rime*, a c. di S. Orlando, Sansoni, Firenze, 1974, p. 45.

ALLODOLA (ALODA, ALODETTA, LOLDERA, LODERA)

-Bonvesin de la Riva, *Disputatio mensium*, vv. 157-160:

“Per me li olcelli, ke senten la verdura,/ e i lissinioi e ‘l **lodere** cantan per gran dolzura:/ ki vor ess como **loldera**, lo cor abbia in verdura/ e cant los al Signor, abiand speranza pura”.

-Dante, *Paradiso* XX, vv. 73-75:

“Quale **alodetta** che ‘n aere si spazia/ prima cantando, e poi tace contenta/ de l’ultima dolcezza che la sazia [...]”.

-Rinaldo d’Aquino, *Ormai quando flore*, vv. 19-21:

“Quando l’**aloda** intendo/ e rusignuol vernare/ d’amor lo cor m’afina [...]”.

Figura animale di secondo piano sia nella tradizione poetica classica che in quella medievale cristiana, anche scientifico-enciclopedica, l’allodola compare con una certa frequenza nella favolistica greca e latina e nella poesia provenzale.

L’allodola è caratterizzata da un volo perpendicolare e rapido, ma anche da un canto dolce e soave che suole eseguire alle prime luci del mattino. Già Teocrito, nel *X Idillio*, attraverso le parole del contadino Milone, invitava i mietitori a falciare il grano subito dopo aver sentito l’allodola cantare, per potersi poi riposare nelle ore più calde della giornata¹²⁷. Una singolare leggenda che Aristofane riporta negli *Uccelli* ai vv. 471-476¹²⁸ e attribuisce ad Esopo, sebbene non compaia in nessuna delle raccolte a noi giunte, definisce l’allodola come un nobile animale primigenio, la cui esistenza è addirittura precedente a quella della stessa terra. Secondo il mito,

¹²⁷ Cfr. Teocrito, *Idillio* X, vv. 50-51: “ἀρχεσθαι δ’ ἀμῶντας ἐγειρομένω κορυδαλλῶ, καὶ λήγειν εὐδοντος, ἐλινῦσαι δὲ τὸ καῦμα”.

¹²⁸ Aristofane, *Uccelli*, vv. 471-476: “ἀμαθῆς γὰρ ἔφυς κού πολυπράγμων, οὐδ’ Αἴσωπον πεπάτηκας,/ ὃς ἔφασκε λέγων κορυδὸν πάντων πρώτην ὄρνιθα γενέσθαι,/ προτέραν τῆς γῆς, κάπειτα νόσω τὸν πατέρ’ αὐτῆς ἀποθνήσκειν:/ γῆν δ’ οὐκ εἶναι, τὸν δὲ προκειῖσθαι πεμπταῖον:/ τὴν δ’ ἀποροῦσαν ὑπ’ ἀμηχανίας τὸν πατέρ’ αὐτῆς ἐν τῇ κεφαλῇ κατορούξαι”.

riportato anche da Eliano e da questi segnalato come originariamente indiano¹²⁹, un re ed una regina avevano avuto tre figli, tra i quali l'ultimo si distingueva per bontà e virtù. Pur di dare degna sepoltura ai genitori deceduti, il giovane non esitò ad aprirsi la testa con una spada per potervi porre all'interno i resti dei familiari. Il dio del Sole, colpito da tanto coraggio e da tanta pietà filiale, trasformò il ragazzo in un'allodola, la cui cresta vistosa ricorderebbe, appunto, il sacrificio compiuto con amore e devozione. Pur essendo un uccello, quindi un animale aereo, l'allodola nidifica a terra, costruendo i suoi nidi tra le erbe dei campi: proprio per questo essa appare costantemente connessa alla dimensione terrena. Nella cultura dei Celti, dalla lingua dei quali deriva lo stesso termine latino *alauda*, l'allodola viene considerata e venerata come l'incarnazione dello Spirito del grano.

Nella letteratura latina la figura dell'allodola si diffuse attraverso una favola esopica ripresa sia da Ennio nelle *Satire*, come testimoniano gli unici due versi superstiti¹³⁰, che da Gellio, che nelle *Notti Attiche*¹³¹ riferisce, appunto, come il poeta avesse raccontato un apologo il cui originale greco era perduto. L'apologo raccontava la vicenda di un vecchio contadino che, dopo aver vanamente chiesto ad amici e parenti un aiuto per il lavoro di mietitura, decide di imbracciare la falce da solo: soltanto allora l'allodola, che fino a quel momento non aveva abbandonato il suo nido confidando nella pigrizia e nell'egoismo degli uomini, è costretta a lasciare la sua dimora e ad andarsene. La stessa favola è inclusa anche nella raccolta di Aviano¹³², autore della tarda latinità che conobbe grande fortuna nel Medioevo. Apprezzate per la sobrietà della forma e la moralità assai vicina ai dettami del cristianesimo, le favole avianee vantano numerosissime citazioni e altrettanti

¹²⁹ Cfr. Eliano, *De natura Animalium*, XVI, 5.

¹³⁰ Fr. XIIb (= Sat. 57-8 V.2) "Hoc erit tibi argumentum semper in promptu situm:/ ne quid expectes amicos, quod tute agere possies"; cfr. A. Traglia, *Poeti latini arcaici*, Utet, Torino, 1986, pp. 368-370 e E. Campanile, *Ennio ed Esopo*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, a c. di G. D'Anna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1979, pp. 63-68.

¹³¹ Cfr. A. Gellio, *Notti Attiche*, II, 29.

¹³² Cfr. Aviano, *Fabulae*, XXI, De agricola et ave.

commenti. Molto diffusi furono anche i volgarizzamenti in lingua francese, come l'*Ysopet* di Maria di Francia o l'*Avionnet*, adattamento in ottosillabi di alcune favole di Aviano.

Negli schemi allegorici medievali l'allodola, che, pur costruendo il proprio nido in basso riusciva a librarsi alta nel cielo effondendo il suo dolce canto, divenne un'immagine della preghiera, dell'anima e del Cristo stesso. Secondo Charbonneau-Lassay l'allodola costituiva un *exemplum* semplice ed espressivo per il fedele che innalzava la sua lode al Signore, tanto che è variamente attestato che i monaci di campagna proponevano spesso nelle loro omelie la falsa etimologia del nome dell'uccello, affermando che esso derivasse dalla parola latina *lauda*. Altrettanto frequente era l'interpretazione cristologica dell'allodola per l'assonanza della crista che ne caratterizza la testa con il nome di Cristo. Anche il singolare comportamento dell'allodola per cui essa risultava, di fatto, un animale al contempo uranico e terreno, faceva dell'uccello una figura della doppia natura umana e divina di Gesù¹³³. Nella poesia provenzale l'immagine dell'allodola compare come variante dell'usignolo in Guilhem Ademar, nel contesto topico dell'esordio primaverile della canzone *Lanquan vei florir l'espigua* (vv. 1-6) e in quello antinomico dell'esordio invernale di *Quan la bruna biza branda* (vv. 1-8):

Lanquan vey florir l'espigua
e s'azombra·l vitz e·l vayssa,
don lo fuelh e·l frug s'afayssa,
el auzelhs per sa par chanta,
ben dey jauzir d'amor hueymais,
pus l'alauza·n fai colh e cays.

Quan la bruna biza branda
de la forest fraysses e faus,
e secha·l ioncx e·l glais e·l raus,
e la lauzet'en la landa
a son dous chantar retengut,
adoncx ai ieu lo mieu cregut,

¹³³ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo*, vol. 2, Edizioni Arkeios, Roma, 1994, pp. 75-78.

quar suy mais que no suelh, prezans
e·m vai mielhs que no sol, dos tans.

L'allodola viene inserita nel quadretto della stagione dell'amore anche da Peire d'Alvernha, nella canzone *Chanterai pus vey qu'a far m'er*:

Belh m'es quan l'alausa se fer
en l'ayr, per on dissen lo rays,
e monta, tro li·s bel que·s bays
sobre·l fuelh que branda·l biza,
e·l dous temps — qu'anc bona nasques! —
entuebre·ls becx dels auzelhos,
don retin lur chans sus e ios.

Nella poesia popolare di area provenzale, tuttavia, all'allodola era riservato un ruolo ben più importante e definito: quello di messaggera degli amanti, ai quali doveva comunicare la fine della notte e del tempo riservato al loro amore clandestino. L'allodola diviene, dunque, presenza fissa di un genere cortese specifico, l'*alba*, che descrive, appunto, il momento della separazione degli innamorati. Presente anche nei romanzi francesi, l'allodola non rimane confinata nell'universo poetico cortese, ma si afferma anche nelle canzoni di crociata, dove il suo canto ha il compito di svegliare i soldati dal riposo notturno e incitarli alla battaglia¹³⁴. Certamente la diffusione dell'immagine dell'allodola si deve in larga parte alla notissima canzone di Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta mover*, in cui l'allodola compare nella prima stanza:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra·! rai,
que s'oblid' e·s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu vey jauzion,

¹³⁴ Cfr. A.M. Bégou-Ball, *L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise*, in *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, ed. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, 2009, pp. 59-67 e la voce "Alba" in *Enciclopedia Treccani*, a c. di V. Crescini, disponibile online all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/alba_res-16633119-8bab-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no·m fon.

Bernart de Ventadorn impernia l'incipit del testo poetico sull'immagine dell'allodola che, volando verso il sole, ne avverte un calore e una dolcezza tali da perdere i sensi fino a cadere. Il poeta, osservando la grande gioia dell'allodola, ne prova invidia e si stupisce del fatto che il suo stesso cuore non si scioglia, consumato com'è da un amore destinato a rimanere inappagato. A differenza dell'uccello, che rischia di precipitare proprio perché travolto dall'estatica pienezza derivata dal volo verso il sole, il poeta, respinto dall'amata, è abbattuto dall'assenza di gioia e dall'invidia nutrita nei confronti di chi può soddisfare i propri desideri, rimanendo invischiato nella loro dolcezza. L'immagine dell'allodola e del quadro primaverile di cui è parte evoca, dunque, un sentimento di contrasto rispetto all'animo del poeta, il quale "intende creare un'immagine di obliosa gioia cui contrapporre la propria pena delusa"¹³⁵. Nella *tornada* finale, infatti, Bernart affermerà di essere deciso ad interrompere la scrittura dei propri versi. La risoluta rinuncia all'amore, oltre alla ricercata costruzione allusiva e oscura del dettato di questo e altri testi della lirica occitanica, ha spinto la critica a sviluppare una lettura di ispirazione mistico-religiosa, che andasse oltre la lettera di matrice squisitamente cortese. Secondo Lazzerini "l'immagine della lauzeta che vola verso il sole e poi ricade al suolo, sopraffatta dal fulgore, evoca la ben nota metafora del contemplativo-aliger, ispirata al salmo LIV"¹³⁶, per cui l'anima viene come dotata di ali da Dio per potersi elevare. La vicenda amorosa raccontata da Bernart può essere letta come la messa in scena dei travagli dell'anima che, tentata dal peccato e caduta nella colpa, ha saputo poi redimersi e rinunciare alle lusinghe terrene.

¹³⁵ A. Del Monte, *Peire d'Alvernha. Liriche*, Loescher, Torino, 1955, note alla canzone Chanterai pus vey qu'a far m'er, disponibile online all'indirizzo: http://trobadors.iec.cat/autors_obres_d_ita.asp?autor=Peire%20d%27Alvernha.

¹³⁶ L. Lazzerini, *L'«allodetta» e il suo archetipo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di L. Coglievina e D. De Robertis, Le lettere, Firenze, 1998, p. 169.

Nella produzione siciliana si segnala la presenza dell'allodola nella canzone *Ormai quando flore* di Rinaldo d'Aquino. In questa composizione l'immagine ornitologica non è causata da sovrasensi di alcun tipo, ma abita con l'usignolo il tipico ambiente campestre dell'esordio primaverile, ispirando con il suo canto il poeta innamorato. Nel *Bestiario Moralizzato*, che tra le sue fonti annovera testi della letteratura cortese, della lirica amorosa duecentesca e della letteratura religiosa, l'allodola presenta le caratteristiche attribuitele tanto dalla produzione profana quanto da quella moraleggiante:

De la lodola

Veggio l'aloda de terra salire
faciendo dolce canto delectoso,
e veggiola cantando rengioire
quanto più sente l'aire glorioso;
e quando vole a terra revenire,
fa uno canto più suavitoso.
[Co]tale semelianza vole dire
che la vita de l'omo poderoso
en terra nasce, salie en signoria,
e, quanto vole sia lo salimento,
pur lo convene a terra revenire.
Se l'alma torna da cui venne en pria,
bene à menato suo delectamento:
èllo ben fare lauda lo fenire.

Secondo lo schema generale dell'opera, il sonetto dedicato all'allodola è strutturato in modo bipartito: la prima quartina e i primi due versi della seconda hanno un andamento descrittivo, mentre i restanti versi della quartina e le terzine ospitano l'interpretazione etico-morale delle informazioni etologiche precedentemente esposte. Caratteristiche peculiari dell'allodola sono l'altezza del volo e il canto capace di diffondere gioia nell'aria in cui risuona. Il verso di questo uccello diviene ancor più soave quando il volo è orientato verso terra, ove essa è solita costruire il nido e trovare rifugio. L'estensore del sonetto assimila tali comportamenti a quelli dell'uomo potente che, pur condividendo con tutti gli altri il momento della nascita,

riesce ad elevarsi e a distinguersi per ricchezze e prestigio. Tuttavia, per quanto luminosa possa essere la sua ascesa, destino comune a tutti gli uomini è quello di tornare alla stessa terra che li ha generati. Allo stesso modo anche l'anima retta e pura che torna al Creatore ha ben compiuto il proprio cammino sulla terra.

A riprendere la lezione ventadoriana è Bondie Dietaiuti che, pur omettendo lo zoonimo specifico dell'allodola, ad essa inequivocabilmente si riferisce in *Madonna, m'è avvenuto simigliante*¹³⁷. Nella canzone il poeta afferma di sentirsi, quando si trova davanti alla propria donna, come quell'uccello che, di fronte allo splendore del sole, avverte le sue forze venir meno fino a cadere a terra. La visione della donna provoca dunque uno sconvolgimento passionale tale da mettere in discussione il proseguimento del canto d'amore del poeta.

Nella *Commedia* Dante utilizza l'immagine dell'allodola riferendola con una similitudine ad un altro uccello, l'aquila, animale simbolo della giustizia umana e divina e protagonista dei canti XVIII, XIX e XX del *Paradiso*¹³⁸. In questi tre canti, come si vedrà, Dante affronta il complesso discorso teologico della giustizia e degli imperscrutabili disegni divini volti a garantirla nel dialogo instaurato con l'aquila composta dagli spiriti giusti. Nella lunga tirata incentrata sul tema della giustizia l'immaginario animale svela a Dante l'identità dei beati che ne compongono l'occhio: il re biblico Davide, l'imperatore Traiano, il profeta Ezechia, il re normanno Guglielmo d'Altavilla e il soldato troiano Rifeo. Proprio la presenza del compagno d'armi di Enea corrobora la tesi avanzata dall'aquila riguardo l'inconoscibilità e

¹³⁷ Per i modi del riuso del topos provenzale dell'allodola nella lirica italiana cfr. C. Bologna, *Lo sparviero, l'allodola e la quaglia (sulle "fonti" cortesi di Andrea Cappellano)*, in «L'Immagine Riflessa. Rivista quadrimestrale di Sociologia dei Testi», XIII, 1990, 1, pp. 113-158 e Id., *L'allodola della memoria e il corvo del pensiero. Sui poeti medievali di Ludovica Koch*, in «Studi germanici», XLII, 2004, n. 2, pp. 261-289; Id., *La "lauzeta" di Pound*, in AA.VV., *L'ornato parlare. Studi in onore di Furio Brugnolo*, a c. di G. Peron, Padova, Esedra editrice, 2007, pp. 739-786; M. Perugi, *L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento Atti del Convegno di studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 189-206.

¹³⁸ Cfr. C. Villa, *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a c. di T. Montorfano, M. Orfano, C. Sacconaghi, Marietti, Genova-Milano, 2010, pp. 185-199.

l'imprevedibilità dei piani divini, comprovando, tuttavia, anche l'infinita magnanimità del Signore, che ha concesso la grazia della salvezza anche ad alcuni tra i pagani. Appagata dal contenuto salvifico delle proprie parole, l'aquila rimane in silenzio, godendo della bellezza del messaggio di cui è stata portavoce e della gioia di essere essa stessa strumento della giustizia divina. L'atteggiamento lieto e compiaciuto del "santo uccello" viene allora descritto da Dante attraverso un'ulteriore immagine ornitologica, quella dell'allodola, codificata dal mondo letterario cortese. L'allodola, pur ricavata dalla tradizione profana della lirica erotica, viene rifunzionalizzata nella *Commedia* in senso mistico e teologico. Sebbene il rimando a Bernart de Ventadorn e ai suoi epigoni italiani Rinaldo e Bondie sia confermato da evidenti affinità di forma, appare innegabile la distanza semantica dell'allodola presente nel *Paradiso* dantesco rispetto alle occorrenze registrate nella lirica amorosa di matrice cortese. Se nei luoghi poetici anteriori alla *Commedia* l'allodola e il suo voluttuoso svenimento rappresentavano l'ineffabilità della donna e l'atteggiamento di resa del poeta davanti alla sua bellezza, in *Paradiso* Dante, senza uscire dal campo metaforico aviario dei canti succitati, descrive proprio attraverso l'immagine dell'allodola sia l'appagamento dell'aquila che rivela all'*agens* la misteriosa grandezza della giustizia divina, sia l'orgogliosa soddisfazione dell'*auctor*, capace di trasporre in versi argomenti filosofico-teologico molto complessi. L'allodola di Dante, pur contemplando la luce più splendente di tutte, quella divina, non si perde in un'esperienza estatica autodistruttiva e muta, al contrario, è proprio dalla visione di Dio che la poesia di cui essa stessa è immagine trae contemporaneamente forza e dolcezza.

ANIMALI METAPOETICI NELLA COMMEDIA

“S’io avessi le rime aspre e chioce”: un neologismo per una metafora metapoetica

Il settimo canto dell’*Inferno* dantesco si apre con le celebri quanto enigmatiche parole rabbiosamente urlate dal mostro Pluto¹³⁹ a Dante e a Virgilio: «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*».

L’esclamazione demoniaca, che solo apparentemente sembrerebbe senza senso, è d’altro canto posta in posizione incipitaria proprio per dare al lettore l’impressione di una non immediata comprensibilità, di un’oscurità dovuta al linguaggio volutamente criptico di Pluto o alla sua incapacità di formulare discorsi razionali, trovandosi nella condizione di mostro infernale imbestiato¹⁴⁰. Lo scioglimento del verso, una vera e propria *crux* del testo dantesco, venne tentato in modo piuttosto soddisfacente e omogeneo già dagli antichi commentatori della *Commedia* e faceva forza, com’era naturale nel Medioevo, sull’etimologia e sull’erudizione linguistica. Nei glossari e nelle enciclopedie trecenteschi non doveva infatti essere difficile rintracciare i vocaboli utilizzati da Dante in questo verso, se i primi commentatori (come l’Ottimo, Jacopo Alighieri, Pietro Alighieri, Jacopo della Lana, Francesco da Buti, Boccaccio) concordano quasi totalmente nel leggere *pape* come l’*interiectio admirantis* latina *papae*, derivata dal greco *παπαί* e tipica del linguaggio comico, e

¹³⁹ Cfr. G. Ledda, “*Inferno*” VII, in *Lectura Dantis Bononiensis. II*, 2012, pp. 59-87; M. Seriacopi, *Mostri e diavoli nell’“Inferno” di Dante Alighieri. Con commenti inediti trecenteschi*, Aracne, Roma, 2014, pp. 24-27; L. De Angelis, *Mostri, belve, animali, creature nell’immaginario di Dante*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 2016, *passim*; A. Baldi, *Humanitas ac scientia. Celebrazioni per il cinquantennale e il venticinquennale del liceo classico T. Lucrezio Caro e del liceo scientifico G. Galilei*, Sarno, 1993-1994, Gutenberg, Sarno, 1994, pp. 113-134.

¹⁴⁰ Cfr. M. Aversano, “*Pape Satàn, pape Satàn, aleppe*”, in Id., *La quinta ruota. Studi sulla “Commedia”*, Tirrenia, Torino, 1988; poi in «*Filologia e critica dantesca*», 1989, pp. 33-59; D.S. Cervigni, *Pluto’s words versus Virgil’s words: the dantean Hell’s failure of self-referentiality*, in *Italiana VIII. Pluralism and critical practice. Essays in honor of Albert N. Mancini*, a c. di P.A. Giordano, A.J. Tamburri, West Lafayette, Bordighera, 1999, pp. 32-40; L. Peirone, “*Pape Satàn*” e *quel che segue*, in «*Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*», VIII, 2007, pp. 115-122; M. Lazzerini, *La lingua dei diavoli dal “De vulgari eloquentia” alla “Commedia”*, in Id., *Dalla parola al silenzio. La lingua dei diavoli nell’Inferno di Dante*, Fermenti Editrice, Roma, 2010, pp. 11-56; G. Gambale, *Due esempi di “inordinata locutio”: gli strani versi di Pluto e Nembrotto*, in *La lingua di fuoco. Dante e la filosofia del linguaggio*, Città Nuova, Roma, 2012, pp. 135-177; A. Raffi, *Inni, salmi e “voci chioce”: il paesaggio sonoro dell’“Inferno” di Dante*, in «*Campi Immaginabili. Rivista semestrale di cultura*», XLVIII-XLIX/L-LI, 2013-2014, 1-2, pp. 5-37.

aleppe come volgarizzamento dell'ebraico *aleph*. Sul significato di *aleppe*, tuttavia, si registrano subito posizioni contrastanti: per una buona parte dei commentatori, *aleph* rimanderebbe al diffuso incipit delle lamentazioni di Geremia ed assumerebbe il valore di una interiezione di dolore; per altri, come Pietro Alighieri, *aleph*, prima lettera dell'alfabeto ebraico, rimanderebbe all'alfabeto greco e indicherebbe l'Alfa, il principio e la divinità principe, che nel regno degli Inferi è lo stesso Satana, e si configurerebbe come un'invocazione a quest'ultimo. Tra le tante interpretazioni moderne risulta particolarmente soddisfacente quella di Guerri, segnalata nei commenti delle principali edizioni della *Commedia*, dal Vandelli al Sapegno, nonché nella voce dedicata dell'Enciclopedia Dantesca¹⁴¹. Il Guerri, considerando Pluto quale dio della ricchezza nel pantheon greco, esclude che possa parlare una lingua diversa dal greco, pertanto propone un'esegesi basata sull'interpretazione prettamente letterale del testo e sulla consultazione dei vocabolari: "Letto, come si deve, secondo il vocabolario del medio evo, questo verso suona *Oh Satana, oh Satana Dio*. Non è un discorso, ma uno sfogo subitaneo, col quale Pluto comincia a manifestare i suoi sentimenti, ove nella sorpresa è già la minaccia"¹⁴². Con tale esclamazione, pertanto, il mostro infernale esprimerebbe dapprima la meraviglia nel vedere Virgilio e Dante ancora vivo aggirarsi nell'oltretomba, e subito dopo, attraverso l'invocazione a Satana, lo stato di cieca rabbia che contraddistingue gli incontri con i dannati e i custodi dell'Inferno.

La decifrazione del contenuto del messaggio di Pluto appare estremamente necessaria per far luce non solo sul verso stesso, ma anche sul verso successivo, che più interessa in questa sede, e sull'intero canto. M. Marti interpreta il verso pronunciato da Pluto connettendolo al tono violento e polemico che pervade la

¹⁴¹ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce "*Pape Satan, Pape Satan Aleppe*", a c. di E. Caccia, disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_(Enciclopedia-Dantesca)/).

¹⁴² D. Guerri, *Di alcuni versi dotti della «Divina Commedia»: Ricerche sul sapere grammaticale di Dante*, Ed. S. Lapi, Città di Castello, 1908, p. 3.

condanna degli avari e dei prodighi. La virulenza del giudizio di Dante si tradurrebbe stilisticamente “in una ridda di suoni aspri, taglienti e duri, ed in metafore inusitate e singolari, grottesche ed impietose [...]”¹⁴³. In questa prospettiva appare emblematico l’aggettivo che Dante decide di utilizzare per definire il tono con cui Pluto pronuncia la sua unica battuta in *Inferno* VII, 2:

Cominciò Pluto con la voce chioccia.

All’immediata e intuitiva comprensione dell’aggettivo, che rimanda all’immagine semplice e umile della gallina che, richiamando i pulcini, emette un grido rauco e stridulo simile a quello emesso da Pluto, corrisponde, tuttavia, una straordinaria rarità linguistica e una grande difficoltà stilistica¹⁴⁴. A conferma di ciò si consideri la presenza stessa dell’aggettivo all’interno del poema e di tutto il macrotesto dantesco. Esso conta due sole occorrenze, entrambe nella prima cantica: questa, in *Inferno* VII, 1, e quella in apertura del canto XXXII ai vv. 1-2:

S’io avessi le rime aspre e chioce,
com’ e’ si converrebbe al tristo buco [...].

Anche in questo luogo della *Commedia* l’uso del termine rimanda alla sfera uditiva, ma ad essere caratterizzato metaforicamente dall’immagine della gallina non è il verso di un mostro infernale, bensì il dettato poetico dello stesso Dante. L’uso originale di questo aggettivo in un contesto di riflessione metapoetica impone una considerazione più attenta per una piena comprensione del testo dantesco. Incrociando le attestazioni delle occorrenze della parola “chioccia” riportate dal TLIO e dal Corpus OVI dell’Italiano Antico, risulta che essa venga utilizzata come

¹⁴³ M. Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1961, p. 50.

¹⁴⁴ Cfr. R. Rea, *La voce “chioccia”*, in «La Lingua Italiana», XI, 2015, pp. 93-98.

sostantivo femminile, aggettivo maschile e femminile, nelle varianti di “chiocciante” e “chioccio”, e voce del verbo “chiocciare”. Nel Corpus OVI dell’Italiano Antico¹⁴⁵ e nel TLIO¹⁴⁶ i lemmi “chioccia”, “chioccio”, “chiocciante” e “chiocciare” compaiono in tutto soltanto 26 volte e testimoniano una diffusione limitata alla Toscana del XIV secolo.

In sole 3 occorrenze il lemma viene utilizzato come sostantivo femminile riferito all’animale: in una *Esposizione de’ Vangeli* del XIV secolo, in un testo anonimo toscano del XIV secolo e ne *L’Acerba* di Cecco d’Ascoli, dove sta ad indicare, secondo il gergo popolare e contadino, la costellazione delle Pleiadi: “Di voi mi duol, ché spero di venire/ al nido ch’è fondà sotto la chioccia/ de le globate stelle, al mio parere”¹⁴⁷(la stessa immagine sarà poi ripresa da Pascoli ne *Il gelsomino notturno*: “La Chiocchetta per l’aia azzurra/ va col suo pigolio di stelle”¹⁴⁸). Secondo il TLIO sarebbe proprio questa di Cecco d’Ascoli la prima occorrenza del sostantivo femminile nella lingua italiana, databile ante 1327. Un’unica occorrenza, infine, esulando dal significato prevalente della parola, identifica nelle “chiocce” un tipo di mantello.

Altre 7 occorrenze consistono in voci della coniugazione del verbo “chiocciare”. Esso è utilizzato in funzione onomatopeica per indicare il verso rauco e stridulo proprio della gallina, come nella prima attestazione nel *Bestiario del Tesoro toscano nel ms. Laurenziano Plut. XLII*, sia il verso di altri animali reali, come i pavoni, o immaginari, come Cerbero, nelle *Chiose alla Commedia* attribuite a Mino di Vanni d’Arezzo. Altre 3 occorrenze testimoniano l’uso del verbo per indicare il rumore del battere del ferro in testi non antecedenti alla *Commedia*: lo stesso anonimo del XIV secolo che lo utilizza in rima equivoca come sostantivo e verbo, Sacchetti nel *Pataffio*

¹⁴⁵ Database dell’Istituto Opera del Vocabolario Italiano consultabile online all’indirizzo: [http://gattoweb.ovi.cnr.it/S\(0cdg0yqg5pcpl3553d0kwp55\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/S(0cdg0yqg5pcpl3553d0kwp55))/CatForm01.aspx).

¹⁴⁶ Tesoro della Lingua italiana delle origini, consultabile online all’indirizzo: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>

¹⁴⁷ Cecco d’Ascoli, *L’Acerba*, a c. di A. Crespi, Cesari, Ascoli Piceno, 1927, disponibile online all’indirizzo: <http://www.classicitaliani.it/index134.htm>.

¹⁴⁸ G. Pascoli, *I canti di Castelvecchio*, a c. di G. Nava, Rizzoli, Milano, 2009, p. 166.

e Villani nella *Cronica*. Una sola occorrenza attesta l'uso di "chiocciare" nel senso di covare, nascondere, senza alcun riferimento al verso della gallina o a rumori e voci a esso associati.

La maggior parte delle occorrenze riguarda l'aggettivo "chioccio" e "chiocciante": se ne contano ben 15. Tutte le occorrenze rimandano al significato legato alla sfera uditiva e definiscono una verso o un rumore rauco e stridulo, tranne una: quella nel *Centiloquio* di A. Pucci, dove "chioccio", nel senso di accovacciato, riverso, assume il significato di morto. Le prime attestazioni dell'aggettivo corrispondono alle due occorrenze dantesche già citate, mentre altre 8 sono rintracciabili nei commenti alla *Commedia* di Francesco da Buti, Jacopo della Lana, Guglielmo Maramauro. L'unica occorrenza dell'aggettivo nel corpus di Boccaccio riprende palesemente la locuzione dantesca di *Inferno* XXXII: "Le rime [...] / han fatto chiocce gli anni gravi e vecchi [...]"¹⁴⁹.

Più della metà delle occorrenze registrate sono dunque presenti nella *Commedia* e nei relativi commenti. Come risulta dalla lettura delle occorrenze registrate nel TLIO e nel Corpus dell'OVI dell'Italiano Antico, Dante è il primo ad utilizzare l'aggettivo "chioccio" dapprima nella sua accezione più ovvia, per caratterizzare una voce fastidiosa e acuta simile al verso della gallina, e poi in funzione metaforica e metapoetica, per definire uno stile difficile e stridente all'udito. La scelta di questo aggettivo così raro e complesso può trovare una spiegazione nello sperimentalismo linguistico di Dante e nella sua vocazione al pluristilismo.

Il verbo "chiocciare", come anche l'aggettivo "chioccio", ha una chiara natura onomatopeica, presente già nelle voci greche *κλώσσω*, proprio del verso della chiocchia, *κλώζω*, proprio del verso delle taccole, ma utilizzato in senso traslato per esprimere un tono di voce alto e di disapprovazione, e *κρωζω*, proprio del verso del corvo. Variante, quest'ultima, che si conferma come la più diffusa con 10

¹⁴⁹ G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, t. 1, *Rime*, a c. di V. Branca, Mondadori, Milano, 1964, p. 87.

attestazioni riferite anche ad altri animali e uomini, specialmente in contesti comici (4 le occorrenze in Aristofane e 1 nello Pseudo-Luciano)¹⁵⁰. Se le attestazioni greche sono poche, quelle latine sono decisamente scarse. Il verbo che esprime il verso proprio della gallina è attestato nel *Thesaurus Linguae Latinae* nelle varianti *glōcio*, *glōcido*, e *glu(t)tio*, presenti in modo non uniforme e rispettivamente una volta soltanto in Columella, Paolo Diacono e nella *Vulgata* di Gerolamo¹⁵¹. Analogamente al greco, risultano maggiormente diffuso i verbi indicanti il verso del corvo: *crōcio* e *crōco*, attestati alternativamente in Plauto e Apuleio, e *crōcito*, variante che conta il maggior numero di attestazioni, con le 7 presenze nei *corpora* di Svetonio, Gerolamo (dove è forma concorrente di *glōcito*), Boezio, Gregorio Magno, Isidoro, Virgilio Marone Grammatico e nell'*Anthologia Latina*. Anche i verbi latini sono formazioni onomatopeiche ma, a differenza dalle occorrenze greche, che attestano anche un uso traslato, vengono per lo più utilizzati con il loro significato letterale.

Le voci delle lingue neolatine si sono formate mantenendo questa similitudine di suono, come testimoniano le forme dell'italiano stesso, del francese *glousser*, del provenzale *clouchà* e dello spagnolo *cloquear* riportate nel *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di O. Pianigiani. La definizione riportata nello stesso vocabolario conferma il significato di base del verbo: "Mandar fuori una certa voce rauca e in gola, e dicesi della gallina quando cova, o vuol covare, o guida i pulcini. Vale anche cominciare a sentirsi male, quasi covare il letto, ovvero rammaricarsi con voce chioccia"¹⁵². Inoltre, ribadisce l'accostamento metaforico alla voce umana e ad un particolare tono di voce¹⁵³. Non sembrerebbe così azzardato, pertanto, parlare di

¹⁵⁰ *Thesaurus Graecae linguae*, alle rispettive voci, consultabile online all'indirizzo: <http://stephanus.tlg.uci.edu/>

¹⁵¹ *Thesaurus Linguae Latinae*, vol. VI, 2, fasc. X, Teubner, Leipzig, 1988, alle rispettive voci, p. 2058.

¹⁵² *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, a c. di O. Pianigiani, Dante Alighieri, Milano, 1907, alla voce "chiocciare", disponibile online all'indirizzo: <http://www.etimo.it/?pag=hom>.

¹⁵³ Alla luce di alcune forme attestate in area romanza Viel suggerisce di interpretare la voce dantesca "chiocciare" come un verbo indicante un più generico verso animalesco simile a un latrato, più facilmente attribuibile al "maledetto lupo", in R. Viel, *La voce di Pluto*, in «Linguistica e Letteratura», XL, 2015, 1-2, pp. 95-105.

neologismo dantesco, almeno per la forma aggettivale. I dati a nostra disposizione confermano, infatti, non solo l'assenza pressoché totale di tale attributo dalla tradizione prettamente letteraria classica e romanza, ma anche una diffusione del termine, nella forma di sostantivo, aggettivo e verbo, eccezionalmente rara anche nel volgare italiano, tant'è che si può inquadrare la nascita e l'uso dei lemmi "chioccia", "chiocciare", "chioccio" o "chiocciante" per lo più nella Toscana del Trecento. Quando Dante scrive la *Commedia*, non si preoccupa soltanto di raccontare la propria esperienza oltremondana e le sue implicazioni filosofico-morali e dottrinali, ma anche di come raccontare, con quale lingua e con quale stile. E' solo con il cimento del "poema sacro" che trova concreta attuazione la fondazione di quel "volgare del sì" teorizzata nel trattato del *De Vulgari Eloquentia*. Le difficoltà linguistiche di Dante derivarono innanzitutto dal reperimento di un lessico volgare capace di descrivere efficacemente la totalità dell'universo terreno e ultraterreno. Dante si prefigge di scrivere quella che F. Moretti avrebbe definito come "opera-mondo": un poema che, al pari dell'*Iliade* e dell'*Odissea* omeriche, (ri)fondasse la poesia epica e costituisse l'enciclopedia dell'Europa cristiana medievale. Dell'opera-mondo la *Commedia* presenta senza alcun dubbio la complessità e l'infinità dei contenuti: il poema è indiscutibilmente la summa del Medioevo, contenendo in se stesso l'intero patrimonio letterario, filosofico, religioso, e scientifico fino ad allora conosciuto. Questo universo culturale, tuttavia, andava necessariamente filtrato attraverso il setaccio della fede cristiana e 'tradotto' dal latino all'italiano per essere inserito nelle terzine della *Commedia*. Dal punto di vista stilistico, confermerebbe l'identità della *Commedia* come opera-mondo il fatto che, secondo la definizione che ne dà lo stesso Moretti, tali opere sarebbero "innamorate delle bizzarrie e degli esperimenti"¹⁵⁴: è proprio l'operazione di fondazione della lingua volgare italiana e il suo adattamento ai molteplici contenuti e registri presenti nella *Commedia*, a dare

¹⁵⁴ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 243.

l'input allo sperimentalismo linguistico e formale di Dante. Il principale serbatoio linguistico di Dante è sicuramente il dialetto fiorentino, adottato pressoché lungo tutto il percorso poetico: dagli esordi lirici stilnovisti al grande capolavoro della *Commedia*. Al gergo parlato e scritto nel Comune toscano, si aggiunge poi l'influenza delle principali lingue poetiche del tempo: il francese della *chanson de geste*, il provenzale della poesia cortese e il siciliano della lirica composta alla raffinata corte di Federico II di Svevia. Voci siciliane e provenzali, sebbene subito 'toscanizzate', come mostrano i principali canzonieri della lirica duecentesca, il ms. Vaticano Latino 3793, il Banco Rari 217 (ex Palatino 418) e il Laurenziano Rediano 9, furono ampiamente utilizzate dai poeti siculo-toscani e dal loro caposcuola Guittone d'Arezzo. Dante, tuttavia, si dimostrò assai refrattario all'assorbimento di sicilianismi e provenzalismi e preferì arricchire il lessico dello Stilnovo aggiungendo al vocabolario di Guinizzelli e Cavalcanti nuove voci desunte dal fiorentino, caratterizzate dalla grazia e dalla dolcezza fonica¹⁵⁵.

Si muove nella direzione opposta, invece, la ricerca linguistica operata dal giovane Dante per la definizione del lessico impiegato nella tenzone con Forese Donati, genere inserito nel filone comico-realistico fondato da Rustico Filippi. In questi componimenti scritti tra il 1283 e il 1296, tre coppie di sonetti contenenti schermaglie, insulti violenti e accuse ingiuriose secondo la consuetudine letteraria della tenzone, il registro e il lessico appaiono colloquiali, quando non decisamente bassi, le immagini assai concrete e triviali.

La crudezza stilistica della tenzone si estremizza nelle cosiddette rime "petrose", scritte tra il 1296 e il 1298 circa: due canzoni, una sestina e una sestina doppia, contrassegnate dalla presenza della Petra, una donna spietata e fiera che, negando il suo amore al poeta, lo spinge a forgiare un linguaggio e uno stile a loro volta duri e difficili¹⁵⁶. Secondo la *convenientia* della retorica medievale, infatti, contenuto e

¹⁵⁵ P. Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Liguori, Napoli, 1979, pp. 203-

¹⁵⁶ Cfr. A. Jacomuzzi, *Invenzione e artificio nelle "petrose"*, in Id., *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze, 1972, pp. 7-42, poi in AA. VV., *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante*.

forma dovevano avere corrispondenza: all'amore fieramente negato, Dante poteva rispondere soltanto attraverso un nuovo impegno stilistico, caratterizzato, appunto, da una dimensione espressiva contraddistinta dalla dissonanza e dall'asprezza lessicale e fonica. I componimenti appaiono caratterizzati da un tono ferocemente realistico e da un linguaggio reso complicato dalla ricercata oscurità semantica, dalla preziosità degli artifici metrici e lessicali e dalla spiccata densità metaforica. Questa coerenza stilistica, derivata dal *trobar clus* provenzale e in particolare da Arnaut Daniel, trova la sua massima espressione in quella che è considerata la canzone manifesto di questa tendenza poetica, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove Dante palesa l'intenzione di adeguare la propria poesia alla durezza della donna, giustificando così la presenza di parole infrequenti ed enigmatiche, di metafore oscure¹⁵⁷, di rime pluriconsonantiche, tanto stridenti all'udito quanto difficili da impiegare nella versificazione, come -aspro, -etra, -erma, -ezzi, -orza etc. Differentemente dalle altre rime petrose, *Così nel mio parlar* è anche un testo 'visivo', essendo ricco di temi e immagini insoliti per la lirica duecentesca per la loro notevole concretezza e violenza: la faretra, le frecce, la lima, lo scudiscio, la ferza sono le armi messe in campo in una battaglia all'ultimo sangue tra Amore, il poeta

Dalla letteratura profetica medievale agli odierni strumenti critici *Atti* (Gressoney St. Jean, 1972), III, Olschki, Firenze, 1972, pp. 57-58 con il titolo *Invenzione e artificio nelle "rime petrose"*; B. Comens, *Stages of love, steps to hell: Dante's "Rime petrose"*, in «Modern Language Notes», CI, 1985, 1, pp. 157-188; M. Perugi, *Un'idea delle "Rime" di Dante*, in D. Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, Einaudi, Torino, 1994, pp. VII-LI; F. Ceragioli, *Le rime petrose di Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a c. di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996, pp. 169-192; A. Afribo, *Sequenze e stilemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento*, in «Stilistica e Metrica Italiana», II, 2002, pp. 3-46; M. Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l'esperienza delle rime "petrose"*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di Studi, Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 333-340; P.V. Mengaldo, *Due liriche dell'amore distruttivo. Guido Cavalcanti, "La forte e nova mia disaventura", Dante Alighieri, "Così nel mio parlar voglio esser aspro"* in *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma, 2008, con il titolo: *Guido Cavalcanti: Una ballata tragica ("Rime" XXXIV)*, pp. 21-25 e *Dante Alighieri: L'aspro parlare ("Rime" I [CIII])*, pp. 26-34; V. Atturo, L. Mainini, *Beatrice, Matelda e le "altre". Riflessioni dantesche tra "Rime", "Vita Nova" e "Commedia"*, in «The Italianist», XXXIII, 2013, 1, pp. 1-31; G. Patota, *Dante, padre della lingua*, in Id., *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Laterza, Bari, 2015, pp. 3-105.

¹⁵⁷ Cfr. D. Gibbons, *Metaphor: from theory to practice*, in *op. cit.*, pp. 7-36.

e la donna. Celebre è la similitudine del poeta con l'orso, a sottolineare la ferinità che regolerebbe i rapporti fra Dante respinto e la Petra: "e non sarei né pietoso né cortese/ anzi farei com'orso quando scherza"(vv. 70-71)¹⁵⁸. C. Giunta, tuttavia, osserva come oggetti e personaggi della lirica non animino la realtà, ma soltanto le metafore che il poeta utilizza per descrivere il suo terribile stato d'angoscia: "Poche altre poesie ci dicono così poco sulle circostanze oggettive dell'amore: l'amante soffre, l'amata è crudele, e ben poco si può aggiungere a questo riassunto che non sia l'amplificazione metaforica dell'uno e dell'altro enunciato"¹⁵⁹.

Il realismo e il tessuto metaforico delle rime "petrose" segna per Dante un robusto ampliamento del lessico e dalla gamma espressiva che si rivelerà fondamentale, assieme all'esercizio della "rim'aspra e sottile" (*Con.*, IV, *Le dolci rime d'amor ch'isolia*, v. 14) del *Convivio*, nella stesura della *Commedia*, in particolare dell'*Inferno*. Presupposto e contemporaneamente obiettivo del poema dantesco è, infatti, la ricerca della massima espressività fonica e visiva, perseguita da Dante attraverso quella «sperimentalità incessante»¹⁶⁰ che per Contini costituisce la continuità e l'unità dell'intero corpus dantesco. Ma è soltanto nella *Commedia* che le diverse sperimentazioni linguistiche e stilistiche di Dante si compongono in unità, animando una poesia insuperata e insuperabile. Sempre Contini: «Dei più visibili e sommarî attributi che pertengono a Dante, il primo è il plurilinguismo. Non si allude naturalmente solo a latino e volgare, ma alla poliglottia degli stili e, diciamo la parola, dei generi letterarî. [...] Ecco in Dante convive l'epistolografia di piglio apocalittico, il trattato di tipo scolastico, la prosa volgare narrativa, la didascalica, la lirica tragica e umile, la comedia. In secondo luogo, pluralità di toni e pluralità di strati lessicali va intesa come compresenza: fino al punto che al lettore è imbandito

¹⁵⁸D. Alighieri, *Rime*, a c. di C. Giunta, in Dante, *Opere*, v. I, a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Mondadori, Milano, 2011, p. 497.

¹⁵⁹*Ibid.* p. 498.

¹⁶⁰G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, p. 171.

non solo il sublime accusato o il grottesco accusato, ma il linguaggio qualunque”¹⁶¹. È proprio nelle intenzioni di Dante utilizzare il *sermo cotidianus* in maniera analoga al *sermo humilis* delle Sacre Scritture: già Agostino aveva individuato nell’«humillimo genere»¹⁶² biblico la capacità di esprimere un contenuto sublime e complesso. Ad accomunare la Bibbia e l’opera di Dante, infatti, sarebbe proprio il linguaggio semplice, popolare, facile da comprendere e al tempo stesso veicolo di Verità, caratteristico del più basso dei tre stili della retorica classica esposti anche dallo stesso Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (II, 4, 5): lo stile della commedia. La stessa incompiutezza del trattato, però, trova le sue ragioni “nell’accettazione del piano stilistico meno squisito, quello appunto della *comedia*, genialmente interpretato come inclusivo di tutti gli altri livelli”¹⁶³. È questa originale concezione del comico che alimenta lo sperimentalismo linguistico e il pluristilismo di Dante, specialmente nella prima cantica della *Commedia*. Scrive in proposito Barolini: “Il vertiginoso schieramento di registri e stili del basso inferno testimonia che la *comedia* è un genere vorace, un genere che- in quanto dice la verità- si sforza di abbracciare e rappresentare la realtà nella sua totalità”¹⁶⁴. Ciò significa che il sublime espresso nella *Commedia* “è un sublime di genere diverso da quello antico, un sublime che contiene il basso e il *biotikon*”¹⁶⁵.

Queste le ragioni teoriche che avrebbero spinto Dante a creare la lingua e lo stile poetico che caratterizzano i due luoghi della *Commedia* dove troviamo attestato l’aggettivo “chioccio”. Rispetto ad altri sinonimi che potevano magari contare su una tradizione letteraria acclarata, Dante preferisce mettere per iscritto per la prima volta un aggettivo proprio del linguaggio orale e popolare, contraddistinto, però, dalla spiccata espressività e dalla vivace caratterizzazione fonica. Solo l’aggettivo

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Agostino, *Confessiones*, VI, 5, 8 in MPL 32.

¹⁶³ G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze, 1970, p. 394.

¹⁶⁴ T. Barolini, *La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, p. 113.

¹⁶⁵ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 169.

“chioccio”, infatti, poteva esprimere in maniera soddisfacente le ragioni sia del Dante *agens* che del Dante *auctor*. Il primo è sempre preoccupato di convincere il lettore della veridicità del suo viaggio e di restituire, pertanto, l'esatto resoconto dell'esperienza dell'aldilà: esperienza che ci riporta percepita attraverso la corporeità e ci rivela facendo continuo riferimento alle percezioni puramente sensoriali, in particolari visive e uditive. Scrive mirabilmente Curtius: “Lo sguardo di Dante deve abbracciare tutta l'estensione del mondo terrestre, nonché le profondità e le altezze del mondo ultraterreno. Occorre a ciò un sistema di riferimenti la cui complessità ha del prodigioso; da ogni punto dell'esperienza, potenziata in senso mitico e profetico, si tendono fili verso ogni punto delle vicende reali”¹⁶⁶. Proprio l'immediatezza di un'immagine desunta alla vita quotidiana, come quella di un animale domestico, e la stessa natura onomatopeica del termine che ne identifica il verso, permettono a Dante di descrivere in modo sintetico, comprensibile ed efficace la voce di Pluto, il mostro infernale, sottolineandone al contempo l'asprezza fonetica e la rabbiosa disumanità.

Il secondo, l'*auctor*, è invece costantemente attento a trasporre nei versi dell'opera le proprie intenzioni linguistiche e poetiche. L'occorrenza dell'aggettivo nel VII canto consiste nella prima rima non comune di cui è disseminato l'intero episodio dedicato agli avari e ai prodighi. I rimanti inconsueti e difficili (-eppe, -occia, abbia, -acca, -ipa, -iddi, -oppa, -urli, -etro, -ostra, -erci, -ozzi, -ulcro etc.), i suoni duri, il tono aspro ma intensamente espressivo riprendono certamente la precedente esperienza poetica delle rime “petrose”, colorandola, però, di un nuovo significato etico. Questa precisa connotazione stilistica contribuisce, infatti, alla costruzione di una rappresentazione scenica grandiosa e terribile: prima l'ira di Pluto, placata dal duro intervento di Virgilio contro il moto di ribellione del demone, poi la visione dei dannati costretti a far rotolare enormi macigni in direzione opposta fino a cozzare gli uni contro gli altri. Qualsiasi aspetto formale partecipa, dunque, alla

¹⁶⁶ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La nuova Italia, Firenze, 1992, p. 418.

rappresentazione più fedele possibile dell'Inferno e all'espressione del forte intento polemico di Dante nei confronti dei demoni e dei dannati.

Le istanze di realismo e di espressività, nonché di durissima condanna morale, si fanno ancora più stringenti man mano che Dante si spinge sempre più in basso, verso il punto più infimo dell'intero universo: il Cocito. Il tratto finale dell'Inferno consiste in un lago ghiacciato nel quale sono conficcati i traditori e lo stesso Lucifero: esso si pone pertanto come perfetta antitesi dell'Empireo, ove, invece risiede Dio.

La seconda e ultima occorrenza dell'aggettivo "chioccio" è significativamente posta da Dante qui, all'ingresso del Cocito, nel momento del trapasso decisivo della prima cantica: quello che segna l'approssimarsi dell'incontro con il Male assoluto. Il canto XXXII dell'*Inferno* inizia con una pausa della narrazione che lo slega dai canti precedenti, creando un forte effetto di stacco e di sospensione. Questo espediente retorico viene utilizzato da Dante per mettere in rilievo una riflessione linguistica e metapoetica fondamentale per la comprensione della *Commedia* e della poesia dantesca. Dante, infatti, decide di interrompere il racconto del viaggio oltremondano per rendere partecipe il lettore non solo del ricordo della sua esperienza nel mondo ultraterreno, ma anche delle proprie posizioni morali e poetiche. Egli avverte il bisogno di preparare se stesso e il pubblico alla complessità dei versi che seguiranno e attraverso i quali ripercorrerà "quell'estrema e rischiosa esplorazione del fondo dell'universo, che fa tutt'uno col fondo dell'animo, frugato e rivelato nelle sue pieghe più tenebrose"¹⁶⁷. L'incipit del canto viene pertanto costruito come una sorta di proemio al mezzo, volto ad introdurre il cambiamento di tono che caratterizzerà gli ultimi canti dell'*Inferno*:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
come si converrebbe al tristo buco
sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
io premerei di concetto il suco

¹⁶⁷D. Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, vol. 1, a c. di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1955, p. 355.

più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco;
che 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 mio verso,
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

(*Inferno* XXXII, 1-15)

In preminente posizione incipitaria si trova una dubitativa, con la quale Dante avanza l'ipotesi irrealizzabile di possedere una lingua poetica adatta alla materia del suo canto, una lingua dura e stridente con la quale descrivere efficacemente i peccatori più abietti e Lucifero stesso. A v. 5 l'aperta confessione: "io non l'abbo": giunto pressoché alla fine della sua prima fatica, Dante rivela di non disporre di capacità linguistiche e poetiche adeguate, dubita di sé e dei suoi risultati, teme il fallimento, tenta di giustificarsi con la difficoltà dell'argomento.

Ammissione di inettitudine e insufficienza dell'eloquio costituiscono, tuttavia, i motivi fondamentali di una topica d'esordio di smaccata ascendenza ciceroniana: lungi dall'essere una reale autocritica, i versi 1-9 di *Inferno* XXXII ricalcano pedissequamente il *topos* della falsa modestia, strettamente connesso alla *captatio benevolentiae*. Un buon oratore, secondo i principi della retorica classica, doveva innanzitutto preoccuparsi di disporre l'uditorio all'attenzione e alla benevolenza: obiettivi, questi, facilmente raggiungibili attraverso una presentazione umile e modesta. Nel paragrafo iniziale dell'*Orator*, ad esempio, Cicerone si rivolge a Bruto lamentando la difficoltà nel presentare un modello di eloquenza: la vastità e la complessità dell'argomento sono tali da aver fatto esitare a lungo l'Arpinate sulla stessa stesura dell'opera¹⁶⁸. Simili espedienti retorici diventano col tempo vere e

¹⁶⁸ *Orator* 1,1: "Utrum difficilium aut maius esset negare tibi saepius idem roganti an efficere id quod rogaris diu multumque, Brute, dubitavi. Nam et negare ei quem unice diligere me carissimum esse sentirem, praesertim et iusta petenti et praeclara cupienti, durum admodum mihi videbatur, et suscipere tantam rem, quantam non modo facultate consequi difficile esset sed etiam

proprie formule, che conosceranno ampia diffusione dapprima nella tarda antichità, e successivamente nella letteratura medievale latina e romanza. Gli autori cristiani si accingono spesso all'opera addirittura con ansia e tremore: secondo Curtius "i poeti del IX e del X secolo traducono il loro imbarazzo in versi, chiamandolo *materiae futurae trepidatio*"¹⁶⁹. Anche Dante si trova in questa *impasse*, dacchè il contenuto della *Commedia* si stacca da una dimensione ancora piuttosto terrena per lanciarsi verso una prospettiva decisamente metafisica. Gli stili finora sperimentati dal poeta non arrivano ad esprimere la terribile intensità dell'esperienza infernale, né può farlo il volgare che, differentemente dalla lingua *regulata*, il latino, mai è stato utilizzato prima per argomenti così complessi e alti. Significativo il commento ai primi versi del trentaduesimo canto di Chiavacci Leonardi: "Il *se avessi* iniziale, posto come ipotesi impossibile, vuol dire in realtà che tali rime non esistono. Perché quelle che ci sono nel linguaggio umano, Dante sa bene di averle tutte. Il fatto che colui che non molto addietro, nella bolgia dei ladri, ha esaltato la sua capacità di artista in gara con gli antichi poeti, dichiarare qui la propria impotenza, ha un significato: non c'è parola umana adeguata a ciò che oltrepassa i limiti stessi dell'umano"¹⁷⁰. Solo un intervento dall'alto, quello delle divine Muse, sembra miracolosamente sbloccare lo stallo di Dante e aiutarlo a sciogliere le riserve sulle proprie capacità poetiche: assistito dalle dee tutelari della poesia, Dante spera di essere un nuovo Anfione e di vincere la propria scommessa poetica. La chiave di volta per l'interpretazione del canto, tuttavia, è paradossalmente contenuta già al primo verso del canto. È proprio l'uso delle "rime aspre a chioce" a dissipare le perplessità del poeta e trasformare questi versi in una orgogliosa autoaffermazione

cogitatione complecti, vix arbitrabar esse eius qui vereretur reprehensionem doctorum atque prudentium".

Il testo è tratto dall'edizione critica a c. di A.S. Wilkins, Oxford, 1903 disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0545>

¹⁶⁹ Curtius, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷⁰ D. Alighieri, *Inferno*, XXXIII, n. 1, in D. Alighieri, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 1991, p. 945.

poetica. La formula dubitativa iniziale voleva essere un espediente per dichiarare la difficoltà dell'argomento e dello stile ad esso conveniente, ma nello stesso momento in cui Dante dubita delle proprie capacità poetiche, ecco che elabora versi duri e complessi, composti secondo il criterio stilistico qui indirettamente esposto.

Lo stesso sintagma "rime aspre e chioce", posto in rilievo alla fine del primo verso del canto in funzione proemiale¹⁷¹, è la spia più evidente del mutamento linguistico e stilistico a cui il lettore sta per assistere. La poetica già sperimentata da Dante nella tenzone con Forese e nelle rime petrose troverà qui il suo *acme*: il dettato poetico sarà arduo e difficile e, dovendo descrivere ciò che è al limite dell'umano, sarà anche "chioccio", ovvero rauco, stridente, disumano¹⁷². Il linguaggio diviene duro e complesso, il lessico abbonda di voci dialettali e espressioni non comuni e popolari, quale il nostro aggettivo, convenientemente accordate ad una materia ignobile e deprecabile. Impiegare vocaboli rari e di basso registro, inventarne addirittura di nuovi, attingendo a piene mani dalla lingua orale, rispondeva sia alle esigenze di realismo, sia alla precisa volontà dantesca di allontanare il tessuto poetico utilizzato negli ultimi canti dell'Inferno da qualsiasi riferimento ai testi consacrati dalla tradizione letteraria. Solo in questo modo Dante può affermare un vero e proprio primato poetico, cimentandosi un'impresa realmente priva di precedenti. Se con il *De vulgari Eloquentia*, lasciato emblematicamente incompiuto, Dante aveva preso atto dell'incolmabile distanza fra *res* e *signum*, fra senso e suono, nella *Commedia* egli tenta di superare i limiti stessi del linguaggio, piegandolo e forzandolo all'espressione poetica dell'intero universo, dal suo punto più infimo fino a Dio. Scrive Barolini: «Arrivare a un linguaggio che sia indivisibile dalla realtà, che

¹⁷¹ Cfr. C. De Caprio, *Canto XXXII. "Perché cotanto in noi ti specchi?"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II vol., a c. di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2013, pp. 988-1025.

¹⁷² Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Il canto disumano*, in «L'Alighieri» 25, 1, 1984, pp. 23-46; L. Coglievina, *Postilla a 'Inf.'*, XXXII 1-12, in «Medioevo e Rinascimento», XV, 2004, pp. 59-75; L. Serianni, *Linee espressive e tensione retorica nel canto XXXII dell'"Inferno"*, in «Rivista di Studi Danteschi», V, 2005, 2, pp. 253-271; G. Barberi Squarotti, XXXII. *S'io avessi le rime aspre e chioce*, in Id., *Tutto l'"Inferno". Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, Franco Angeli, Roma, 2011, pp. 192-197.

adempia al compito di “discriver fondo a tutto l’universo”, è l’impresa che il poeta stesso si assegna esplicitamente nel grande esordio che segna l’ultima delle divisioni dell’inferno, quasi l’ultimo suo nuovo inizio, e certo l’inizio della sua fine [...]. Questa grande cascata di linguaggio metapoetico celebra il principio fondamentale del decoro stilistico dantesco: il linguaggio non deve differire dalla realtà. Ciò che è stilisticamente *conueniens* è ciò che si adatta meglio alla realtà da rappresentare, sì che dal fatto il dir non sia diverso»¹⁷³. Oltre all’estrema originalità delle scelte lessicali esibite in funzione degradante ed espressionistica, conferirebbe un tono drammatico al canto la pressoché totale mancanza di elementi puramente esornativi. Secondo un’interessante indagine linguistica di Puppo, in ogni canto si riscontrano mediamente 170 sostantivi, tra i 130 e i 140 verbi, e 70 aggettivi: nel XXXII canto dell’*Inferno*, invece, si registra la presenza di ben 165 verbi, 155 sostantivi e soltanto 30 aggettivi¹⁷⁴. La scarsità di aggettivazione risponde certamente ad una più forte istanza mimetica del racconto, ad un’esigenza di realismo che vuole evidenziare con concretezza la dimensione disumana del Cocito e dei dannati che racchiude. La condizione di degrado e bestialità è enfatizzata dalla massiccia presenza di verbi di percezione uditiva, come piangere (v. 79), bestemmiare (v. 86), gridare (v. 105), e dalle similitudini che Dante instaura fra i dannati e gli animali: ben 3 nei primi 51 versi. Essi sono infatti assimilati alla rana (vv. 31- 35), alla cicogna (v. 36) e all’ariete (v. 50). Il tratto stilistico più caratterizzante dell’intero canto rimangono, tuttavia, le “rime aspre e chioce” che lo inaugurano. Il tessuto fonico delle parole è qui utilizzato nel suo massimo potenziale espressivo: la ricercata asprezza della forma da intonare al più duro dei contenuti, si esprime nella fitta presenza di consonanti semplici o doppie e gruppi consonantici dal suono secco e stridente (dentali, gutturali, sibilanti, affricate) e nel loro posizionamento in fine di verso, par darne ancor più risalto. Straordinaria per

¹⁷³ T. Barolini, *op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁷⁴ Cfr. M. Puppo, *Canto XXXII letto da Mario Puppo il 7 gennaio 1968*, in *Nuove letture dantesche*, vol. 3, Le Monnier, Firenze, 1969, pp. 131-142.

ricchezza visiva e complessità fonica la rima onomatopeica «Osterlicchi»/«Tamberlicchi»/ «cricchi», utilizzata ai vv. 26- 28- 30 nelle terzine che descrivono la crosta di ghiaccio che si forma d'inverno nei paesi freddi, di cui Dante riproduce il suono quando viene calpestata, lo scricchiolio appunto. L'estrema complessità dei rimanti utilizzati in rime rare e difficili (-abbo, -agna, -accia, -azzi, -ecchi, -eschi, -este, -ezzo, -occa, -occe, -ogna, -uca, -uco etc.), a loro volta incastonate nella schema rimico della terzina, ci dà, dunque, la misura della raffinatissima abilità linguistica e stilistica di Dante¹⁷⁵. La facilità con cui Dante riesce a manipolare una così vasta varietà di stili e di linguaggi è daltronde perfettamente espressa dalle parole di Auerbach: "Di fronte a tutti gli altri scrittori precedenti, fra i quali furono tuttavia, grandi poeti, la sua espressione possiede una tale ricchezza, concretezza, forza e duttilità, egli conosce e impiega un numero talmente superiore di forme, afferra le più diverse apparenze e sostanze con piglio tanto più saldo e sicuro, che si arriva alla convinzione che quest'uomo abbia con la sua lingua riscoperto il mondo"¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Cfr. M.A. Roglieri, *From "le rime aspre e chioce" to "la dolce sinfonia di Paradiso": musical settings of Dante's "Commedia"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII, 1995, pp. 175-208.

¹⁷⁶ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. 1, Einaudi, Torino, 1956, p. 198.

Metamorfosi metapoetiche: i serpenti nella bolgia dei ladri

Nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* Dante descrive la terribile condanna che Dio ha destinato ai ladri: passare l'eternità in una valle piena di serpenti e trasformarsi essi stessi in rettili. I due canti sono costruiti in modo perfettamente consequenziale, pertanto possono essere compattati in un unico blocco narrativo¹⁷⁷.

Il ventiquattresimo canto si apre in modo assai anomalo: una lunga similitudine, infatti, ne occupa i primi 21 versi. Virgilio è rimasto profondamente turbato dalla menzogna raccontatagli dal Malacoda a proposito della strada da percorrere: il diavolo aveva suggerito al poeta di attraversare un ponte che, invece, era crollato, come conferma sarcasticamente l'ipocrita Catalano de' Catalani. Amareggiato dalla beffa, Virgilio si fa scuro in volto; la sua è, però, una reazione temporanea. Subito dopo anche Dante, altrettanto sdegnato, si rasserena, ritrovando nel maestro la rassicurante espressione determinata e affettuosa. Questo rapido sbalzo d'umore è assimilato da Dante allo stato d'animo di un contadino che, disperato per aver creduto che durante la notte fosse scesa la neve sui pascoli, si conforta realizzando di trovarsi davanti a semplice brina:

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Acquario temprà
e già le notti al mezzo di sen vanno,

¹⁷⁷ Cfr. R.M. Ruggieri, *Uno "spazio vitale" di incarnazioni e perversioni demoniache nell'"Inferno" dantesco: la bolgia dei ladri*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XIII, 1972, 1, pp. 38-44; R. Terdiman, *Problematical virtuosity: Dante's depiction of the thieves ("Inf." XXIV-XXV)*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCI, 1973, pp. 27-45; U. Bosco, *La gara coi classici latini (canti XXIV-XXV dell'"Inferno")*, in Id., *Altre pagine dantesche*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1987, pp. 93-108; C.A. Cioffi, *The anxieties of Ovidian influence: theft in "Inferno" XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII, 1994, pp. 77-100; R. Gigliucci, *Appendice. I ladri di Dante ("Inferno", XXIV-XXV)*, in *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio, 1994, pp. 171-179; G. Carney, *Poetry, theft, and divine creation in "Inferno" XXIV-XXV*, in «Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies», XLIII, 2012, pp. 57-77; F. Spera, *La bolgia de' ladri nell'"Inferno" dantesco*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Bulzoni, Roma, 2015, II, pp. 1119-1129.

quando la brina in su la terra assempra
 l'immagine di sua sorella bianca,
 ma poco dura alla sua penna tempra;
 lo villanello a cui la roba manca,
 si leva, e guarda, e vede la campagna
 Biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
 come 'l tapin che non sa che si faccia;
 poi riede, e la speranza ringavagna,
 veggendo il mondo aver aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro,
 e fuor le pecorelle a pascer caccia.
 Così mi fece sbigottir lo mastro
 quand'io li vidi sì turbar la fronte,
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiastro[...].

(*Inferno* XXXIV, 1-21)

Dante descrive questa immagine abbozzando un vero e proprio quadretto campestre, totalmente estraneo, per i toni idillici e la preziosità formale, al contesto infernale. La grazia compositiva, infatti, viene esaltata dagli innumerevoli artifici retorici inseriti a scatola cinese dentro la similitudine stessa: rime rare e difficili, perifrasi, metafore, etc.

La critica ha lungamente dibattuto sulla funzione di questa figura retorica così ampia e raffinata, apparentemente incoerente con la violenza e con lo stile realistico propri dell'*Inferno*. Già Tommaseo definiva la similitudine "troppo erudita"¹⁷⁸, come anche Sapegno, che ne sottolinea il "gusto di certe immagini naturalistiche delle rime petrose, di una eleganza composita e decorativa, che si rifà ai modelli della più ardua lirica trobadorica", ammettendone, d'altra parte, anche il "carattere extravagante rispetto alla linea narrativa e alla sostanza poetica del libro [...]"¹⁷⁹.

¹⁷⁸ N. Tommaseo, *Commedia di Dante Allighieri*, v. I, Pagnoni, Milano, 1865, p. 343, disponibile online all'indirizzo:

https://books.google.it/books?id=viCWyJHtzNIC&printsec=frontcover&dq=tommaseo+commedia&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiinr_NzcXWAhVFIsAKHUjCYoQ6AEIRzAG#v=onepage&q=tommaseo%20commedia&f=false

¹⁷⁹ N. Sapegno, *op. cit.*, p. 268.

Dello stesso avviso è anche Blasucci: anche egli riscontra l'autonomia figurativa delle prime terzine rispetto al resto del canto, evidenziata da "uso esordiale di immagini sviluppate con una certa cura miniaturistica, solo in un secondo momento recuperate alla narrazione attraverso il raccordo della similitudine"¹⁸⁰.

Chiavacci Leonardi riconosce una certa autonomia alla similitudine, ma esclude che i versi possano costituire un incipit fine a se stesso: nel dettato poetico dantesco, asserisce, "la stretta funzionalità di ogni parte, pur nella sua libertà fantastica, è regola caratterizzante"¹⁸¹. La stessa critica individua nell'immagine sviluppata nella similitudine un significato morale, leggendo nel villanello che si conforta per la fine della stagione invernale la rinascita dell'anima. Tale esegesi sarebbe confortata, secondo Chiavacci Leonardi, dalla scena successiva del canto, che vede Dante e Virgilio riprendere il duro cammino attraverso le rovine dell'inferno. Giunti davanti al ponte crollato, i due sono costretti a inerpicarsi sui massi scoscesi della frana: si apre un'altra efficacissima scena descrittiva del canto, quella dell'arrampicata, appunto, in cui Dante sembra dare lezione di alpinismo, tanto è realistica l'immagine di Virgilio che, sorreggendo il discepolo, indica al nostro le sporgenze a cui potersi appigliare. La salita è così dura che, una volta giunto in cima sulla sponda opposta all'imbocco del ponte, Dante si siede in preda all'affanno e alla stanchezza. Il riposo di Dante è brevissimo, dal momento che Virgilio lo rampogna subito con queste parole:

Omai convien che tu così ti spoltre-
disse 'l maestro- ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.
E però leva su: vinci l'ambascia

¹⁸⁰ Luigi Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La parola del testo», n. 1, 2000, p. 40-41.

¹⁸¹ A. M. Chiavacci Leonardi, *op. cit.*, n. 1, p. 707.

con l'animo che vince ogni battaglia,
se col suo greve corpo non s'accascia.
Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro essere partito:
se tu m'intendi, or fa sì che ti vaglia.

(*Inferno* XXIV, 46-57)

Chiavacci Leonardi vede anche in questa seconda scena, nella fatica della salita e nella dura esortazione di Virgilio, un senso più profondo e più ampio, per cui il cammino sarebbe un'allegoria della vita stessa di Dante. Solo vincendo l'affanno dato dalle difficoltà incontrate nel viaggio infernale Dante potrà purificarsi e continuare la sua ascesa verso il Purgatorio e il Paradiso.

All'interpretazione prettamente morale della prima metà del canto, tuttavia, è possibile affiancare anche una lettura metapoetica. La *Commedia* è, per dichiarazione dello stesso autore, un testo polisemico. Nell'*Epistola* a Cangrande, considerata un vero e proprio *accessus* al poema, Dante scrive: "Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus" (*Ep.* XIII, VII).

È Dante stesso, dunque, a costruire la *Commedia* sul principio esegetico della polisemia: analogamente alle Sacre Scritture, anche il poema dantesco poggia su piani interpretativi diversi che si intersecano senza soluzioni di continuità e può essere, pertanto, oggetto di molteplici letture. Gli stessi luoghi poetici interpretati in senso morale da Chiavacci Leonardi, nascondono, infatti, anche allusioni di natura metapoetica, attraverso le quali Dante esprime le proprie posizioni stilistiche.

La similitudine, come già sottolineato, si caratterizza per la raffinatezza e la preziosità molto distanti dal tono della cantica infernale. La fitta presenza di figure retoriche e di rime difficili (-empra, -anca, -agna, -accia, -astro, -onte) condensate nel giro di pochi versi, fanno pensare che Dante utilizzi l'espedito della figura retorica

con un certo autocompiacimento. Mettendo consapevolmente in mostra le proprie capacità linguistiche e stilistiche, il poeta riesce a dare vita ad una scenetta tanto graziosa quanto autoreferenziale. Questa sorta di estetica del frammento *ante litteram* sembra poi trovare la sua rappresentazione all'interno della similitudine stessa, nell'immagine centrale della neve immaginata dal contadino, poi rivelatasi brina. L'evento atmosferico della brina viene metaforicamente descritto da Dante attraverso un'immagine mutuata proprio dal mondo della scrittura: la brina, come un miniatore, colora i pascoli di bianco, ma, differentemente dalla neve, ha una durata breve come quella di una punta di penna utilizzata per scrivere. Al rapido deterioramento degli strumenti scrittori sembra corrispondere anche l'esaurirsi dei versi eleganti e vuoti che hanno inaugurato il canto. Una poesia puramente esornativa, per quanto preziosa e raffinata, non può sopravvivere a se stessa: i versi di un "sacrato poema" (*Paradiso*, XXIII, 62), invece, possono aspirare all'immortalità. È in questa direzione che sembrano andare le parole che Virgilio rivolge a Dante, quando, raggiunta la sommità della rupe, si siede con fare arrendevole e pigro. Il poeta latino dice a Dante che non riuscirà a raggiungere la fama adagiandosi nell'ozio ed evitando le fatiche. Quelli che sprecano l'intera vita a poltrire lasciano sulla terra un ricordo labile quanto il fumo nell'aria o la schiuma nell'acqua; chi si impegna con tutte le sue forze in qualcosa, invece, merita l'onore di una memoria eterna. L'esortazione di Virgilio, come afferma giustamente Chiavacci Leonardi, ha "una solennità di tono e uno spiegamento di immagini che oltrepassano evidentemente l'occasione narrativa della stanchezza dovuta all'arrampicata"¹⁸². L'elogio dell'operosità e l'esortazione all'azione costituiscono due *topoi* sia della letteratura pagana che della letteratura cristiana. In entrambe le culture, infatti, la laboriosità e lo zelo erano due valori fondamentali e diffusissimi erano gli appelli volti a stimolare la coscienza e a suscitare un impegno concreto. Solo la forza di

¹⁸² A. M. Chiavacci Leonardi, *op. cit.*, n. 46, p. 712.

volontà e un costante impegno potevano garantire il buon esito delle azioni intraprese, o nel caso specifico di un poeta, il successo e la fama dei propri versi.

Chi non si applicava seriamente in nulla, al contrario, veniva dimenticato nel giro di poco tempo. La vacuità del ricordo degli inetti è descritta attraverso immagini di matrice biblica. Nelle Sacre Scritture gli empi che fuggono davanti a Dio vengono infatti assimilati sia al fumo che si disperde velocemente nell'aria, sia alla schiuma che svanisce nell'acqua in *Psal.*, XXXVI, 20: «deficientes quemadmodum fumus defecerunt», *Psal.*, LXVII, 3: «sicut deficit fumus deficiant», e *Sapientia* V, 15: «Tamquam spuma gracilis, quae a procella dispergitur et tamquam fumus qui a vento diffusus est». Ciò che stupisce, in questi versi, non è il rimando scritturale in sé, quanto il riuso intertestuale della Bibbia in un'esortazione ad un valore prettamente mondano come quello della fama, a cui Dante poteva aspirare attraverso la scrittura della *Commedia* stessa.

Accanto alle Bibbia, tuttavia, è senza dubbio sotteso alle parole di Virgilio anche un testo classico, l'*Ars Poetica* di Orazio, che così recita ai vv. 412-15: «Qui studet optatam cursu contingere metam/ multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit,/ abstinuit Venere et vino: qui Pythia cantat/ tibicen, didicit prius extimuitque magistrum»¹⁸³. Orazio sottolinea come qualsiasi attività, dall'esercizio fisico all'arte, necessiti di preparazione e dedizione per essere portata a termine con successo e condurre alla fama immortale. Lo stesso Orazio, che pur scriveva «pulvis et umbra sumus»¹⁸⁴, afferma di aver costruito attraverso la poesia un «monumentum aere perennius»¹⁸⁵, con il quale sconfiggere la morte e rinascere continuamente nella gloria presso i posteri. La convinzione della funzione eternatrice della poesia di cui Orazio è profondamente persuaso, anima, tra gli altri, anche i versi dei poeti che, insieme a Orazio stesso, avevano costituito il canone dei *regulati poetae* del quarto

¹⁸³ Orazio, *Ars poetica*, 412-15, in Horace, *The Works of Horace*, a c. di C. Smart. Joseph Whetham, Philadelphia, 1836, disponibile online all'indirizzo:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0064>

¹⁸⁴ Orazio, *Odi*, IV, 7, 16, in *op. cit.*

¹⁸⁵ Orazio, *Odi*, III, 30, 1, in *op. cit.*

canto dell'*Inferno*: Omero, Virgilio, Ovidio e Lucano. In Omero, che Dante considera *primus auctor* della poesia epica pur conoscendolo soltanto in modo indiretto, Elena conforta Ettore dicendo che i loro travagli sarebbero stati cantati dagli uomini futuri in *Iliade*, VI, 357-358: «ὥς καὶ ὀπίσσω/ ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι». Virgilio, invece, scrive commosso per la morte di Eurialo e Niso: «Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,/ nulla dies umquam memori vos eximet aevo,/ dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum/ accolet imperiumque pater Romanus habebit»¹⁸⁶. Ovidio decide di chiudere le *Metamorfosi* dichiarando nell'explicit di aver meritato l'immortalità grazie ai versi del poema: «Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis/ 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»¹⁸⁷. Nella *Pharsalia*, mentre Cesare visita la tomba di Ettore, Lucano esclama: «O sacer et magnus vatum labor! Omnia fato/ eripis et populis donas mortalibus aevum./ Invidia sacrae, Caesar, ne tangere fama;/ nam si quid Latiss fas est promittere Musis,/ quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores,/ venturi me teque legent; Pharsalia nostra/ vivet et a nullo tenebris damnabimur aevo»¹⁸⁸.

L'anelito all'immortalità presente nei versi di poeti classici è tuttavia destinato a soccombere sotto i colpi della cultura cristiana. Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano costituiscono un'autorità senza tempo, il retroterra irrinunciabile della

¹⁸⁶ Virgilio, *Eneide*, IX, vv. 446- 449, in Vergil, *Bucolics, Aeneid and Georgics of Vergil*, a c. di J. B. Greenough, Ginn & Co. ,Boston, 1900, disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>.

¹⁸⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, XV, vv. 871- 879, in Ovid, *Metamorphoses*, a c. di H. Magnus, Friedr. Andr. Perthes, Gotha, 1892, disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>.

¹⁸⁸ Lucano, *Pharsalia*, IX, vv. 980- 986, in M. A. Lucano, *Pharsaliae Libri X*, a c. di C. H. Weise, G. Bassus, Leipzig 1835, disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0133>.

letteratura medievale, sia per i contenuti filosofico-morali che per gli aspetti formali. La loro stessa esclusione dalla vera fede, dalla Verità rivelata, tuttavia, sancisce l'insufficienza della loro poesia davanti alla letteratura illuminata dalla religione cristiana. Ad avvicinare i grandi poeti della letteratura greca e latina è il comune destino ad essere superati dallo stesso Dante.

Questa è la grande sfida cui potrebbero alludere le parole di Virgilio: Dante deve riuscire a sconfiggere il timore e trovare la forza di vincere le difficoltà della sua grande impresa poetica. Non è sufficiente inserirsi nel solco della poesia epica, è necessario salire i gradini della scala e arrivare in cima. Proprio l'immagine della scala si presta ad una lettura metapoetica: essa può alludere alla diversa gradazione stilistica e al progressivo innalzamento di tono operato da Dante nelle tre cantiche, configurandosi come metafora del principio strutturante della *Commedia*. Salire la scala significa vincere il certamen letterario che Dante si appresta ad allestire e togliere il primato ai grandi poeti classici che sfiderà. L'agone poetico ha inizio con la descrizione del fondo della VII bolgia infestato da una spaventosa moltitudine di serpenti:

Noi iscendemmo il ponte da la testa
dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
e poi mi fu la bolgia manifesta: 81
e vidivi entro terribile stipa
di serpenti, e di sì diversa mena
che la memoria il sangue ancor mi scipa. 84
Più non si vanti Libia con sua rena;
ché se chelidri, iaculi e faree
produce, e cencri con anfisibena, 87
né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etìopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe. 90
Tra questa cruda e tristissima copia
corrëan genti nude e spaventate,
senza sperar pertugio o elitropia: 93
con serpi le man dietro avean legate;

quelle ficcavan per le ren la coda
 e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate. 96
 Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
 s'avventò un serpente che 'l trafisse
 là dove 'l collo a le spalle s'annoda. 99
 Né O sì tosto mai né I si scrisse,
 com' el s'accese e arse, e cener tutto
 convenne che cascando divenisse; 102
 e poi che fu a terra sì distrutto,
 la polver si raccolse per sé stessa
 e 'n quel medesmo ritornò di butto. 105
 Così per li gran savi si confessa
 che la fenice more e poi rinasce,
 quando al cinquecentesimo anno appressa; 108
 erba né biado in sua vita non pasce,
 ma sol d'incenso lagrime e d'amomo,
 e nardo e mirra son l'ultime fasce. 111
 E qual è quel che cade, e non sa como,
 per forza di demon ch'a terra il tira,
 o d'altra oppilazion che lega l'omo, 114
 quando si leva, che 'ntorno si mira
 tutto smarrito de la grande angoscia
 ch'elli ha sofferta, e guardando sospira: 117
 tal era 'l peccator levato poscia.
 Oh potenza di Dio, quant' è severa,
 che cotai colpi per vendetta croscia! 120
 (*Inferno* XXIV, 79-120)

Come un regista, Dante avvia la sequenza con un'inquadratura a campo lungo dall'alto: la visione che si apre davanti ai suoi occhi è terribile. La fossa è riempita da un'infinità di serpenti dalla morsa dei quali i dannati cercano inutilmente di scappare. Il solo ricordo della moltitudine di serpenti genera nel poeta il rinnovarsi dei sentimenti di paura e smarrimento. I serpenti che Dante scorge nell'*Inferno* superano ogni immaginazione: provando a mettere in versi la loro incredibile mostruosità Dante ha la possibilità di imporre il proprio primato poetico sui suoi avversari. L'osservazione e la descrizione dei serpenti aggrovigliati alle anime dei

dannati non ha nulla di realistico o scientifico, anzi, si muove in direzione della meraviglia e dello stupore: ciò spiega come le fonti di questo canto agonico siano principalmente letterarie. La straordinarietà dello spettacolo infernale viene messa subito in luce con un'asserzione di enfatico trionfo: Africa e Arabia non possono più vantarsi di ospitare il maggior numero di rettili, né di generare serpenti altrettanto velenosi e pericolosi. Le indicazioni topografiche, approssimative e generiche, non sembrano essere state essere ricavate da Dante da trattati geografici specifici, quanto piuttosto da Ovidio e da Lucano. Il primo in *Met.* IV, vv. 614-620 spiegava la presenza dei serpenti in Libia col mito eziologico di Medusa e Perseo: «[Perseus] viperei referens spolium memorabile monstri/ aëra carpebat tenerum stridentibus alis,/ cumque super Libycas victor penderet harenas,/ Gorgonei capitis guttae cecidere cruentae,/ quas humus exceptas varios animavit in angues:/ unde frequens illa est infestaque terra colubris». Il secondo, invece, restituisce un ritratto drammatico del deserto libico nel celebre episodio dei serpenti che attaccano e uccidono i pompeiani in fuga guidati da Catone. Nel nono libro del *Bellum Civile*, a vv. 604-733, Lucano descrive una scena terrificante: l'esercito è sfiancato dalla calura ed è costretto a rifocillarsi in una pozza d'acqua popolata da serpenti velenosissimi che si avventano sui soldati. La rappresentazione dell'episodio è minuziosa: le varie specie di rettili, le forme e le differenti modalità con cui attaccano e uccidono l'uomo, rispondono sia ad un certo virtuosismo di carattere scientifico, sia all'effetto orrorifico che permea tutta la *Pharosalia*. Da Lucano Dante riprende soprattutto quest'ultimo aspetto, il gusto per le tinte forti e per l'orrido. Nella *Commedia*, pertanto, ritroviamo citati alcuni dei serpenti presenti nel cupo poema latino: i chelidri, gli iaculi, le faree, i cencri, le anfisbene. La semplice *enumeratio* dei nomi dei serpenti, così rari e difficili, è sufficiente a evocare un'atmosfera misteriosa, quasi esotica, carica di angoscia quanto di ripugnanza. La nomenclatura di questi animali sospesi a metà tra scienza e leggenda spaventa il lettore proprio nel suo essere fondamentalmente priva di significato. Sarebbe proprio il gusto nominale del

canto, orientato verso l'effetto della paura, a giustificare, secondo l'interpretazione di Sanguineti, l'uso dell' "inventario barocco del poeta latino"¹⁸⁹. Anche Almansi definisce i nomi dei serpenti, incastonati in una serie di versi dalle rime difficili, "puri flatus vocis, [...] espressioni abracadabrantiques che rendono manifesto l'orrore dell'alienità"¹⁹⁰.

Solo dopo aver instillato nel lettore la giusta tensione Dante decide di descrivere la pena dei dannati: i ladri, completamente nudi, corrono disperatamente come alla ricerca di un rifugio o della magica pietra dell'elitropia, cercando vanamente di difendersi dai serpenti. Ciascun dannato ha le mani tenute legate dietro la schiena da un serpente che, spingendo la testa e la coda lungo i fianchi, si annoda sul davanti. La stringente morsa dei serpenti, talvolta, innesca un'orribile trasformazione metamorfica, per cui i dannati assumono la forma di serpente e viceversa. La giustizia divina agisce con rigoroso contrappasso: le mani dei ladri, utilizzate in vita per compiere furti, sono ora immobilizzate da un nodo¹⁹¹. Gli stessi serpenti rappresentano, con il loro strisciare tortuoso e sfuggente, le subdole insidie ordite dai ladri a danno delle loro vittime. L'identità tra serpenti e dannati si esprime ancor più compiutamente nella pena della metamorfosi: come i ladri derubarono le altre persone dei propri beni, così nell'*Inferno* essi sono derubati della loro stessa identità e abbassati alla bestialità più degradante. È proprio l'inserimento della figura del serpente nell'orizzonte dell'escatologia cristiana a consentire a Dante il superamento dei poeti classici. Dante riesce ad amplificare l'orrida

¹⁸⁹ E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Biblioteca di Lettere Italiane, vol. 1, Olschki, Firenze, 1961, p. 184.

¹⁹⁰ G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Einaudi, Torino, 1994, p. 9.

¹⁹¹ V. Russo, *La pena dei ladri*, in Id., *Sussidi di esegesi dantesca*, Liguori, Napoli, 1975, pp. 129-146; K. Gross, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in «Modern Language Notes», 100, 1985, 1, pp. 42-69, poi in «Dante», 1986, pp. 179-188 e in «Dante Alighieri», 2004, pp. 119-144; J.M. Ferrante, *Canto XXIV. Thieves and metamorphoses*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary*, a c. di A. Mandelbaum, C. Ross, A. Oldcorn, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 316-327; L. Cappelletti, *L'"invenzione" delle pene*, in Id., *Ne le scuole de li religiosi... Le dispute scolastiche sull'anima nella "Commedia" di Dante*, Aleph, San Donato a Livizzano-Montespertoli-Firenze, 2015, pp. 87-133.

drammaticità dal poema di Lucano conferendole l'ineluttabilità e la ferocia della giustizia divina: i pericolosi serpenti del deserto libico diventano nelle mani di Dio veri e propri strumenti di tortura. Inserire la figura del serpente nell'universo infernale era d'altronde facilissimo: il serpente tentatore, responsabile del peccato originale e del primo castigo divino raccontato nei capitoli iniziali della *Genesi*, era identificato con il diavolo stesso. Anche nel *Liber Scalae* Maometto, attraversando le sette terre dell'Inferno, vede alcune anime di peccatori tormentate dai serpenti con le stesse modalità riscontrate da Dante nella bolgia dei ladri¹⁹². Le pagine bibliche connotarono in modo estremamente negativo il serpente e influirono in maniera decisiva sulla simbologia zoologica medievale. In tutti i bestiari, infatti, si insiste sulla natura diabolica del serpente.

Completamente disinteressati a qualsiasi oggettività scientifica, i compilatori dei bestiari medievali spingevano sulla lettura simbolica degli animali, basando la loro trattazione sulle occorrenze degli animali nella Bibbia, nei commentari o nelle glosse esegetiche dei testi sacri. Ciò che era importante non era l'osservazione e la descrizione delle caratteristiche biologiche dell'animale, quanto la loro *significatio*, la congruenza del loro comportamento con i principi della dottrina cristiana.

Il serpente, a causa della sua andatura strisciante e flessuosa, non si affrancò mai dal ruolo di seduttore, di istigatore al peccato, di agente del Male. Nonostante sia stato considerato addirittura simbolo di Cristo, per via della muta della pelle associata alla Resurrezione, il serpente rappresentò per lo più lo stesso Satana, o i valori negativi a esso associati. Innumerevoli sono le occorrenze in letteratura in cui il serpente compare come metafora del demonio, ma anche della malvagità, della falsità, della lussuria. L'identificazione del serpente con il peccato e la sua rappresentazione spaventosa corrispondevano perfettamente al gusto dell'orrido

¹⁹² Cfr. G. Ledda, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a c. di G. Crimi e L. Marozzi, Carocci, Roma, 2013, pp. 103-105 e M. Chiamenti, *Intertestualità "Liber Scale Machometi"- "Commedia"?*, in *Dante e il "locus Inferni". Creazione letteraria e tradizione interpretativa* a c. di S. Foà, S. Gentili, in «Studi (e testi) italiani: Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», vol. IV, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 45-73.

che caratterizzò tutta l'arte medievale, dalla pittura alla scultura alla letteratura. I mostri rappresentati nelle chiese, evocati nelle predicazioni e descritti nei versi poetici dovevano essere terrificanti se volevano adempiere con efficacia alla funzione di ammonimento e distogliere dal peccato. Diversamente da Lucano, Dante si sente investito del ruolo di poeta vate: scrivere la *Commedia* significa parlare all'umanità e indirizzarla al Bene. È in questa nuova prospettiva dell'autore che risiede la necessità del superamento: con i propri versi Dante doveva destare più paura e più orrore di Lucano, perché più grande era la sua missione poetica.

È con lo stesso spirito di *emulatio* che Dante inizia la demolizione di Ovidio. Dal v. 97 inizia e prosegue anche in tutto il canto successivo la descrizione immaginifica di un susseguirsi di metamorfosi stupefacenti e terribili¹⁹³. Mentre Virgilio e Dante osservano con ribrezzo l'infinito ammasso di serpenti e dannati, davanti ai loro occhi si verifica la prima orribile trasformazione. Un serpente si scaglia contro un dannato, mordendolo sulla nuca e innescando il processo metamorfico: l'anima della vittima in un attimo prende fuoco e si incenerisce, per riprendere il suo aspetto subito dopo. Per descrivere questa metamorfosi Dante ricorre a due similitudini. La prima serve a rendere al lettore la rapidità con cui avvenne la trasformazione: il poeta ricorre ad un'immagine proveniente dal suo stesso mondo, quello della scrittura, ed afferma che quanto vide si verificò in meno tempo di quello necessario per tracciare una lettera su un foglio. La seconda, invece, è tratta dal mondo animale. Nella pena subita dal dannato Dante riconosce le nozioni apprese dai grandi poeti

¹⁹³ Cfr. R. Guardini, *Le metamorfosi nell'ottavo cerchio dell'"Inferno"*, in *Studi su Dante*, 1979, pp. 337-363; W. Ginsberg, *Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, in «Traditio», XLVI, 1991, pp. 205-233, poi in Id., *Dante's aesthetics of being*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, pp. 115-159 con il titolo *Ovid, the transformation of metamorphosis and the aesthetics of Hell*; N. Borsellino, *Metamorfosi in "Commedia"*. *Da Ovidio a Dante*, in «Filologia e Critica», 22, 1997, 1, pp. 3-19, poi in Id., *Il poeta giudice. Dante e il tribunale della "Commedia"*, Nino Aragno, Torino, 2011, pp. 45-62; C. López Cortezo, *Las metamorfosis de Dante: una visión en la visión*, in «Cuadernos de filología italiana», VI, 1999, pp. 39-48; M. Kilgour, *Dante's Ovidian doubling*, in *Dantean dialogues. Engaging with the legacy of Amilcare Iannucci*, a c. di M. Kilgour, E. Lombardi, University of Toronto Press, Toronto, 2013, pp. 174-214; B. Guthmüller, *La metamorfosi nella "Commedia" di Dante*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XII, 2015, pp. 15-27.

e dagli scienziati riguardo la fenice. Innumerevoli testi sia di natura scientifica che poetica attribuivano alla fenice il potere di risorgere dalle proprie ceneri: questo mitico uccello, infatti, ogni cinquecento anni dava fuoco al proprio nido e bruciava per rinascere all'istante. Dalla mitologia egizia e a quella greca, da Plinio al *Tesoro* di Brunetto Latini, l'immagine della fenice si diffuse come simbolo legato al rinnovamento e alla rinascita; già nel *Physiologus*, la fenice, per questa sua caratteristica peculiare, era correlata al mistero della Resurrezione ed era considerata una vera e propria *figura Christi*. Nella lirica provenzale a quella italiana la fenice divenne frequente metafora del poeta innamorato che, scottato dal fuoco d'Amore fino ad essere ridotto in fin di vita, spera in una rinascita analoga a quella dell'animale. Tra le tante fonti a disposizione, Dante riprende non a caso Ovidio, che in *Met.* XV, vv. 392-402, scrive:

Una est, quae reparet seque ipsa reseminet, ales:/ Assyrii phoenica
vocant; non fruge neque herbis,/ sed turis lacrimis et suco vivit amomi./
Haec ubi quinque suae conplevit saecula vitae,/ ilicet in ramis
tremulaeque cacumine palmae/ unguibus et puro nidum sibi construit
ore./ Quo simul ac casias et nardi lenis aristas/ quassaque cum fulva
substravit cinnama murra,/ se super inponit finitque in odoribus aevum./
Inde ferunt, totidem qui vivere debeat annos,/ corpore de patrio parvum
phoenica renasci.

Utilizzando i versi che Ovidio dedica alla descrizione del leggendario uccello, lo stesso Dante conferma la natura "libresca" della similitudine della fenice e la sostanziale letterarietà del canto. Nella gara poetica ingaggiata con gli scrittori classici, infatti, Dante vuole dimostrare di saper manipolare e arricchire la lezione delle *auctoritates* con spunti propri e originali. In questo canto, la fenice, non è più simbolo del miracolo della resurrezione, anzi, paradossalmente diviene il simbolo di un antimiracolo, quello di una morte e di una vita ineluttabilmente ed eternamente ad intermittenza. Alle due similitudini di matrice letteraria il poeta ne

fa seguire una terza la cui immagine è tratta dalla realtà: Dante paragona il turbamento del dannato incenerito e immediatamente rinato a quello dell'indemoniato o dell'epilettico appena riavutosi. La sequenza della prima metamorfosi si conclude con un'esclamazione volta ad enfatizzare il sentimento di *timor Dei* ma anche la giusta severità delle punizioni stabilite per i peccatori.

Nell'ultima parte del XXIV canto la componente descrittiva, finora nettamente predominante, si attenua e viene lasciato spazio alla narrazione. Incalzata da Virgilio, l'anima di cui Dante ha osservato attonito la trasformazione si rivela essere il pistoiese Vanni Fucci¹⁹⁴. Guelfo nero, era un personaggio noto per le feroci persecuzioni perpetrate contro gli avversari della politica comunale. Dante lo colloca tra i ladri attribuendogli il furto dei corredi della cappella di S. Jacopo nel duomo della sua stessa città. L'incontro con Fucci è contraddistinto dalla collerica bestialità del toscano¹⁹⁵: la compenetrazione tra gli animali e i dannati che popolano la settima bolgia si riflette nella presentazione che Fucci fa di se stesso. Quasi compiaciuto della propria indole animalesca, si descrive «bestia», definisce la sua vita «bestiale» e chiama la sua città «tana» ai vv. 124-126. La tracotante violenza di Vanni Fucci tocca il suo culmine nell'incipit del XXV canto, quando viene fermata dai serpenti: Dante ne descrive l'attacco con l'appagamento dello spettatore soddisfatto dello spettacolo:

Da indi in qua mi fuor le serpi amiche,
perch'una li s'avvolse allora al collo,
come dicesse 'Non vo' che più diche';
e un'altra a le braccia, e rilegollo,
ribadendo sé stessa sì dinanzi,

¹⁹⁴ Cfr. G. Angiolillo, *Canto XXIV. Vanni Fucci*, in Ead., *La nuova frontiera della tanatologia. Le biografie della "Commedia"*. I. "Inferno". II. "Purgatorio". III. "Paradiso", Olschki, Firenze, 1996, I, pp. 135-142.

¹⁹⁵ Cfr. M. Apollonio, *L'Inferno dell'irascibile*, in Id., *Dante. Storia della "Commedia"*, a c. di C. Annoni e C. Viola, Interlinea, Novara, 2013, pp. 77-106; P. Ureni, *Lo "stupor mentis" a occhi aperti di Vanni Fucci ("Inf." XXIV, 97-118): filigrane mediche e scritturali*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XII, 2015, pp. 55-67.

che non potea con esse dare un crollo.

(*Inferno* XXV, 4-9)

Il ribrezzo e il disgusto che avevano accompagnato la prima visione delle orride serpi scompare: Dante le definisce addirittura “amiche”, proprio perché esecutrici della giustizia divina. L’aggressione dei serpenti contro l’empio Vanni Fucci riprende il celebre episodio della morte di Laocoonte. Il sacerdote troiano stava tentando di distogliere i suoi concittadini dal far entrare l’enorme cavallo dei Greci in città, ma viene ucciso da due serpenti mandati da Atena. Vittima di un destino ineluttabile, ma a sua volta colpevole di aver oltraggiato il dio Apollo per essersi unito con Antiope davanti alla statua del dio, Laocoonte vede morire i suoi figli e perisce lui stesso tra le spire dei serpenti marini. Scrive Virgilio in *Eneide*, II, vv. 217-222: «et iam/ bis medium amplexi, bis collo squamea circum/ terga dati superant capite et cervicibus altis./ Ille simul manibus tendit divellere nodos/ perfusus sanie vittas atroque veneno,/ clamores simul horrendos ad sidera tollit».

Dante riprende le modalità d’attacco del serpente: in entrambi i testi, infatti, i serpenti attaccano il collo e immobilizzano la vittima recalcitrante bloccandone le braccia. Differente, come sostiene Chiavacci Leonardi, è la statura morale dei due personaggi: il sacerdote Laocoonte, incompreso premonitore della conquista di Troia, e Vanni Fucci, personalità moralmente abietta e meschina¹⁹⁶.

Dante arricchisce il tessuto intertestuale dei canti intessendone all’interno anche alcuni versi di Virgilio: questo dimostra come Dante, fagocitando nella *Commedia* la stessa *Eneide*, abbia voluto mostrare di aver superato il maestro da cui aveva tratto «lo bello stilo».

I capolavori dei poeti della «bella scola» costituiscono la fonte del testo dantesco anche nei versi relativi a Caco, unico centauro che Dante non colloca nel girone dei violenti. Il mito raccontava infatti che Caco avesse rubato alcuni buoi ad Ercole, per

¹⁹⁶ Cfr. A. M. Chiavacci Leonardi, *op. cit.*, *Introduzione al canto XXIV*, pp. 701-706, nota integrativa *Vanni Fucci* p. 728, n. ai versi 7-9, p. 738.

questo Dante preferì renderlo custode della bolgia dei ladri. Il furto degli armenti scatenò l'ira di Ercole che uccise il mostro nella sua grotta sull'Aventino. Che Caco fosse un centauro è una libera interpretazione dantesca dell'*Eneide*, in cui Caco è definito come un mostro «semihomo» e «semifer» a vv. 194 e 267 dell'ottavo libro. Alcuni tra i commentatori antichi, come Benvenuto, hanno giustificato questa invenzione dantesca con l'attribuzione degli stessi aggettivi ai centauri in Ovidio (*Met.* II, v. 633 e XII, v. 356) e in Stazio (*Achilleide*, I, vv. 111-114).

Mentre Virgilio attribuisce allo stesso Caco la capacità di sputare fuoco dall'orrida bocca (*En.* VIII, vv. 198-199), Dante trasferisce questo potere a un grande drago posto sulle spalle del centauro assieme ad una quantità di bisce tale che neanche l'intera Maremma potrebbe contenerne altrettante. La descrizione di Caco occupa i vv. 19-24 del XXV canto:

Maremma non cred'io che tante n'abbia,
quante bisce elli avea su per la groppa
infin ove comincia nostra labbia.
Sovra le spalle, dietro da la coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s'intoppa.

Dante riprende la figura di Caco offerta da Virgilio alterandola in maniera notevole. Ciò è dovuto alla volontà dantesca di inserire pienamente il mostro mitologico all'interno del sistema infernale e di farne un custode rappresentativo dei ladri e del loro castigo. Con la groppa ricoperta di serpenti e il drago fiammeggiante sulle spalle, Caco non è più un centauro della mitologia greco-romana ma uno mostro generato dalle macabre fantasie escatologiche medievali. Come per altri personaggi appartenenti al mondo classico e pagano, Cerbero, Minosse, Gerione etc, Dante non si limita a riproporre l'imitazione dei grandi poeti latini, anzi, ciò che leggiamo nei versi della *Commedia* è il risultato di un complesso processo di demolizione delle *auctoritates* poetiche. Dante opera nei confronti degli autori canonici un irriverente

smembramento per cui il dettato poetico della *Commedia* risulta essere un prezioso mosaico di citazioni che, abilmente rifunzionalizzate, rivivono come creazioni pressoché originali. Così anche le creature mitologiche, inserite in un sistema culturale diverso dal proprio, diventano creature dantesche a tutti gli effetti.

Proprio per questo Dante sceglie abbandonare la versione virgiliana del mito di Caco e di ricorrere ad altre fonti per raccontarne la morte. In *Eneide* VIII, 259-261 si racconta che Caco fu ucciso da Ercole, soffocato in una stretta fatale simile alla morsa di un serpente, e quindi intonata all'atmosfera dei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* («Hic Cacum in tenebris incendia vana vomentem/ corripit in nodum complexus et angit inhaerens/ elisos oculos et siccum sanguine guttur»). Nella *Commedia*, invece, troviamo la versione presente in Livio (I, 7, 7) e Ovidio (*Fasti*, I, vv. 575-576), secondo le quali Caco morì sotto i colpi della clava di Ercole.

Proprio Ovidio, e in particolare le sue *Metamorfosi*, saranno per tutto il resto del canto il principale bersaglio poetico di Dante, chiamato a descrivere le orrorose trasformazioni dei dannati. Lo spettacolo cui Dante sta per assistere è talmente incredibile che la lunghissima descrizione delle due metamorfosi che seguiranno è preceduta da un'apostrofe al lettore:

Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

(*Inferno*, XXV, 46-48)

Interrompendo la narrazione e rivolgendosi direttamente al lettore, Dante cerca innanzitutto di avvalorare la veridicità del suo poema. Dante è consapevole che quanto sta per raccontare possa sembrare così inverosimile da indurre il pubblico a non dar credito alle sue parole. L'appello ha quindi la funzione di accattivare l'attenzione e la fiducia del lettore e, al contempo, sottolineare come il poeta sia riuscito a dire anche l'indicibile. Dante, infatti, afferma indirettamente di aver messo in versi le metamorfosi più prodigiose mai accadute, mettendo in discussione, con

il numero poetico che il lettore ha davanti agli occhi, il primato di Ovidio, che alle metamorfosi aveva dedicato un intero poema entrato nel canone della poesia mediavale. Come afferma Picone, quindi, “non si tratta più qui di uno scambio di materiali poetici, bensì di un polemico confronto di sistemi letterari, di una lotta aperta fra *auctores*”¹⁹⁷.

Si apre allora una lunga sezione puramente descrittiva, nella quale Dante trascrive con minuzia e precisione due scene di metamorfosi capitate ad alcuni concittadini fiorentini:

Com'io tenea levate in lor le ciglia,
e un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l'uno, e tutto a lui s'appiglia. 51
Co' piè di mezzo li avvinse la pancia
e con li anterior le braccia prese
poi li addentò e l'una e l'altra guancia; 54
li diretani a le cosce distese,
e miseli la coda tra 'mbedue
e dietro per le ren sù la ritese. 57
Ellera abbarbicata mai non fue
ad alber sì, come l'orribil fiera
per l'altrui membra avviticchiò le sue. 60
Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareva quel ch'era: 63
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more. 66
Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: "Omè, Agnel, come ti muti!
Vedi che già non se' né due né uno". 69
Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste

¹⁹⁷ M. Picone, *D. Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella "Commedia"*, in *Il mito nella letteratura europea*, vol. I, a c. di G.C. Alessio pp. 125-175, p. 129. Cfr. anche M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna, 1993, pp. 107-144; Id., *La "lectio Ovidii" nella «Commedia». La ricezione dantesca delle «Metamorfosi»*, in «Le forme e la storia», III, 1991, pp. 32-52.

in una faccia, ov'eran due perduti.	72
Fersi le braccia due di quattro liste; le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso divenner membra che non fuor mai viste.	75
Ogne primaio aspetto ivi era casso: due e nessun l'immagine perversa parea; e tal sen gio con lento passo.	78
Come 'l ramarro sotto la gran fersa dei dì canicular, cangiando sepe, folgore par se la via attraversa,	81
sì pareva, venendo verso l'epe de li altri due, un serpentello acceso, livido e nero come gran di pepe;	84
e quella parte onde prima è preso nostro alimento, a l'un di lor trafisse; poi cadde giuso innanzi lui disteso.	87
Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; anzi, co' piè fermati, sbadigliava pur come sonno o febbre l'assalisse.	90
Elli 'l serpente e quei lui riguardava; l'un per la piaga e l'altro per la bocca fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.	93
Taccia Lucano omai là dov'e' tocca del misero Sabello e di Nasidio, e attenda a udir quel ch'or si scocca.	96
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio;	99
ché due nature mai a fronte a fronte non trasmutò sì ch'amendue le forme a cambiar lor matera fosser pronte.	102
Insieme si rispuosero a tai norme, che 'l serpente la coda in forza fesse, e 'l feruto ristrinse insieme l'orme.	105
Le gambe con le cosce seco stesse s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura non facea segno alcun che si paresse.	108
Togliea la coda fessa la figura che si perdeva là, e la sua pelle si facea molle, e quella di là dura.	111

Io vidi intrar le braccia per l'ascelle,
 e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
 tanto allungar quanto accorciavan quelle. 114
 Poscia li piè di rietro, insieme attorti,
 diventaron lo membro che l'uom cela,
 e 'l misero del suo n'avea due porti. 117
 Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
 di color novo, e genera 'l pel suso
 per l'una parte e da l'altra il dipela, 120
 l'un si levò e l'altro cadde giuso,
 non torcendo però le lucerne empie,
 sotto le quai ciascun cambiava muso. 123
 Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,
 e di troppa matera ch'in là venne
 uscir li orecchi de le gote scempie; 126
 ciò che non corse in dietro e si ritenne
 di quel soverchio, fé naso a la faccia
 e le labbra ingrossò quanto convenne. 129
 Quel che giacëa, il muso innanzi caccia,
 e li orecchi ritira per la testa
 come face le corna la lumaccia; 132
 e la lingua, ch'avëa unita e presta
 prima a parlar, si fende, e la forcuta
 ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta. 135

(*Inferno* XXV, 49-135)

Dante sta guardando i dannati accanto a lui, quando un serpente di sei piedi, che poi si rivela essere il fiorentino Cianfa, si avventa contro un'altra anima, quella di Agnolo Brunelleschi. Con distaccata precisione anatomica Dante descrive come il serpente, puntando le zampe centrali sull'addome di un altro dannato, ne avvolga rapidamente con quelle anteriori e posteriori la braccia e le gambe per poi addentare il viso e avviluppare la coda intorno al dorso. La fulminea velocità e la ferocia degli attacchi del serpente vengono efficacemente descritti da Dante con freddezza e lucidità. Scrivono Ferrero e Chimenz: «Quel che soprattutto colpisce in questa descrizione, mirabile per rapidità, evidenza, precisione, nudità di parola, è la

terribile vitalità ferina di quel serpente: [...] è una rappresentazione così piena e potente dell'esplosione della vitalità bruta, quale non si riscontra in nessun altro luogo del poema»¹⁹⁸. La potenza della morsa del serpente viene resa al lettore attraverso una similitudine di ascendenza letteraria, ma dal sapore decisamente realistico: il paragone con l'edera, infatti, è presente sia in Orazio che in Ovidio. In Orazio l'immagine dell'edera è utilizzata dal poeta per descrivere l'abbraccio parassitario e nocivo della bella cortigiana Neera ai vv. 5-6 dell'epodo XV: «[...] artius atque hederæ procera astringitur ilex/ lentis adhaerens brachiis [...]». In Ovidio, invece, è la disperata presa della ninfa Salmacide ad essere accostata sia al serpente che all'edera: la Naiade avvolge nel suo abbraccio il reticente Ermafrodito «ut serpens, quam regia sustinet ales/ sublimemque rapit: pendens caput illa pedesque/ adligat et cauda spatiantes implicat alas;/ utve solent hederæ longos intexere truncos [...]»¹⁹⁹.

Alla letterarietà della similitudine Dante accosta un lessico popolare, colorito e profondamente realistico espresso nei verbi che definiscono l'arrampicarsi dell'edera, "abbarbicare" (v. 58) e "avvicchiare" (v. 60). L'accostamento della raffinatezza retorica classica all'espressività linguistica del gergo contadino ottempera sia alla volontà dantesca di porsi al vertice della tradizione letteraria sia alla continua ricerca di sperimentazione e originalità. Obiettivi che Dante raggiunge anche tramite l'ardita fantasia delle due similitudini successive. L'orrido, quanto incredibile, groviglio del serpente e del dannato viene paradossalmente descritto attraverso due immagini tratte dalla realtà quotidiana: quella della cera e del foglio di carta bruciato. I due corpi, infatti, sembrano fondersi l'uno nell'altro come fossero di morbida cera: il paragone con questo materiale informe è il preludio alla completa perdita di identità cui devono sottostare i dannati della settima bolgia. Una volta (con)fusa la loro forma e perso il loro aspetto umano, i dannati sembrano

¹⁹⁸ A. S. Chimenz, G. G. Ferrero, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Nuova Lectura Dantis*, Signorelli, Roma, 1954, p. 28.

¹⁹⁹ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 362- 365.

mescolare anche il colore della pelle, assumendo una gradazione intermedia: Dante assimila questa scena al colore bruno che assume il foglio bianco prima di bruciare e divenire completamente nero. L'angosciosa precarietà di queste anime, incessantemente sorprese dai morsi e dalle strette dei serpenti e vittime di orrende metamorfosi, definisce alcuni tra i versi più intensi del poema. La gravosa pena dei ladri consiste soprattutto in questo: nell'intermittente perdita di umanità e nella trasformazione in serpenti, gli animali più abietti. I dannati assistono impotenti all'eterno spettacolo delle metamorfosi ogni volta con rinnovato e sofferto stupore²⁰⁰. Colpisce l'immediatezza dell'esclamazione che un dannato rivolge ad Agnolo a vv. 68-69, che racchiude, nell'apparente spontaneità, ben due citazioni ovidiane. Il primo dei due versi è infatti ripreso dalle parole che i marinai si scambiano mentre Dioniso li sta trasformando in delfini in *Met.* III, vv. 673-674: «In quae miracula-dixit- verteris?». Il secondo, invece, è una traduzione pressoché letterale dell'ovidiano «neutrumque et utrumque videtur», riferito al già citato Ermafrodito in *Met.* IV, v. 379. È proprio nella descrizione della sconvolgente compenetrazione tra due diverse nature che Dante vuole misurarsi con Ovidio, citando di nuovo la metamorfosi di Ermafrodito e Salmàcide. A vv. 70-71 Dante non fa altro che trasporre in volgare i seguenti versi latini: «nam mixta duorum/ corpora iuguntur faciesque inducitur illis/ una»²⁰¹. Ancora una volta, alla preziosità della citazione latina, fa da contrappunto il ricorso ad un linguaggio e ad una similitudine marcatamente realistici. Dante ritorna alla descrizione analitica dei mutamenti corporei, cercando sia di riportare al lettore l'esatta rappresentazione di ciò che vide accadere ai dannati, sia di continuare a sottolineare l'eccezionalità della visione. Così accanto al lessico propriamente anatomico («braccia», «cosce», «gambe», «ventre», «casso»), funzionale alla restituzione quasi fotografica della scena della

²⁰⁰ Cfr. P. Boitani, *Dismay: the thieves, in Dante's poetry of the Donati. The Barlow Lectures on Dante delidered at University College Londo 17-18 March 2005*, Leeds, Maney - Society for Italian Studies, 2007, poi in Id., *Dante e il suo futuro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 223-288.

²⁰¹ *Ibid.*, IV, vv. 373-375.

metamorfosi, compare l'ammissione dantesca di trovarsi davanti ad un mostro non paragonabile a nessun altro vivente. È proprio la difficoltà a mettere per iscritto cose «che non fuor mai viste» (*Inferno* XXV, v. 75) che permette a Dante di imporre il proprio primato poetico su Ovidio e gli altri poeti classici.

L'informe prodotto animale della prima metamorfosi si allontana lentamente dalla vista di Dante, quando ecco che un'altra tremenda trasformazione si consuma davanti ai suoi occhi. La scena si apre con una similitudine animale tratta dal mondo campestre, quella del ramarro (vv. 79-81), inserita senza alcuna mediazione dotta e letteraria. L'immagine del ramarro che d'estate si muove velocemente da una siepe all'altra sembra introdurre nella cupa atmosfera dell'oltretomba la vitalità e il calore della stagione estiva, mentre invece concorre alla rappresentazione del terribile attacco di un serpente infernale, che si scoprirà essere tale Francesco Cavalcanti solo nell'ultimo verso del canto, a ribadire l'aleatorietà dell'identità dei ladri puniti nella bolgia. Il dannato viene colpito all'ombelico, organo preposto al nutrimento e alla vita stessa dell'embrione umano, e, difatti, la temporanea perdita di qualsiasi impulso vitale che ne consegue è preludio di una mostruosa rinascita. Immobilizzata, come presa da sonno o da febbre o come ipnotizzata dal serpente, l'anima del dannato sbadiglia mentre tiene fisso lo sguardo sull'animale. L'ipnosi, che Dante deriva dai *topoi* della magia, è accompagnata da un altro elemento mutuato dalla negromanzia, già presente nell'ipotesto lucaneo del canto: il fumo generato dal serpente e dal suo morso letale. Già in *Ph.*, IX, 722, infatti, Lucano scrive "Oraque distendens avidus fumantia prester", attribuendo al prestere la capacità di emettere vapori venefici dalla bocca. La caratteristica di questo serpente leggendario è riportata anche nei bestiari e nelle opere enciclopediche medievali, come il *De Animalibus* di Alberto Magno, dove si legge in XXV, 43: "Prestere [...]"

serpens est de genere aspidum ordinis primi inter serpentes qui semper vagatur ore aperto et fumante”²⁰².

Dante rielabora dunque le fonti latine e medievali, arricchendo la scena di nuovi particolari. Nella bolgia dei ladri, infatti, sia il serpente che il dannato emettono due distinte scie di fumo che, incrociandosi nella direzione dei loro stessi sguardi, rimarcano l’ontologica identità fra vittima e carnefice e preannunciano la reciproca metamorfosi. La compenetrazione fra serpente e anima è resa stilisticamente da Dante attraverso una terzina, quella ai vv. 91-93, densa di chiasmi e parallelismi che costituiscono un formidabile gioco di specchi e di intersezioni.

Dopo l’ennesima dimostrazione di fantasia poetica e di perizia tecnica, Dante palesa la propria supremazia sulla poesia latina, con l’intimidatorio invito a tacere rivolto in particolare ai bersagli poetici del canto, Lucano ed Ovidio. L’imperativo anaforico che Dante rivolge ai poeti latini ricalca il congiuntivo latino “taceat”, utilizzato assieme a “cedat” nel diffusissimo *topos* dello *überbietung*, del sopravanzamento. Già nella letteratura latina, in particolare con Stazio, ma soprattutto nella letteratura medievale, con Claudiano, per evidenziare la preminenza di qualcosa o di qualcuno, si ricorreva ad un paragone iperbolico per cui tale superiorità era riconosciuta di fronte all’intero patrimonio culturale tradizionale. Nel caso di un primato letterario si dichiarava, secondo la maniera del *topos*, che il poeta era in grado di offuscare tutti gli autori e le opere precedenti. Proprio in Stazio, altro poeta epico latino incontrato da Dante in *Purgatorio* XXI e XXII, in *Silvae*, II, 7, 75 e ss., troviamo per la prima volta, nel necrologio di Lucano, il motivo del sopravanzamento, per cui il giovane poeta è posto al di sopra dei più grandi poeti epici di tutta la letteratura latina, Ennio, Lucrezio e Virgilio²⁰³. Ma nel ventiquattresimo e nel venticinquesimo

²⁰² Alberto Magno, *De animalibus*, a c. di H. Stadler, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. II, ed. Aschendorff, Münster, 1920, p. 1570 (disponibile online all’indirizzo: <https://archive.org/stream/albertusmagnusde00albe#page/1570/mode/1up>).

²⁰³ Stazio, *Silvae*, II, 7, 75- 80: “cedet Musa rudis ferocis Enni/ et docti furor arduus Lucreti,/ et qui per freta duxit Argonautas,/ et qui corpora prima transfigurat./ quid? maius loquar: ipsa te Latinis/ Aeneis venerabitur canentem”. Il testo è tratto da Statius, *Silvae*, a c. di D. R. Shackleton Bailey, Loeb

dell'*Inferno* è lo stesso Lucano ad essere sfidato e superato da Dante, che, sovvertendo i modi del *topos* letterario, si conferisce sfrontatamente da solo il primato poetico dell'epica. Per poter dimostrare la propria capacità e superiorità, Dante sa che è necessario sfidare e battere a duello i propri avversari poetici misurandosi con le loro prove poetiche migliori. Sebbene il Medioevo e lo stesso Dante riconoscessero in Virgilio il miglior poeta latino in assoluto, Lucano, tuttavia, rimaneva maestro incontrastato dello stile iperbolicamente patetico e orrorifico che Dante ricerca per descrivere la bolgia dei ladri. Ovidio, d'altra parte, rimaneva paradigma insuperato per la raffinatezza tecnica dispiegata nelle scene di metamorfosi, che Dante spoglia da ogni grazia classica e ripropone come spaventoso strumento a servizio della teodicea cristiana.

Se nei versi precedenti la polemica poetica contro i due poeti latini si era svolta in maniera allusiva, o comunque non espressamente dichiarata, ai vv. 94-99 Dante non si limita soltanto a nominare i propri avversari, ma anche ad indicare i precisi episodi della *Pharsalia* e delle *Metamorfosi* con i quali intende misurarsi, quasi ad invitare ad una vera e propria lettura comparata da cui sa già di uscire vincitore. Della *Pharsalia* Dante menziona la celebre quanto terribile traversata del deserto libico dell'esercito pompeiano guidato da Catone, in particolare i versi relativi alle atroci morti di Sabello e Nasidio (vv. 762- 804). Gli sventurati soldati, infatti, vennero duramente vessati da alcune avversità naturali come il calore, la scarsità d'acqua, le tempeste di sabbia e le spaventose aggressioni di serpenti letali. E proprio i morsi venefici di due serpenti procureranno prima delle mostruose trasformazioni, poi una morte dolorosa e crudele sia a Sabello che Nasidio. Entrambi i soldati, infatti, per effetto del veleno dei serpenti, andranno incontro alla morte senza serbare nulla del loro aspetto umano, come i dannati danteschi, privati per contrappasso di una forma e di un'identità stabili. Il primo, morso alla gamba

Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., Londra, 2003, disponibile online all'indirizzo: http://www.loebclassics.com/view/staius-silvae/2003/pb_LCL206.163.xml.

da una serpe, andrà incontro ad un rapidissimo disfacimento delle membra descritto con l'agghiacciante rigore di un manuale di anatomia patologica: Lucano descrive l'ulcerazione, la liquefazione e il completo dissolvimento di pelle, muscoli, nervi, ossa che, indicati con il loro nome, contribuiscono a dare credibilità ad una scena *incredibile visu* quale quella cui assiste Dante all'Inferno. Del misero Sabello non rimane nulla, tanto che Lucano scrive della sepse: "Cinyphias inter pestes tibi palma nocendi est:/ eripiunt omnes animam, tu sola cadaver"²⁰⁴. Anche l'aspetto umano di Nasidio è destinato a scomparire: dopo la puntura del prestere, il corpo del soldato comincia a gonfiarsi a dismisura. La morte lo coglie quando scompare sommerso nel fondo del proprio corpo dilatato, divenuto ormai un "informis globus et confuso pondere truncus". Sono dunque questi i versi con i quali Dante intende misurarsi, il bersaglio che intende centrare e distruggere con le proprie frecce: i versi che seguiranno, infatti, segneranno la sconfitta di Lucano e lo costringeranno per sempre al silenzio.

Di Ovidio Dante sceglie di citare, e dimostrare di saper superare, i versi relativi alla metamorfosi di Cadmo in serpente e di Aretusa in fonte. Sia della trasformazione di Cadmo che di quella di Aretusa, che appare meno motivata e centrata rispetto all'altra, Ovidio (e Dante, nella menzione di questi precisi miti), enfatizza il momento di passaggio da uno stato all'altro, soffermandosi sulla progressiva perdita di umanità sia del vecchio Cadmo che della giovane ninfa. La metamorfosi di Cadmo, concepita da Ovidio come espiazione per l'uccisione del drago sacro a Marte, è tutta giocata sul tono patetico, sullo stupore confuso e terrorizzato di un uomo che assiste alla sua progressiva perdita di umanità, fino alla completa trasformazione in animale, segnata dalla scomparsa dell'uso della parola:

Dixit, et ut serpens in longam tenditur alvum/
durataeque cuti squamas
increscere sentit/ nigraque caeruleis variari corpora guttis./
in pectusque cadit pronus. Commissaque in unum/
paulatim tereti tenuantur acumine
crura./ Braccia iam restant: quae restant braccia tendit/ et lacrimis per

²⁰⁴ Lucano, *Pharsalia*, IX, 788.

adhuc humana fluentibus ora/ “accede, o coniunx, accede, miserrima,”
dixit/ “dumque aliquid superest de me, me tange manumque/ accipe,
dum manus est, dum non totum occupat anguis!”/ Ille quidem vult plura
loqui, sed lingua repente/ in partes est fissa duas: nec verba volenti/
sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus,/ sibilat: hanc illi
vocem natura reliquit.²⁰⁵

Della versione ovidiana del mito Dante riprende lo sgomento di Cadmo, che assiste inerme alla propria mostruosa trasformazione, ma mentre la metamorfosi del fondatore di Tebe si svolge in un clima di catarsi e purificazione, nell’inferno dantesco la metamorfosi dei dannati costituisce una mostruosa punizione che si rinnova in eterno, privando ad intermittenza le anime della loro identità. La trasformazione in fonte invocata dalla stessa Aretusa per sfuggire alla bramosia di Alfeo giustificerebbe la citazione dantesca di un mito lontano dalle tematiche infernali con l’efficacia della descrizione della metamorfosi stessa. Ovidio “converte poetando” e riesce ad esprimere in esametri il processo di trasfigurazione di una ninfa in una sorgente, di un essere umano in un elemento naturale inanimato: “Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus,/ caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae,/ quaque pedem movi, manat lacus, eque capillis/ ros cadit, et citius, quam nunc tibi facta renarro,/ in latices mutor”²⁰⁶. Davanti a tanta grazia e raffinatezza poetica Dante non sembra affatto intimorito, anzi, dichiara addirittura di non invidiare in alcun modo la tecnica poetica di Ovidio, dacché gli è superiore, come sta per dimostrare. Ai simultanei duelli ingaggiati con Lucano e Ovidio, infatti, Dante risponde con la messa in scena di una simultanea doppia metamorfosi, restituendo in versi ciò che nessun poeta aveva tentato prima. Consapevole della

²⁰⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 563-589: “Lo ha appena detto, e già come a un serpente gli si allunga il ventre, e sente che squame gli spuntano sulla pelle indurita e che il corpo scurito gli si chiazza di macchie azzurre. E cade bocconi sul petto; e le gambe si fondono insieme e a poco a poco si assottigliano in una liscia punta. Ormai non restano che le braccia; tende le braccia, finché gli restano, e con le lacrime che scendono sul volto ancora umano: «Avvicinati,- dice,- avvicinati, moglie mia infelicissima, e finché qualcosa avanza di me, toccami e prendimi la mano, finché è una mano, finché il serpente non mi invade tutto!» Vorrebbe, sí, dire di più ma la lingua ad un tratto si è scissa in due parti, le parole che dice si spengono e ogni volta che cerca di emettere qualche lamento, sibila. È questa la sola voce che la natura gli lascia”. Traduzione in Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.

²⁰⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, V, 632-636.

propria superiorità, Dante afferma di essere il primo a raccontare non una semplice trasformazione da una natura ad un'altra, ma un contemporaneo e reciproco scambio di "forme" e "materia" diverse. Dante costruisce la prodigiosa quanto allucinante sequenza della doppia metamorfosi sulla perfetta opposizione dei due processi di trasformazione sincronizzati e inversi: il serpente divide la coda in due, mentre l'uomo congiunge le gambe; la pelle dell'animale si ammorbidisce e si copre di peli, quella dell'uomo, invece, si indurisce di scaglie e di squame; le braccia dell'uomo scompaiono nelle ascelle, i piedi del serpente si allungano e quelli posteriori si uniscono a formare il membro virile, a differenza di quello dell'uomo oscenamente diviso in due parti. Le metamorfosi, dettagliatissime nella loro descrizione anatomica, si svolgono mentre entrambi i dannati continuano a fissarsi con gli occhi maligni. Il serpente, dopo aver sviluppato le gambe, si alza in piedi e acquisisce un volto umano; quello che era un uomo, invece, cade a terra, sporgendo in avanti il muso e ritraendo le orecchie, come fa la lumaca con le corna.

La scena della doppia metamorfosi e la descrizione di un essere ibrido che sembra trascendere la natura umana e serpentina da cui si è generato rappresenta il punto focale dei canti XXIV e XXV. Questa immagine, d'altronde, rappresenta icasticamente lo stesso principio compositivo sotteso ai versi danteschi, quello della *contaminatio*. Scrive Barolini: "Dall'esortazione di Virgilio sulla fama, così eloquentemente classica, e dal catalogo di rettili esotici, che richiama la *Farsalia* di Lucano, alla volgarità linguistica e semiotica di Vanni Fucci, il mulo che scaglia il suo gesto osceno contro Dio (ma capace anche di involuta oratoria profetica), questi canti raggiungono una sintesi particolare, una nuova specie di stile che sa imitare l'orrido operare di Dio, l'osceno scolpire che ridistribuisce la materia secondo perverse nozioni di genere e forma"²⁰⁷.

La manipolazione delle fonti classiche richiamate in questi due canti costituisce certamente uno degli esempi più chiari di *aemulatio* dantesca nei confronti della

²⁰⁷T. Barolini, *op. cit.*, p. 128.

tradizione poetica antica, come testimoniano i modi pungenti con cui vengono trattati due *auctores* di importanza capitale nell'orizzonte culturale medievale, Ovidio e Lucano. Dante osserva in ogni scrittore carenze e limiti, mostrando insoddisfazione di fronte alle soluzioni letterarie della tradizione. Anche delle opere di cui ha lui stesso coscienza di essere debitore, opera una dissacrante dissezione volta a metterne in luce i difetti e le imperfezioni. L'aspetto chiave di Dante nei ruoli di *lector* e di *auctor* è, dunque, questo atteggiamento di decostruzione degli scrittori del suo mondo risolto sempre in favore di se stesso e delle proprie opere, all'interno delle quali i pezzi raccolti tra gli scaffali di una biblioteca "interiore" vengono frammischiati in un complesso sincretismo polisemico. La doppia metamorfosi infernale si completa, significativamente, con l'acquisizione e la perdita della lingua: è lo facoltà del linguaggio, la "locutio" definita nel *De Vulgari Eloquentia*²⁰⁸, il limite macroscopico fra il mondo umano e animale. Perderla significa non avere più la dignità di essere umano e precipitare nella bestialità brutta e irrazionale. Il dannato trasformatosi in animale e costretto al silenzio sembra chiudere ad anello la sequenza delle straordinarie metamorfosi aperta dall'invito a tacere rivolto a Lucano e Ovidio. Non a caso, tutto il XXV canto è caratterizzato proprio dal silenzio. Eccettuata la sintetica biografia che Virgilio fa di Caco e le brevissime battute del centauro e dei dannati, il canto scorre esclusivamente sui vorticosi binari della straordinaria descrizione che Dante fa della bolgia dei ladri. Questa sorta di monologo ha l'effetto di amplificare la voce di Dante a discapito di Lucano e Ovidio, che, sebbene esplicitamente richiamati come ipotesti dallo stesso autore della *Commedia*, sono da quest'ultimo ridotti ad un eterno silenzio poetico.

La mirabolante prova poetica di Dante si conclude in una nuvola di fumo degna dei migliori numeri di magia. In effetti il canto XXIV e XXV dell'*Inferno* sembrerebbero

²⁰⁸ *De vulgari eloquentiae*, I, II, 5: "Inferioribus quoque animalibus, cum solo nature instinctu ducantur, de locutione non oportuit provideri: nam omnibus eiusdem speciei sunt iidem actus et passiones, et sic possunt per proprios alienos cognoscere" ("Neanche agli animali inferiori, comandati dal puro istinto naturale, si dovette provvedere il parlare: infatti tutti i membri della stessa specie hanno i medesimi atti e passioni, e così uno può conoscere quelli degli altri per mezzo dei propri").

trovare la loro ragion d'essere nell'estrema spettacolarizzazione del duello ingaggiato da Dante contro i propri padri poetici, quello spietato *agon* parricida che costituirebbe, secondo Bloom, la più potente spinta alla creazione poetica²⁰⁹. Questi canti, tanto crudi e disturbanti nella descrizione dei mostruosi serpenti e delle orribili metamorfosi, quanto raffinati e politi nella forma, costituiscono un "iperletterario museo degli orrori"²¹⁰ ricco di reminiscenze e allusioni attraverso il quale Dante esibisce, con atteggiamento provocatorio, il cadavere dei poeti sconfitti e costretti al silenzio.

²⁰⁹ Cfr. H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, Bompiani, Milano, 1996 e Id., *La singolarità di Dante: Beatrice e Ulisse*, in *Il canone letterario*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 119-151.

²¹⁰ G. Almansi, *op. cit.*, p. 11.

Le tre similitudini ornitologiche di *Inferno* V

Il V canto dell'*Inferno* è unanimamente considerato uno dei vertici più alti di tutta la poesia dantesca e della poesia d'amore di tutti i tempi, nonché uno dei più commentati e discussi dalla critica²¹¹. Dai suoi versi Dante fa emergere una concezione dell'amore come forza totalizzante, esclusiva, assoluta, capace di imporsi con le sue leggi e i suoi comportamenti irrazionali anche davanti alle norme divine, fino a degenerare nel peccato della lussuria. I dannati che animano il secondo cerchio infernale, infatti, "la ragion sommettono al talento" (*Inferno* V, 39): la loro colpa consiste nell'offuscamento della ragione e nel cieco abbandono agli impulsi sessuali, oltrepassando il limite della misura e della continenza. Veri e propri personaggi tragici, i lussuriosi che sfilano davanti agli occhi di Dante condividono una triste sorte comune: la sciagura derivata dall'aver ceduto alle tentazioni d'amore. I dannati, individuati e semplicemente nominati o sinteticamente descritti, sono "donne antiche e' cavalieri" (*Inferno*, V, 71) appartenenti alla tradizione biblica, classica e medievale: Semiramide (v. 58), Didone (vv. 61-62), Cleopatra (v. 63), Elena (v. 64), Achille (v. 65), Paris (v. 67), Tristano (v. 67). Lontano dall'essere un semplice catalogo di nomi, la rassegna dei

²¹¹ Cfr. tra le numerose *lecturae*, oltre quelle che saranno direttamente citate: F. Mazzoni, *Il canto V dell'"Inferno"*, in *Inferno. Letture degli anni 1973-76 tenute nella Casa di Dante in Roma*, a cura di S. Zennaro, Bonacci, Roma, 1977, pp. 97-143 (poi in F. Mazzoni, *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca. III. Ermeneutica della "Commedia"*, a c. di G.C. Garfagnini, E. Ghidetti, S. Mazzoni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2015, pp. 45-91); A. Marsili, *Il canto nel quale Dante rende immortale l'amore: "Inferno" V*, Arte della Stampa, Lucca, 1988, pp. 18; D. Della Terza, "Inferno" V: *tradition and exegesis*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCIX, 1981, pp. 49-66, poi con il titolo «Inferno» V: *tradizione ed esegesi* in «Miscellanea in onore di Vittore Branca», I, pp. 255-272 e in Id., *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Liviana, Padova, 1987, pp. 15-28, infine in Id., *Dante e noi. Scritti danteschi*, a c. di F. Nardi, Edicampus, Roma, 2013, pp. 19-37; M. Musa, "Inferno" V: *text and commentary*, in «Lectura Dantis», VIII, 1991, pp. 108-133; P. Valesio, *Canto V. The fierce dove*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary* a c. di A. Mandelbaum, C. Ross, A. Oldcorn, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 63-83; N. Longo, *Il canto dell'amore infinito: "Inferno" V*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte, Letteratura, Storia», 2003, 1, pp. 133-148; M. Gagnolati, "Inferno" V, in *Lectura Dantis Bononiensis*, II, 2012, pp. 7-22; D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, in «Rivista di Studi Danteschi», XV, 2015, 1, pp. 3-27.

lussuriosi, partendo da *exempla* del mondo antico, si allunga fino alla età medievale con la menzione di Tristano e l'allusione al romanzo arturiano, che permeerà l'intero episodio di Paolo e Francesca.

Il riferimento non certamente fortuito a personaggi celebrati da una lunga tradizione poetica, come osserva giustamente Caretti, vuole partecipare al raggiungimento di "quella conoscenza più intima dell'*iter* amoroso, che gli sta così a cuore e il cui approfondimento costituirà il tema fondamentale della seconda parte del canto"²¹². Tuttavia, allo scandaglio della passione amorosa non può non accompagnarsi una riflessione sulla poesia che l'ha descritta, la quale, prendendo le mosse da echi biblici e classici, è approdata al *roman* francese e alla lirica provenzale, siciliana e stilnovista. Si tratta, dunque, non solo della revisione delle *auctoritates* o di correnti poetiche esaurite e superate, ma di un vero e proprio riesame della propria formazione e della propria esperienza poetica, iscritta, al suo esordio, nell'orbita stessa dello Stil Novo.

Prima di soffermare la propria attenzione sui protagonisti indiscussi del canto, Paolo e Francesca, Dante intende tracciare il retroterra culturale e letterario ove stagliare le celebri figure dei due amanti. Che l'elencazione dei vari personaggi "celebrati dalla poesia e aureolati dalla leggenda"²¹³ abbia una funzione riflessiva e metaletteraria, potrebbe confermarlo anche una disposizione simile a quella che Dante propone nel proprio trattato linguistico e letterario, il *De vulgari eloquentia*. In I, X, 2 leggiamo a proposito della produzione letteraria in lingua d'oïl: "Allegat ergo pro se lingua oïl quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est, sive inventum, ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine"²¹⁴.

²¹²L. Caretti, *Eros e Castigo (Inferno V)*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 7.

²¹³N. Sapegno, *op. cit.*, p. 59

²¹⁴"Allega dunque a proprio favore la lingua d'oïl il fatto che, per la sua natura di volgare più facile e piacevole, tutto ciò che è stato ridotto, o prodotto, in prosa volgare è suo: vale a dire la Bibbia

La regina di Babilonia, Semiramide, rappresenterebbe dunque la materia letteraria biblica; Elena, Achille e Paride quella troiana; Didone e Cleopatra quella latina; Tristano il romanzo cavalleresco arturiano e la *matière de Bretagne*.

La letterarietà del canto viene ribadita anche nei versi dedicati a Paolo e Francesca. I due amanti non appartengono affatto all'universo letterario, neppure sono due personaggi di rilievo nella storia italiana di fine Duecento. Appartenenti alla piccola aristocrazia feudale di Romagna, i due cognati uccisi dal marito di lei, Gianciotto Malatesta, non vengono neppure ricordati dalle fonti coeve²¹⁵. Eppure Dante ne lega a doppio filo le vite proprio con la letteratura. Paolo e Francesca facevano parte di una classe sociale raffinata, i cui valori si ispiravano alla civiltà cavalleresca cortese: imbevuti di quella cultura, i due finiscono non solo per seguirne i modelli di comportamento, ma addirittura per identificarsi con i protagonisti della letteratura prodotta da quell'ambiente aristocratico e colto. Il travimento di Paolo e Francesca avviene, infatti, quando i due sono immersi in un'attività di svago assai diffusa negli ambienti di palazzo: la lettura²¹⁶. Nel racconto di Francesca, puntellato dal sostantivo 'lettura' (v. 131) e da tre occorrenze del verbo 'leggere' (*leggiavamo* a v. 127, *leggemmo* a v. 133 e 138), emerge come soltanto attraverso la lettura della storia di Lancillotto e Ginevra, i due nobili riminesi abbiano preso progressivamente coscienza dei propri sentimenti fino alla ripetizione della scena del bacio e al travalicamento del libro stesso.

Sembrerebbe, dunque, che dietro il peccato di Paolo e Francesca ci sia stata l'influenza diretta della letteratura di contenuto erotico, quella classica, cortese e stilnovista, di cui lo stesso Dante è prodotto e sostenitore, almeno nella produzione

compilata assieme alle gesta dei troiani e dei romani e le bellissime avventure di re Artù e moltissime altre storie e trattati". Testo e traduzione in D. Alighieri, *Opere*, vol. II, *De vulgari eloquentia*, a c. di M. Tavoni, Mondadori, Milano, 2014, pp. 1234-1236.

²¹⁵ Cfr. M. Santagata, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, «Romanistisches Jahrbuch», 48, 1997, pp. 120-56.

²¹⁶ Cfr. G. Masi, "Noi leggiavamo un giorno per diletto": il senso della lettura e della letteratura nel V canto dell'Inferno, in «Soglie», XVII, 1, 2015, pp. 27-46.

giovanile. Per il Dante della *Commedia*, Francesca rappresenta un momento di vera e propria autoanalisi²¹⁷: la donna, con il suo racconto, mette in crisi l'esperienza umana del Dante *agens* e le posizioni culturali e poetiche dell'*auctor*. Dante riflette sulla responsabilità della letteratura d'amore e sulla propria posizione di intellettuale e poeta: un letterato deve essere consapevole delle potenzialità e delle suggestioni dei testi, della loro funzione di mediatori con la realtà. Le dottrine d'amore in cui Dante aveva creduto non hanno salvato i due amanti, né salveranno lui stesso, se non abbraccerà una morale e una poetica nuove²¹⁸.

La corretta lettura del canto V non può dunque prescindere dall'improvvisa, epifanica presa di coscienza che sconvolge il personaggio e il poeta: una presa di coscienza che trova la sua ragion d'essere nel ripensamento del concetto di Amore e nella riflessione metapoetica sulla poesia d'amore. L'esplicito richiamo all'universo culturale cortese, la profonda letterarietà del canto, intessuto di richiami intertestuali alla poesia classica e alla lirica stilnovista, e la riflessione sulla poesia d'amore e sulle sue responsabilità morali, costituiscono i presupposti di una lettura metapoetica delle tre similitudini ornitologiche che percorrono il canto.

Le prime due similitudini sono collocate nella prima metà del canto (vv. 40- 49) e occorrono alla descrizione delle anime dei dannati continuamente risospinte dalla bufera infernale:

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali;
di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,

²¹⁷ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Canto V*, in Id., *L'ombra di Argo. Studi sulla "Commedia"*, Genesi, Torino, 1986, poi in «Dante e Francesca da Rimini» (2009), pp. 29-54, con il titolo: *Francesca o la confusione di vita e letteratura*; I. Baldelli, *Dante e Francesca*, Olschki, Firenze, 1999 e Id., *"Inferno", canto V*, in «Studi Danteschi», 2015, pp. 289-313; V. Capelli, *Lecture dei canti V, X, XIII, XXVI dell'"Inferno"*. *Controfigure di Dante nell'"Inferno"*, in «Lecture dantesche», 2006, pp. 117-127.

²¹⁸ Cfr. E. Alberone, *"Loco d'ogne luce muto": la riflessione dantesca sulla responsabilità della parola*, in «Inferno» (1996), pp. 67-80.

non che di posa, ma di minor pena.
E come i gru van cantando lor lai,
facendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,
ombre portate da la detta briga [...].

La terza ed ultima similitudine (vv. 82-87), invece, si riferisce esclusivamente a Paolo e Francesca:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate;
cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettuoso grido.

A descrivere le anime dei lussuriosi, quindi, concorrono ben tre immagini tratte dal mondo animale, nello specifico il mondo dell'ornitologia. L'insistenza di tali riferimenti non ha ragioni di natura puramente descrittiva, ma anche e soprattutto poetica. Soltanto nel V canto dell'*Inferno* troviamo un'atmosfera aerea, apparentemente estranea alle profondità della terra: i dannati, infatti, sono travolti da un'eterna tempesta che li travolge, sollevandoli e schiantandoli senza tregua. Oltre al palese contrappasso, per cui i lussuriosi, che lasciarono travolgere le loro vite dalle passioni, sono a loro volta travolti da un'eterna bufera, Dante può aver scelto questa particolare punizione per il filo rosso che unisce il mondo aereo e l'Amore.

Gli uccelli sono gli unici animali a condividere con la divinità l'universo dell'aria: ciò ha fatto in modo che già le antiche civiltà mediterranee conferissero agli uccelli uno status privilegiato. Non era infrequente, pertanto, che ad alcune figure divine venissero attribuite proprio le ali, tra le quali spicca il dio greco Eros e il corrispettivo romano Cupido. Il dio dell'amore era rappresentato come un *puer alatus* anche perché le stesse ali venivano accordate all'animo umano, del quale rappresentavano metaforicamente i moti, le aspirazioni, i desideri. Anche la figura

di Afrodite-Venere, madre di Eros e dea dell'amore, della bellezza e della fertilità, era legata all'universo aereo dal momento che tra gli animali a lei consacrati spiccavano uccelli come il passero, il cigno e le colombe, ai quali sovente si accompagnava. Nella celebre ode ad Afrodite, la poetessa greca Saffo invoca l'arrivo della dea su un carro trainato dai passeri: "I bei passeri veloci/ ti portarono sulla terra nera/ dal cielo, in mezzo all'etere battendo rapide l'ali"²¹⁹. Il filo rosso che unisce gli uccelli al culto di Afrodite potrebbe essere il risultato della sovrapposizione della figura della dea greca dell'amore a quella della Grande Madre, diffusa in tutte le religioni mediterranee antiche. Numerosi miti affermano che la divinità femminile, principio universale della vita, sia nata da un uovo e abbia generato a sua volta l'uovo primordiale da cui sarebbero uscite tutte le cose²²⁰. La stretta connessione fra gli uccelli e il culto di Amore e Venere determinò la diffusione della caccia e dell'allevamento dei piccoli volatili, considerati sia un ottimo rimedio per l'impotenza maschile che un grazioso animale da compagnia tanto per le matrone romane che per le dame di corte. Inoltre il lessico ornitologico entrò a far parte del linguaggio d'amore: i nomi degli uccelli, infatti, appaiono come soprannomi degli amanti, specialmente in contesti letterari leggeri, non aulici, come in Plauto, in *Casina*, I, v. 50: "Meus pullus passer, mea columba, mi lepus"²²¹, o *Asinaria*, III, 3: "Dic me tuum passerulum, coturnicem"²²².

Se da un lato la cultura medievale cristiana demonizzò la figura di Eros, condannando senza appello l'amore terreno, dall'altro il mondo cortese e cavalleresco sviluppò una concezione erotica della vita che vedeva nell'esaltazione dell'amore e del Dieu Amour la trasfigurazione degli ideali propri di quella società

²¹⁹ Saffo, fr. 1 Voigt, vv. 9-12, in *Lirici greci*, a c. di Umberto Albin, con la trad. di Gennaro Perrotta, Garzanti, Milano, 1976, pp. 76-77.

²²⁰ Cfr. Igino, *Fabulae*, 197; R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano, 1955, p. 21-22.

²²¹ Il testo è tratto da *T. Maccius Plautus. Plauti Comoediae*, a c. di Friedrich Leo, Weidmann, Berlin, 1895, disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0035%3Aact%3D1>.

²²² *Ibid.*

aristocratica. Prodotto specifico dell'immaginario cortese, questa divinità allegorica, non più rappresentata come un bambino nudo e rubicondo, assume l'aspetto di un nobile di corte sontuosamente vestito, pur mantenendo alcuni tratti dell'iconografia classica: l'arco e le ali. Anche i corteggi di uccelli non sono del tutto scomparsi, anzi, nella letteratura cortese il legame tra Amore e questi animali sembra rafforzarsi e trovare nuova linfa. Il canto degli uccelli anima il *locus amoenus* d'ambientazione cortese, ossia il verziere del castello dove si consumano gli incontri amorosi tra le dame e i cavalieri. Nella produzione epica il motivo del canto degli uccelli è così frequente da generare veri e propri versi formulari. Queste espressioni dalla struttura fissa prevedevano la presenza del termine generico 'oysel' ('auzel' in lingua occitanica), spesso nella forma diminutiva o vezzeggiativa, di una voce del verbo 'chanter' o della locuzione idiomatica 'chanter en lor latin', e di un avverbio ('doucement', 'clerment', 'belement', etc.)²²³.

Pur rispettando la formularità del genere epico, Chrétien de Troyes introduce nel *Roman de la Rose*, testo imprescindibile dell'universo letterario cortese conosciuto dallo stesso Dante, un catalogo di uccelli assai vasto e dettagliato:

D'oisiaus chantanz avoit
 Par tot le vergier amassez.
 En un leu avoit rossigniaus,
 D'autre part jais e estorniaus;
 Si ravoit aillors granz escoles
 De roietiaus e de tortoles,
 De chardoneriaus, d'arondeles,
 D'aloes e de lardereles;
 Calandres ravoit amasees
 En un autre leu, qui lassees
 De chanter fussent a enviz;
 Melles i avoit e mauviz,
 Qui beoient a sormonter
 Ces autres oisiaus par chanter;

²²³ Cfr. M.A. Aragón Fernández, *La pervivencia del tópico primaveral de la lírica en la narrativa de la Edad Media*, in «Archivum», vol. 48/49, 1998/99, p. 67-109.

Il ravoit aillors papegauz
E mainz oisiaus qui par ces gauz
E par ces bois ou il abitent
En lor bel chanter se delitent.
Trop par faisoient bel servise²²⁴.

Anche nella lirica occitanica è possibile riscontrare versi simili, in particolare nel genere delle *reverdies*; d'altronde "la Provenza partecipa, con tutte le province francesi, di codesta poesia ornitologica, sonante di frulli d'ala e di voci canore"²²⁵.

Nelle poesia provenzale, tuttavia, il verso musicale degli uccelli acquista un ulteriore valore, divenendo metafora del canto d'amore del poeta. Sono proprio gli uccelli, tipici dell'esordio primaverile, e il loro canto a spingere il poeta ad amare ed a cantar d'amore, imitandone le dolci melodie. In molte liriche, addirittura, gli uccelli sono incaricati dallo stesso poeta di sostituirsi a lui per cantare al cospetto della donna, sia per mantenere la discrezione ed evitare le voci dei malparlieri, che per ovviare alla distanza della donna. Gli uccelli divengono, dunque, veri e propri messaggeri d'amore, i portavoce privilegiati a cui i poeti affidano i loro versi. In alcuni casi, addirittura, il poeta innamorato desidera e immagina di divenire un uccello per potersi ricongiungere all'amata lontana, come in Bernart de Ventadorn, che sogna di essere un uccello per volare dalla sua donna: "Ai Dieus! Car no sui ironda,/ que voles per l'aire/ e vengues de noih prionda/ lai dins so repaire?"²²⁶. Il

²²⁴ Guillaume de Lorris, Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, a c. di E. Langlois, Société des anciens textes français, Parigi, 2 vol., 1920, vv. 643-662, pp. 33-34. Trad: "Di uccelli canterini ve n'erano assai, a folti gruppi per tutto il verziere. Ecco in un luogo gli usignoli, e in altra parte ghiandaie e stornelli. E si vedevano grandi orchestre di scriccioli e tortorelle, di cardellini e rondini, di allodole e cince. E v'erano in altro luogo moltitudini di calandre che a malincuore avrebbero ceduto alla fatica del cantare; e ancora merli e tordi, desiderosi di superare gli altri uccelletti nel cinguettare. E v'erano altrove pappagalli, e molti uccelli che in queste selve e in questi boschi, dove abitano, si diletano nei loro canti soavi". La traduzione è tratta da: Guillaume de Lorris, Jean de Meung, *Il Romanzo della Rosa*, traduzione a c. di Massimo Jevolella, Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 31-32.

²²⁵ P. Savj-Lopez, *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica*, Remo Sandron Editore, Palermo, 1906, p. 165-166.

²²⁶ Il testo è tratto da Alfons Serra-Baldó, *Els trobadors*, Barcino, Barcelona, 1934, disponibile online all'indirizzo: http://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=475.

motivo dell'innamorato-uccello era diffusissimo nella poesia popolare, sia provenzale che italiana²²⁷.

Nella letteratura romanza, dunque, il canto degli uccelli è puntualmente connesso alla rinascita primaverile della natura e all'invito all'amore che proprio la natura, rigenerata e feconda, rivolge all'uomo. La partecipazione degli uccelli al concorde rifiorire della natura e dell'amore consacrò questi animali come 'sacerdoti d'amore', officianti i riti sacri della stagione della rinascita. Solo gli uccelli potevano aspirare a tale ufficio: innanzitutto già la tradizione classica li aveva posti tra i simboli prediletti dell'amore; in secondo luogo, il possesso delle ali li rendeva idonei all'adempimento dei compiti di messaggeri. Questi due motivi, quello del nunzio e quello del dolce invito primaverile, confluirono nella figura degli uccelli, che assunsero allo status pressoché esclusivo di messaggeri d'amore.

Questo, dunque, l'humus culturale e simbolico che può aver spinto Dante a dedicare alle anime dei lussuriosi tre significative similitudini ornitologiche. Il ricorso all'immagine avicola, indubbiamente giustificato dal trovare un termine di paragone che esprimesse il più fedelmente possibile l'inconsistenza delle anime e il loro movimento, non ha la sua ragione principale nelle esigenze figurative, anzi, la descrizione stessa dei dannati sballottati dalla bufera sembra in qualche modo sovvertire la naturalezza del volo degli uccelli²²⁸. La sequenza di stornelli, gru, colombe, sottintende certamente risvolti morali e metapoetici precisi. La ricchezza e la complessità simbolica di questi animali deriva dalla stratificazione delle fonti classiche e medievali a disposizione di Dante, da Plinio a Isidoro di Siviglia, dai bestiari alle enciclopedie, fino al *roman* francese e alla lirica provenzale, siciliana, toscana e stilnovista. Storni, gru e colombe appaiono nello stesso contesto in una sola fonte antecedente a Dante, l'*Esamerone* di Ambrogio. Come ha notato Lawrence

²²⁷ In proposito si rimanda alle ricerche di Alessandro D'Ancona, *La poesia popolare*, Giusti, Firenze, 1906 e al saggio di D'A. S. Avalle, *Tra mito e fiaba. L'opsite misterioso* (1978), in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Il saggiatore, Milano, 1990, pp. 161-173.

²²⁸ Cfr. E. Lombardi, *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2012.

V. Ryan “this apparently the sole literary instance before the *Commedia* in which the three kinds of birds named in *Inferno* V are mentioned together (though Ambrose presents them in an order exactly the reverse of their occurrence as images in Dante’s poem)”²²⁹. In una delle omelie dedicate al quinto giorno della Creazione, infatti, Ambrogio divide gli uccelli in due grandi categorie: quelli che conducono una vita solitaria, come le aquile e i falchi, e quelli che vivono in grandi gruppi, tra i quali annovera gli stessi uccelli citati da Dante nel V canto dell’*Inferno*. Scrive il vescovo di Milano:

Est etiam diversitas copularum, quarum gratia carent quae intendunt rapinis. Nam propter aviditatem praedandi, vel propter insidias explorandi, nec ipsi inter se convenit; et ideo declinant sui copulam. Refugit enim avaritia consortium plurimorum. Deinde coniunctio plurimorum facile ipsa se proderet. His ergo avibus nihil est copulatorium praeter iugale consortium. Ergo aquilis accipitribusque hic usus est vitae. Contra vero palumbes, grues, sturni, corvi atque cornices, etiam turdi gaudent plurimorum connexione²³⁰.

Denominatore comune di questi animali sembrerebbe, dunque, essere il carattere spiccatamente gregario che si traduce nell’abitudine di vivere in stormi molto numerosi. A differenza dei grandi uccelli predatori, come le aquile e i falchi, che conducono una vita solitaria, eccettuato il momento della riproduzione, colombe, gru e storni amano vivere in gruppo, poiché, dice Ambrogio in modo assai ambiguo, si rallegrano dell’aver un legame con molti. Sarebbe questa la caratteristica etologica che ha fatto di questi animali un’immagine di promiscuità e di lussuria, il

²²⁹ Lawrence V. Ryan, “*Stornei, Gru, Colombe*”: *The bird images in Inferno V*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 94, 1976, p. 27.

²³⁰ Ambrogio, *Esamerone*, V, 4, in *Patrologia Latina*, MPL014. Traduzione: “C’è anche diversità nello stare insieme, piacere ignoto agli uccelli di rapina, che per l’avidità di predare o per i pericoli del cacciare, non vanno d’accordo nemmeno fra loro e perciò evitano di stare insieme- l’avidità, infatti, rifugge dalla compagnia di molti-; inoltre un gruppo troppo numeroso si farebbe facilmente scoprire. Nulla tiene uniti questi uccelli, eccetto il vincolo coniugale. A tale comportamento delle aquile e degli sparvieri si contrappone quello delle colombe, delle gru, degli storni, dei corvi, e delle cornacchie e anche dei tordi, amantissimi della vita comune”. La traduzione è tratta da: Ambrogio, *Esamerone: I sei giorni della creazione*, introd., trad., note e indici di Gabriele Banterle, in *Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis opera*, vol. 1, Biblioteca Ambrosiana, 1979, p. 299.

filo rosso che, connettendo la letteratura sacra e profana, unisce la triade di uccelli che Dante sceglie per costruire le similitudini destinate ad impreziosire il canto infernale nel quale sono inserite ed introdurre la prima riflessione della *Commedia* sulla lussuria, il desiderio e l'amore ²³¹.

Gli stornelli

La prima similitudine del V canto dell'*Inferno* instaura un paragone tra le anime dei lussuriosi, sbattute dalla tempesta infernale, e le ampie schiere di storni in volo. L'immagine vuole descrivere il movimento dei dannati nella bufera che "percotendo li molesta": ma senza ricorrere ad alcun riferimento violento, Dante sceglie di enfatizzare la leggerezza delle anime trasportate dal vento, instaurando l'analogia con gli stornelli che "ne portan l'ali". Le anime, infatti, appaiono a Dante come una nuvola di uccelli simile agli stormi di storni che d'inverno migrano, disponendosi in gruppi ampi e numerosi. Al di là dell'analogia tra il volo degli uccelli e il vorticoso fluttuare delle anime dannate, per cui Dante può aver mutuato l'immagine degli stormi dall'osservazione della realtà, il poeta poteva derivare alcune caratteristiche proprie o allegoriche dello stornello da alcune fonti letterarie, certamente meno numerose rispetto quelle riguardanti le gru o le colombe, ma pur sempre facenti parte delle *auctoritates* medievali. D'altronde è proprio la tradizione a consegnare gli stornelli a Dante come immagine rappresentativa del peccato di lussuria.

Già Plinio scriveva che "sturnorum generi proprium catervatim volare et quodam pilae orbe circumagi omnibus in medium agmen tendentibus" ²³², sottolineando, quindi, come fosse peculiarità degli storni volare a schiera e costituire una sfera

²³¹ Cfr. G. Ledda, 'Quali colombe dal disio chiamate': *A Bestiary of Desire in Dante's Commedia*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, a c. di M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Legenda, 2012, pp. 58-70.

²³² Plinio, *Naturalis Historia*, X, 35, 73, ed. a c. di H. Rackham, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., Londra, 1940, disponibile online all'indirizzo: https://www.loebclassics.com/view/pliny_elder-natural_history/1938/pb_LCL353.339.xml.

verso la quale convergono tutti gli individui dello stormo. Oltre al carattere gregario, Plinio accenna anche alla capacità dello stormo di imitare il linguaggio umano. In *Naturalis Historia*, X, 59, 10, l'autore ricorda un aneddoto secondo cui Britannico e Nerone erano riusciti ad insegnare ad alcuni uccelli, fra cui lo stormo, il latino e il greco: “[...] habebant et Caesares iuvenes sturnum, item lusciniās, Graeco et Latino sermone dociles, praeterea meditantēs assidue et in diem nova loquentes, longiore etiam contextu”²³³. Anche nelle *Silvae* di Stazio, che pure sparirono nel Medioevo, viene ribadita l'abilità dello stormo di ripetere le parole ascoltate: “[...] auditasque memor penitus demittere voces/sturnus”²³⁴; segno, questo, che l'attribuzione di tale caratteristica allo stormo non era così infrequente, se riesce a penetrare dal trattato scientifico nel tessuto letterariamente codificato della lirica.

Degli stormi non v'è invece alcuna traccia nel *Physiologus*, mentre in alcuni bestiari si riporta la sola abitudine di questi uccelli di volare in grandi gruppi, rimarcandone l'indole spiccatamente sociale. Nelle sue *Etymologiae* Isidoro si limita a parlare genericamente di alcune specie di uccelli, tra cui quelli gregari, elencandovi gli stormi: “Aliae congregae, id est gregatim volantes, ut sturni et coturnices”²³⁵; la stessa informazione è riportata da Rabano Mauro, in *De Universo*, VIII, 6.

La capacità dello stormo di replicare il linguaggio umano riemerge, invece, nel contesto della poesia cortese, nel *tòpos* trobadorico dell'uccello messaggero d'amore. Nella lirica provenzale i messaggeri degli amanti possono essere genericamente gli ‘*auzels*’, oppure l'usignolo, come nelle liriche di Peire d'Alvernhe, *Rossinhol, el seu repaire* e *Ben ha tengut dreg viatge*; tuttavia, sembrerebbe che il primo trovatore²³⁶ che

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Stazio, *P. Papinius. Statius*, a c. di J. H. Mozley, Vol. 1, William Heinemann, Londra, G.P. Putnam's Sons, New York, 1928, disponibile online all'indirizzo: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0499%3Abook%3D2%3Apoem%3D3>.

²³⁵ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, a c. di A. Valastro Canale, Utet, Torino, 2013, p. 835.

²³⁶ Sui rapporti cronologici fra Peire d'Alvernha e Marcabru si veda M. L. Meneghetti, *Uno stornello nunziante, fonti, significato e datazione dei due vers dell'Estornel di Marcabru*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a c. di L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1995, pp. 47- 63.

si servì di un uccello come messaggero, Marcabruno, si sia avvalso dell'aiuto di uno stornello. In due canzoni legate tra loro, *Estornel, coill ta volada* e *Ges l'estornels no s'oblida*, l'uccellino è prima incaricato dall'amante di portare alla donna un messaggio d'amore, e poi di ritornare al mittente con la risposta dell'amata. Lo stornello, venuto a conoscenza dei sentimenti del poeta e istruito sul discorso da tenere di fronte alla donna, si alza in volo e parte per il suo viaggio. Giunto davanti alla porta dell'amata, inizia a cantare melodiosamente per destare l'attenzione, farsi aprire la porta e portare a termine la sua missione eseguendo il canto d'amore dedicato alla donna. Pregata dal poeta, l'amata, che pure ha altri spasimanti, concede la promessa di un incontro esclusivo, fissato per il giorno successivo sotto un pino. La donna, infatti, "ha sì elargito ai suoi *drutz* mille *salutz*, ma senza tributo di *falsa semensa*, quindi, par di capire, senza contaminazioni carnali"²³⁷. Lo stornello fa ritorno dal suo padrone e riferisce la proposta della donna.

L'interpretazione del dittico non è semplice: il tono vivacemente realistico sembrerebbe non solo rimandare alle origini popolari delle romanze, ma mostrare sia la vena satirica misogina sia l'intenzione parodica, spia della polemica anticortese. A rendere difficile l'interpretazione della poesia di Marcabruno sono senza dubbio anche l'oscurità consapevole e l'alta densità metaforica legate allo stile del *trobar clus*, di cui egli è considerato l'iniziatore. La sottilissima poetica marcabruniana, caratterizzata dalla condensazione semantica, dalla grande varietà del lessico, come quello ornitologico, e dalla complessità sintattica e metrica, trova la sua motivazione nelle radicate convinzioni etiche del poeta. Secondo Gianluigi Toja, infatti, l'ermetismo del trovatore sarebbe sorretto da "una forte coscienza in lotta per la difesa della *Fin' Amor* contro le degenerazioni della *Fals' Amor* -l'amore

²³⁷ Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena, 2010, p. 81.

sensuale e adultero, causato dalla sfrenata lussuria delle donne- e contro i detrattori delle virtù cavalleresche e cortesi, intese sotto aspetti religiosi e moralistici”²³⁸.

È con questo “atteggiamento negativo, pessimistico, ironico e misoneistico”²³⁹, di cui sono imbevuti sia i versi invettivi ispirati alle Scritture che le sarcastiche parodie delle liriche trobadoriche, che Marcabruno porta avanti la sua personale battaglia morale e religiosa contro il libertinaggio consacrato dalla letteratura cortese. Aurelio Roncaglia ha definito Marcabruno come il più convinto sostenitore di una concezione dell’amore profondamente influenzata da una forte componente mistico-religiosa e incompatibile con l’amore terreno della lirica trobadorica cortese. A proposito del lavoro del filologo, Roberto Antonelli scrive: “Roncaglia riconosce l’unità ideologica e culturale della lirica di Marcabruno, un poeta di valore assoluto, spesso accostato a Dante per la forza linguistica e per l’esposizione ideologica, impegnato in un’aspra battaglia moralizzatrice e moralistica, fino alla trivialità, contro la *fin’amor* cortese, in nome di un’altra *fin’amor*, clericale e vicina alle posizioni cistercensi”²⁴⁰. Lo stesso Roncaglia afferma, a proposito del sentimento cantato dal poeta e teologo, che esso “dà vita e virtù, letizia e sapienza a quanti lo seguono, e confonde nel fuoco infernale quanti sono fuori dalla sua grazia”²⁴¹.

Niente di più vicino a Dante, al suo *Inferno* e a ciò che sottende la condanna di Paolo e Francesca, eppure il silenzio di Dante rispetto a Marcabru è totale. Nelle riflessioni poetiche presenti nella *Vita Nova*, nel *De Vulgari Eloquentia* e nella *Commedia*, Dante convalida la discendenza della poesia in volgare italiana dalla poesia provenzale, citandone alcuni rappresentanti: Peire d’Alvernhe (*DVE*, I, X, 2), Bertran de Born (*DVE*, II, II, 9 e *Inferno*, XXVIII, vv. 118-142), Arnaut Daniel (*DVE*, II, II, 9 e *Purgatorio*,

²³⁸ *Enciclopedia Dantesca*, alla voce “Trobar clus”, a c. di Gianluigi Toja, Istituto Enciclopedia Italiana, disponibile online all’indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/trobar-clus_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/trobar-clus_(Enciclopedia-Dantesca)).

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ R. Antonelli, *Aurelio Roncaglia, la filologia romanza*, in *Roncaglia e la filologia romanza, Convegno internazionale, 8 marzo 2012, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei/273, Scienze e lettere, Roma, 2013, p. 30.*

²⁴¹ A. Roncaglia, *Trobar clus: una discussione aperta*, in « *Cultura Neolatina* », 29,1969, pp. 18-19.

XXVI, vv. 115-126), Giraut de Bornelh (*DVE*, II, XI, 9 e *Purgatorio*, XXVI, vv. 119-120), Folquet de Marselha (*DVE*, II, VI, 6 e *Paradiso*, IX, vv. 37-42 e 67-108), Aimeric de Belenoi (*DVE*, II, VI, 6 e II, VII, 3), Aimeric de Peguilhan (*DVE*, II, VI, 6). Come nota Paolo Gresti, “Dante non cita mai trovatori che per noi sono saldamente in cima alla classifica dei migliori esponenti della lirica in lingua d’oc”²⁴² tra cui, appunto, Marcabru. Al di là delle innumerevoli ipotesi sostenute dai critici riguardo l’effettiva fruizione della letteratura provenzale e francese da parte di Dante, rimane impossibile, ad oggi, stabilire quali autori e quali testi d’oltralpe siano stati letti dal nostro²⁴³. Nonostante in *DVE*, I, X, 2 Dante ricordi tra i primi poeti in volgare “*Petrus de Alvernia et alii antiquiores doctores*”, proprio l’incerta esegesi dell’aggettivo “*antiquiores*”, che il solo Panvini vuole intendere come “cronologicamente anteriori” a Peire, con allusione alla prima generazione di trovatori di cui farebbe parte Marcabru, mentre Mengaldo e Marigo interpretano con valore superlativo, facendo riferimento alla generazione stessa di Peire ed escludendo così dall’orizzonte dantesco il guascone, rende non accertata né accertabile la lettura dantesca del dittico dell’*estornel*. Tuttavia, non è possibile ignorare che quello dell’innamorato che visita l’amata sotto forma di uccello sia “uno dei motivi forse più diffusi non solo nella lirica [...], ma proprio nella letteratura- o nell’immaginario, o nella mitologia- di tutti i tempi e di tutti i paesi”²⁴⁴, come è altrettanto difficile negare la diffusione del *tòpos* dell’uccello messaggero d’amore, così frequente nella lirica cortese.

²⁴² P. Gresti, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in «Testo», N. 61-62, XXXII/1-2, 2011, p. 176.

²⁴³ Si confronti in proposito P.G. Beltrami, *Arnaut Daniel e “la bella scola” dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander, Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame, Indiana, 25-27 settembre 2003)*, a c. di M. Picone, T.J. Cachey Jr, M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, pp. 29-59; la voce «Oc» dell’*Enciclopedia Dantesca*, a c. di P.V. Mengaldo disponibile online all’indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/oc_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/oc_(Enciclopedia-Dantesca)/); G. Folena, *Dante e i trovatori*, in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati-Boringhieri, Torino 2002, pp. 229-240; M. Chiamenti, *Intertestualità trobadorico-dantesche*, in «Medioevo e Rinascimento», XI, n.s. VIII, 1997, pp. 81-96; M. Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi» 51, 1978, pp. 59-152.

²⁴⁴ M.L. Meneghetti, *Uno stornello nunziente*, in *Cantarem d’asquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a c. di L. Rossi, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 1995, p. 48.

Il ruolo degli uccelli, e quindi anche dello storno, all'interno della poesia d'amore cortese può aver avuto un'eco tale da influenzare anche la trattazione scientifica. Nel *De animalibus*, che secondo la cronologia del Pelster fu composto dopo il 1270, quando ormai la lirica occitanica andava esaurendosi, Alberto Magno riprende dalle fonti enciclopediche precedenti sia la natura gregaria (I. 1, 3, 37: "Aves autem cum sociis manentes non manent cum aliis, nisi quibus communicant in genere sicut palumbi et grues et avis quae Graece koki vocatur: est autem apud nos sturnus", I. 1, 4, 55: "[...] sed imitantur civilitatem in habitatione congregata et defensione communi, sicut grus, et anas et sturnus[...]"), VII. 1, 2, 75: "Quaedam etiam aves volant congregatim, ut sturnus [...]") sia le capacità comunicative dello storno (II. 1, 6, 74: "[...] illae quae sunt bonae rememorationis et latae linguae, formant voces in loquelam hominis, sicut psytacus et sturnus et multa alia genera avium", XII. 3, 5, 204: "[...] quaedam addiscentes imitantur voces alienas hominum aut aliorum animalium, sicut sturnus et pica et corvus et maxime psytacus"). Tuttavia sembra voler porre l'accento sul carattere 'lussurioso' degli stornelli, introducendo nella descrizione etologica dell'uccello una caratteristica originale, connessa al mondo della poesia d'amore e ai *topoi* in essa presenti legati agli uccelli (e specificatamente allo storno, almeno nella produzione marcabruniana).

Già Aristotele nell'*Historia Animalium* aveva notato come la loquacità degli animali si manifestasse maggiormente durante l'accoppiamento: "Πάντων δὲ κοινὸν τὸ περὶ τὰς ὀχείας μάλιστα ἄδειν καὶ λαλεῖν"²⁴⁵. È Alberto Magno, però, a menzionare per primo lo storno come esempio di animale la cui loquela si intensifica significativamente durante la stagione dell'amore. Alberto Magno scrive in *De Animalibus*, I. 1, 3, 46-47:

Quaedam autem sunt e contrario multae garrulitatis, sicut pica et sturnus [...].
Dicit autem Aristoteles, quod omnibus vocantibus accidit so communiter
accidens praeter hominem solum, quod sunt multi strepitus et multae garrulitatis

²⁴⁵ Aristotele, *Historia Animalium*, I, 488b.

tempore sui coitus. Sed non est verum de tempore, dum sunt in actu coeundi, sed de tempore desiderii coitus ante actum²⁴⁶.

Il vescovo di Colonia riporta come esistano animali caratterizzati dalla grande loquacità ('garrulitas'), tra i quali nomina esplicitamente lo storno, e specifica, riprendendolo da Aristotele, che tali animali, a differenza del solo uomo, producono un forte strepito nel periodo riproduttivo. Alberto aggiunge un ulteriore dettaglio e precisa come l'emissione di versi non avvenga in maniera indefinita durante la stagione degli amori, ma sia circostanziata al momento del solo desiderio dell'atto sessuale, prima che lo stesso si compia: niente di più simile, dunque, all'eterno anelito del cavaliere cortese all'impossibile possesso della dama.

Certamente quest'ultima informazione si muove nella direzione di una marcata umanizzazione degli animali, una direzione opposta e contraria a quella perseguita da Dante in tutto l'*Inferno* che tende, invece, a descrivere un'umanità imbestiata, degradata fino alla completa identificazione con gli animali. Lo stesso Guinizzelli, padre della lirica amorosa stilnovistica e peccatore pentito, quindi collocato nel Purgatorio, dirà a proposito dei lussuriosi: "Non servammo umana legge,/ seguendo come bestie l'appetito" (*Purgatorio* XXVI, 83-84).

Nella letteratura patristica la 'bestia' è un animale feroce e riottoso, metafora di un peccato che prevede l'eccesso nel vizio stesso e il travalicamento del limite stabilito dalla razionalità che Dio ha predisposto per gli uomini. Sempre Alberto Magno, nelle *Quaestiones super De Animalibus*, ribadisce, attraverso le parole dell'allievo e redattore Corrado d'Austria, che tutti gli animali si accoppiano emettendo versi particolari, tranne l'uomo: in questo modo il dottore della Chiesa marca nuovamente il confine fra un ordine biologico inferiore, quello degli animali, ferino e istintuale, e quello umano, caratterizzato dalla razionalità. A differenza degli animali, privi di ragione, gli uomini sono stati dotati di intelletto e discrezione, con

²⁴⁶ Alberto Magno, *op. cit.*

i quali guidare la loro vita e dominare le pulsioni istintuali ed evitare comportamenti eccessivamente brutali, specialmente durante l'amore. Secondo Alberto Magno, dunque, l'uomo preferirebbe una manifestazione discreta e pudica del proprio sentimento, il quale diventa tanto più dolce quanto più è celato, contrariamente allo storno che segnala l'avvicinarsi dell'amore celebrandolo con versi più forti e più intensi.

Non sembra essere un caso, allora, che la similitudini dantesca degli storni sia preceduta di pochi versi da una notazione sonora che sembra rimandare alla chiassosa etologia dell'uccello, per cui Dante avverte la presenza dei dannati, ancor prima di vederli, attraverso "le strida, il compianto, il lamento" (*Inferno*, V, 35).

Proprio per il comportamento diametralmente opposto a quello dell'uomo razionale e misurato, lo storno e tutti gli altri animali le cui capacità locutorie si manifestano in modo naturale e insopprimibile per esprimere il desiderio d'amore divengono efficacissime immagini dei peccatori che hanno sottomesso la ragione al "talento"²⁴⁷.

Contravvenendo alla clausola del "praeter hominem" dell'enciclopedia di Alberto Magno, i lussuriosi di Dante lasciano alla guida della loro vita la "matta bestialitate" (*Inferno* XI, 83-84), intesa come "l'irrompere del mostruoso e del ferino (si dica pure della illogicità) nella sfera dell'agire umano"²⁴⁸, per cui "il principio razionale, che dovrebbe reggere le azioni dell'uomo e governarne l'esistenza, si ritrae, sprofondando nel cieco abisso di una sensualità tumultuosa, distruttiva e senza scopo"²⁴⁹. L'uso della ragione qualifica la natura umana, distinguendola da quella animale, e ne determina la condotta: ogni traviamiento, ogni deviazione dalla 'retta via' implicano, perciò, l'errore e la colpa. La lussuria costituisce un peccato

²⁴⁷ Cfr. F. Cossutta, *Francesca tra ragione e talento*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XVI, 1975, 1-2, pp. 102-114 (parte quarta dello studio più ampio pubblicato con lo stesso titolo in «Lecture Classensi» VI, pp. 109-167).

²⁴⁸ P. Falzone, *Dante e la nozione aristotelica di bestialità*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Carocci, Roma, 2013, p. 70.

²⁴⁹ *Ibid.*

d'incontinenza, la quale si definisce come "l'incapacità di contenere, cioè di frenare e di mantenere entro i limiti dell'onesto e del giusto, la volontà eccitata dalle passioni nell'ordine d'istinti e di appetiti naturali e quindi per sé stessi, se mantenuti con moderazione, sani e legittimi"²⁵⁰. Questa disposizione dell'animo, per cui il peccatore non riesce a dare misura ai propri impulsi e rimane vittima dei suoi stessi desideri, non solo descrive l'amore di Paolo e Francesca, Lancillotto e Ginevra e tutti gli altri "peccator carnali" (*Inferno*, V, 38) ma è a sua volta perfettamente descritta dalle immagini utilizzate da Dante nel V canto dell'*Inferno*: quella della bufera e quella degli storni in balia dei turbini e dei venti.

La bufera infernale, simile al mare in tempesta nel suo travolgere incessante e violento gli spiriti puniti nel secondo cerchio, è metafora di immediato scioglimento della passione erotica che sconvolge con egual forza distruttrice la vita dei peccatori. Peccatori che Dante descrive come stornelli, piccoli uccelli che, come fossero trasportati dalle loro stesse ali, attraversano i cieli d'inverno in schieramenti numerosi e disordinati, in analogia alle anime dei lussuriosi risospinte senza posa secondo l'ineluttabile rigore del contrappasso. È proprio l'essere trasportato, comune sia agli storni che ai dannati, a chiudere il cerchio di questa analisi sulla prima delle tre similitudini ornitologiche presenti in questo canto.

La bufera "mena gli spirti con la sua rapina"(v. 32), "di qua, di là, di giù, di su li mena"(v. 43), e attraverso quell'aura turbolenta anche Paolo e Francesca sono risospinti "per quello amor che i mena" (v. 78), quello stesso amore che, in vita, "menò costoro al doloroso passo"(v. 114). Allo stesso modo "li stornei ne portan l'ali" (v. 40) come le anime sono "portate da la detta briga"(v. 49) e Paolo e Francesca avanzano come colombe "dal voler portate" (v. 84). Le numerose occorrenze del verbo 'menare' e delle voci passive del verbo 'portare', nonché la loro presenza all'interno della similitudine delle anime con gli storni, impongono un'ulteriore

²⁵⁰ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce "Incontinenza e Incontinenti", a c. di A. Ciotti, disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/incontinenza-e-incontinenti_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/incontinenza-e-incontinenti_(Enciclopedia-Dantesca)/).

riflessione. I due verbi qui citati sovrappongono due campi semantici indipendenti, indicando sia l'azione del vento, che travolge con furiosa violenza la compagine degli storni, sia l'azione dell'amore, concepito come una forza irrazionale capace di trascinare i dannati verso un destino fatale. Il vento che trasportava il magico vascello immaginato nel *plazer Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io* assecondava il nobile "talento" dei tre poeti di condividere un viaggio con le proprie amanti trascorrendo il tempo ragionando d'amore. I turbini di *Inferno V*, invece, essendo strumenti della giustizia divina, soffiano in direzione contraria rispetto alle deviazioni peccaminose dei lussuriosi, costringendoli all'essere eternamente sferzati senza requie²⁵¹.

Il verbo 'menare', con le sue quattro presenze, rimanda il lettore all'universo culturale cortese, ove ricorreva, quasi come "tecnicismo romanzesco"²⁵², per definire l'azione irresistibile della *quête*, dalla quale i cavalieri erranti si lasciavano condurre nelle loro avventure, incapaci di sottrarsi al suo fascino e al suo richiamo²⁵³. I protagonisti dei romanzi arturiani, infatti, sono sempre guidati da una forza superiore, l'avventura cavalleresca, tant'è che l'uso del verbo 'menare' in relazione ad essa si fissa nell'espressione *le chevalier chevaucha comme aventure le mena*, definita da Picone come "un cliché formulare ad altissima frequenza"²⁵⁴. Tuttavia, mentre nella letteratura romanza è, appunto, l'avventura a condurre gli eroi, nel contesto dantesco del V canto dell'*Inferno* è l'amore a menare gli uomini, con una accezione violenta estranea all'ambientazione cortese, ma pienamente giustificata dall'orizzonte escatologico dantesco.

²⁵¹ Per il confronto tra i due testi cfr. G. Gorni, *Francesca o la cognizione del dolore. Riscritture nel V canto dell'Inferno*, in «Anticomoderno», III, 1997, pp. 245-252.

²⁵² M. Picone, *Canto V*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze, 2000, p. 79.

²⁵³ Per una panoramica sulle principali occorrenze del verbo 'menare' nella produzione romanza si confronti P. Marconi, "Per quello amor che i mena": *Inferno V*, 78 e il "Roman de Tristan" di Bérout, in «L'Alighieri», n. s., 20, 2002, pp. 77-93.

²⁵⁴ M. Picone, *Dante e la tradizione arturiana*, in «Romanische Forschungen» n. 94, Bd., H. 1, 1982, p. 15.

Accostare l'immagine della bufera e degli storni al peccato di lussuria e alla sua punizione divina, interconnettendo le diverse sfere semantiche attraverso la scelta lessicale del verbo 'menare', non può non avere per Dante un significato preciso. Sempre Picone afferma che "una simile *imagery* parte non dalla banale constatazione della forza tempestosa dell'amore passione, bensì dal ribaltamento del topos cavalleresco [...] della navigazione felice che le dame e i cavalieri arturiani compiono per raggiungere, su una nave magica, il luogo della loro piena realizzazione amorosa"²⁵⁵. Non si esce, perciò, dal solco della letteratura cortese, sfondo culturale del canto, né dalla rilettura che ne vuole proporre Dante. Attraverso le parole di Francesca, Dante presenta al lettore il travisamento della cultura cortese e stilnovista. Nelle preziose quanto dense terzine messe in bocca alla donna ravennate emergono stilemi della lirica provenzale, del romanzo francese e dello Stilnovo²⁵⁶. Tuttavia, mentre nella tradizione romanza è prevalsa una visione dell'amore quale forza nobilitante, nonché spinta alla perfezione morale e all'elevazione spirituale, Francesca sembra farsi portavoce di un amore necessariamente tragico, la cui potenza incontrollabile e distruttrice annulla qualsiasi altro valore etico e sociale. Nonostante faccia esplicito riferimento al ciclo arturiano e ai romanzi di Chrétien de Troyes²⁵⁷, Francesca sembra incarnare un modello diverso da quello proposto da Lancillotto e Ginevra, paradigma perfetto dell'amore cortese: un amore adulterino, certo, ma capace di stimolare la virtù e la gentilezza di costumi. Paolo e Francesca appaiono più simili alla coppia costituita da Tristano e Isotta, non tanto quella che anima le pagine della versione 'cortese' del romanzo di Thomas, quanto quella descritta nel *Tristan* da Béroul, decisamente anti-cortese nell'enfatizzazione fatalistica e irrazionale del binomio polare amore-

²⁵⁵ M. Picone, "Le donne e' cavalier": la civiltà cavalleresca nella *Commedia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 29-30, 2007, p. 16.

²⁵⁶ Cfr. M. Musa, *Senti Francesca come parla bene*, in *Aspetti d'amore. Dalla "Vita Nuova" alla "Commedia"*, Pacini editore, Pisa, 1991, pp. 123-142.

²⁵⁷ Cfr. L.C. Rossi, *Il nome di Francesca*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 56, XLVI, 2015, pp. 29-40.

morte ²⁵⁸ . Solo un amore di questo tipo, d'altronde, poteva accordarsi all'incontinenza punita nell'Inferno, a quel peccato di lussuria che offuscava la ragione fino a rendere gli uomini animali. Al di là degli echi formali, dunque, Francesca è ben lontana dallo Stilnovo e dallo stesso Dante della *Vita Nova* e della *Commedia*, che non esita a dannarla e a confutare le sua concezione dell'amore. In *Purgatorio* XVIII, vv. 67-72, Dante, attraverso le parole di Virgilio, smantella la tesi fatalistica dell'amore come forza ineluttabile, sconvolgente e giusta di per sé, per fare della virtù e della ragione gli unici strumenti con cui gestire correttamente il libero arbitrio:

Quest'è 'l principio là onde si piglia
 ragion di meritare in voi, secondo
 che buoni e rei amori accoglie e viglia.
 Color che ragionando andaro al fondo,
 s'accorser d'esta innata libertate;
 però moralità lasciaro al mondo.
 Onde, poniam che di necessitate
 surga ogne amor che dentro a voi s'accende,
 di ritenerlo è in voi la podestate.

Con questi versi Virgilio confuta a distanza la fallace interpretazione che Francesca dà dell'amore. L'amore è certamente una potenza irresistibile, capace di ingentilire e nobilitare gli uomini, purché la ragione regoli, misuri, e controlli sia il sentimento stesso che il suo oggetto. L'amore, inteso e vissuto in senso assoluto e totalizzante, non indirizza alla virtù, ma al peccato. Secondo Sasso Dante, condannando la concezione dell'amore incarnata da Francesca, intende muovere una critica totale e definitiva alla teoria cavalcantiana dell'amore, esposta nel manifesto poetico *Donna me prega* ²⁵⁹. Secondo la concezione averroistica condivisa da Guido Cavalcanti

²⁵⁸ Cfr. C. Bologna, *Galeotto fu il "Lancelot". Dante lesse Chrétien de Troyes?*, in «Metafora medievale», 2011, p. 49-80; V. Bertolucci Pizzorusso, *Strategie dantesche: Francesca e il "Roman de Lancelot"*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII, 2010, 1-2, pp. 135-150; L. Cecchini, *"Galeotto fu il libro e chi lo scrisse". Some remarks about intertextuality in Inferno V*, in «Dante. A critical reappraisal», 2008, 111-120.

²⁵⁹ T. Barolini, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno v in Its Lyric Context*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 116, 1998, pp. 31-63.

l'amore si configura come una passione dell'appetito sensibile capace di ottenebrare il giudizio della ragione, mentre per Dante l'amore costituiva uno strumento di elevazione e perfezionamento intellettuale. Sasso sottolinea tuttavia che "il punto che occorre tener presente, e non perdere di vista, sta nella differenza radicale che, per quel che concerne l'imputabilità morale della passione d'amore, si era stabilita tra i due poeti. Non giudicabile, questa passione, in termini morali per Cavalcanti. Giudicabile, in quei termini, per Dante"²⁶⁰.

Paolo e Francesca si sono abbandonati all'amore dimentichi di tutto e da questo sono stati 'menati' fino alla dannazione eterna. La loro avventura romanzesca, innescata da una forza irrazionale e distruttrice, non può avere esito felice. La bufera e gli storni divengono allora simboli di una visione dell'amore precisamente connotata dal punto di vista morale e poetico di cui Dante vuole proporre la condanna e lo scarto.

Descritto dai bestiari come un uccello gregario e impudico, addirittura licenzioso, col suo cantare prima dell'accoppiamento, e inserito nei rigidi schemi delle schermaglie amorose cortesi con il ruolo di messaggero degli amanti, quasi nascondesse sotto le spoglie animali l'identità del Galeotto citato dalla stessa Francesca, lo storno rappresenta perfettamente il peccato di lussuria condannato da Dante e l'universo culturale che l'ha generato. Sbattuti dai gelidi venti invernali, gli storni costituiscono anche un esatto contraltare delle anime dannate, guidate in vita da un amore autodistruttivo e senza scopo al di fuori di se stesso, e punite nell'aldilà con l'essere in balia di una bufera senza direzione e senza mutamenti. Il volo degli storni, con le schiere continuamente sconvolte dalle correnti, rappresenta, quindi, il fallimento della *quête* cavalleresca svolta sotto la feroce egida di un amore che è passione autoreferenziale, irrazionale e devastante, nonché della letteratura che l'ha raccontata. Dante imposta la ricerca morale e poetica della *Commedia* lasciandosi

²⁶⁰ G. Sasso, *Dante e Francesca. Spunti autobiografici*, in Id., *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma, 2008, p. 147 e Id., *Il V canto dell'"Inferno"*, in «La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 49, 2011, 2, pp. 157-185.

subito alle spalle quei moduli cortesi in cui egli stesso si era formato e cui era debitore. Come un cavaliere arturiano anch'egli è guidato da una forza superiore, un sentimento che, sublimando l'amore cortese, assume però un carattere totalmente sacrale, fino a giungere all'investitura teologica di Beatrice. A proposito del superamento dell'amore cortese e dell'innalzamento dell'oggetto della ricerca dell'eroe, afferma Picone che "la *queste* del poeta-pellegrino nel mondo dei valori eterni, alla scoperta del senso profondo dell'uomo e dell'universo, cancella così, dopo averle assorbite, tutte le altre *questes* precedenti"²⁶¹. Il volo dello storno diventa, dunque, una figurazione poetica in cui Dante conchiude il mondo cortese e le sue esperienze letterarie, dalla raffinata gentilezza del *fin' amor* della lirica provenzale al fatale contraltare del *fol' amor* del romanzo francese. Lo schianto di quel volo contro i turbini della bufera vuole significare la condanna di quelle poetiche e il loro soccombere davanti alla grandezza della *Commedia*. Ben altre immagini ornitologiche, ben più alti voli descriveranno, infatti, la quète poetica dantesca.

Le gru

Chiusa la similitudine degli stornelli, Dante apre subito, nella terzina appena successiva, la seconda similitudine ornitologica del canto, quella delle gru. Analogamente all'immagine degli storni, anche quella delle gru insiste sull'avvilimento delle facoltà razionali del peccatore lussurioso, mosso soltanto dall'istinto e dalle pulsioni sensuali, e sul carattere volubile e instabile della passione erotica, oltre ad avere ragioni immediatamente descrittive. La gru è un uccello elegante e slanciato, con zampe molto lunghe e collo sottilissimo. Come lo storno, anch'essa è un animale migratore e gregario, adatta perciò alla *descriptio* della pena dei lussuriosi. La similitudine, infatti, concorre ad un'ulteriore caratterizzazione dei dannati impietosamente trascinati dalla bufera. Tra le anime

²⁶¹ M. Picone, 1982, p. 7.

Dante ne identifica alcune che, come le gru, volano emettendo versi lamentosi e tristi e costituendo una lunga riga: sono le anime di coloro che persero la vita per amore.

La notazione sonora offerta da Dante si basa sull'occorrenza del termine *lai*, messo in evidenza nella rima del v. 46: le gru "van cantando lor lai", proponendosi come alter ego animali dei protagonisti dei romanzi francesi che costituiscono lo sfondo culturale del canto. Ed è proprio nel contesto della letteratura cortese che tale vocabolo va inserito, per essere correttamente decodificato e rapportato alle gru e ai lussuriosi. Prima di Dante la parola *lai*, di lontana origine celtica, indicava comunemente un componimento lirico, basato su episodi del ciclo bretone di argomento amoroso o fantastico, che si sviluppò in Francia tra il XII e il XIV secolo. Tra i *lais* più diffusi e conosciuti nel Medioevo va certamente ricordato il *Lai Guirun*, il quale non ci è giunto direttamente, ma attraverso la menzione nel *Tristan* di Thomas. Nel romanzo, infatti, Isotta intona nella sua camera un triste *lai* d'amore e canta come il nobile Guirun, innamorato della moglie di un conte, sia stato scoperto e ucciso per amore; e di come il marito abbia fatto morire di dolore la donna, rivelando di averle dato in pasto il cuore dell'amante assassinato (vv. 987-996²⁶²).

Lo stesso tragico argomento del *lai* è presente anche in altri testi romanzeschi, come il *Roman du Châtelain de Couci* o la *vida* del trovatore provenzale Guillem de Cabestaing, possibili fonti di Dante già in *Vita Nova*, III: il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* e i sonetti responsivi *Vedeste al mio parere, onne valore* di Cavalcanti, *Di ciò che stato sei dimandatore* di Dante da Maiano e *Naturalmente chere ogni amadore* di Cino da Pistoia o Terino da Castelfiorentino, sono infatti costruiti sul topos del cuore mangiato. Il *lai Guirun* costituisce, d'altronde, il paradigma letterario della stessa storia di Paolo e Francesca: l'evoluzione del ruolo del *gilos*, da risibile e indolente

²⁶² "En sa chambre se set un jor/ e fait un lai pitus d'amur,/ coment dan Guiron fu surpris,/ pur l'amur de la dame ocis/ qu'il sur tute rien ama,/ e coment li cuns puis dona/ le cuer Guiron a sa moillier/ per engin un jor a mangier,/ e la dolur que la dame out,/ quant la mort de sun ami sout". Il testo è tratto da Thomas, *Le roman de Tristan, suivi de la Folie Tristan de Berne et la Folie Tristan d'Oxford*, a c. di E. Baumgartner e I. Short, Champion, Paris, 2003, pp. 102-103.

terzo incomodo a marito feroce e vendicativo, non è solo un fatto squisitamente letterario, ma la trasposizione artistica di fatti di cronaca nera evidentemente frequenti e di cui gli amanti ravennati costituiscono un esempio forse antonomastico, almeno negli anni e negli ambienti in cui visse Dante²⁶³.

Poiché i *lais* trattavano per lo più di pene d'amore e di passioni fatali, al significato originario se ne affiancò ben presto un altro, verosimilmente in continuità semantica rispetto a questo genere poetico dai contenuti tragici, per cui il termine cominciò ad essere utilizzato per indicare anche il canto lamentoso e lugubre di alcune varietà di uccelli²⁶⁴. Dante ereditò, dunque, la doppia valenza semantica del termine dal linguaggio franco-provenzale e la trasferì nella lingua italiana, nel francesismo recepito come plurale *lai*, mantenendo così sia il significato di componimento poetico d'intonazione triste, sia il significato di canto d'uccello. Nella *Commedia* il vocabolo *lai* è utilizzato soltanto due volte: in *Inferno* V, 46, ove è riferito alle gru e al loro canto lamentoso, e in *Purgatorio* IX, 13, ove indica il triste verso della sfortunata rondinella-Procne di ovidiana memoria²⁶⁵. In entrambi i luoghi citati la parola *lai* viene riferita ad un uccello e viene sempre posta in sede di rima in coppia con 'guai', termine che, nella sua accezione antica e letteraria, indicava, appunto, la voce acuta di un lamento. Nelle occorrenze dantesche il vocabolo *lai* non solo mantiene l'ambivalente sovrapposizione dei due significati originari, ma arricchisce il tessuto metapoetico del V canto, deputato alla riflessione sulla letteratura cortese d'oltralpe. Sfruttando l'ambiguità del termine, infatti, Dante procede con il giudizio

²⁶³ Cfr. A. Cottignoli, *Cronaca e poesia nella "Commedia"*, in «Lecture classensi», XXV, 1996, poi in Id., *Il dominio della poesia*, Longo, Ravenna, 1998, pp. 41-54 e F. Farina, *Da Polenta a Rimini. Il nome e la storia di Francesca negli antichi commentatori della "Commedia"*, in «Romagna Arte e Storia», 33, XCVIII, 2013, pp. 5-28.

²⁶⁴ Cfr. E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, ed. C. Winter, Heidelberg, 1909, alla v. *lais* (disponibile online all'indirizzo <https://archive.org/details/petitdictionnair00levyuoft>.) e F. Raynouard, *Lexique Roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, ed. Silvestre, Parigi, 1838-1844, alla v. *lais* (disponibile online all'indirizzo: <https://books.google.fr/booksid=rz3WAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q=lais&f=false>).

²⁶⁵ S. Conte, "Lai" di "gru" e "lai" di "rondinella", in «Linguistica e letteratura», XLI, 2016, 1-2, pp. 111-129.

sulla poesia erotica, mantenendo costantemente attivo il circuito metaforico ornitologico. Questa operazione linguistica viene definita da Basile come una “tra le più fortunate risemantizzazioni del poeta sulla base dell’antico francese”²⁶⁶; tuttavia, proprio l’uso dantesco del termine determinò uno slittamento semantico tale per cui *lai* cominciò ad assumere solo nel XIV secolo il significato di ‘lamenti’, senza alcun riferimento né al canto degli uccelli, né ai componimenti lirici.

Come gli stornelli anche le gru, rappresentando le anime dei lussuriosi, sono protagoniste di un processo di antropomorfizzazione: esse cantano e intonano il *lai*, ricordando i peccaminosi amori terreni e unendo le loro voci in un coro di pianti e lamenti. Ma a differenza degli uccelli coinvolti nella prima similitudine del canto, i secondi non volano in una turba disordinata e confusa, sballottata e dispersa dai turbini della bufera, bensì procedono “facendo in aere di sé lunga riga”, quindi seguendo un ordine predefinito e gerarchicamente strutturato. Questa diversità nel volo, che di fatto definisce un gruppo di anime più ordinato e distinto, potrebbe caratterizzare, come suggerisce Picone, due diverse schiere di anime, “quelle che hanno praticato un amore disordinato e promiscuo, e quelle che hanno invece seguito una passione esclusiva e fatale: le prime simili agli stornelli, le seconde alle gru”²⁶⁷.

Come si dedurrà dai versi successivi, le anime identificate dalle gru appartengono a coloro che persero la ragione e la vita per aver ceduto ad una passione esclusiva e rovinosa. Le anime che Dante menzionerà sono accomunate, oltre che da una morte tragica, da uno status sociale elevato e da una concezione dell’amore di stampo aristocratico e cortese. Dante sceglie come paradigmi del peccato di lussuria personaggi appartenenti al mondo della storia, della leggenda, della letteratura: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano. Nomi noti, dunque, di eroi ed eroine che hanno animato tanta parte della letteratura, dalla Bibbia al

²⁶⁶ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce “Lai”, a c. di B. Basile, disponibile online all’indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lai_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lai_(Enciclopedia-Dantesca)/).

²⁶⁷ M. Picone, 2007, p. 17.

romanzo medievale francese. Secondo Caretti si tratta di “una rassegna da inscrivere tutta nel segno emblematico di ‘amore e morte’, giacché in essa la letteratura cortese, coi suoi allettamenti e le sue lusinghe, la sua carica emotiva intimamente estranea all’esigenza etica, rivela la fragile trama e il precario destino delle sue eleganti invenzioni[...]”²⁶⁸. La similitudine delle gru sembra quindi concorrere, assieme a quella degli stornelli, a rappresentare di nuovo il volo poetico della letteratura d’amore, volo che sappiamo destinato a fallire.

Il particolarissimo volo delle gru, che procedono nel cielo descrivendo linee e forme precise, è descritto già nelle fonti classiche a disposizione di Dante. Già Omero, che Dante non leggeva in originale, aveva sfruttato per primo l’efficacia dell’immagine delle gru in volo proprio in una similitudine:

Αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἅμ’ ἠγεμόνεσσιν ἕκαστοι,
 Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ’ ἐνοπῆ τ’ ἴσαν ὄρνιθες ὡς
 ἤϊτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό:
 αἶ τ’ ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον
 κλαγγῇ ταί γε πέτονται ἐπ’ ὠκεανοῖο ῥοάων
 ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι [...]²⁶⁹.

Già nel testo omerico sono contenute *in nuce* le caratteristiche etologiche della gru che più avranno fortuna nella tradizione classica e cristiana: il verso forte e stridulo e lo schieramento dello stormo simile a quello dei soldati schierati in battaglia. Le gru compaiono in molti miti dell’antica Grecia, come quello del diluvio, in cui indicano a Megaro il monte ove potersi rifugiare²⁷⁰, o quello di Ibico, in cui permettono la giusta vendetta del poeta assassinato²⁷¹: il loro volo si configura già

²⁶⁸ L. Caretti, *Eros e Castigo (Inferno V)*, in Id., *Antichi e moderni- Studi di letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1976, p. 18.

²⁶⁹ Omero, *Iliade*, III, vv. 1-6: “E dunque, dopo che furono in ordine ciascuno coi capi, i Teucri andavano con grida e richiami, come uccelli, come sotto il cielo s’aggira il grido delle gru, che quando fuggon l’inverno, la pioggia infinita, volano con gridi sulle correnti d’Oceano, strage e morte portando ai Pigmei”, trad. a c. di Rosa Calzecchi Onesti, in Omero, *Iliade*, Einaudi, Torino, 2014, p. 89.

²⁷⁰ Cfr. Pausania, *Periegesi della Grecia*, I, 40, 1.

²⁷¹ Cfr. Plutarco, *De garrulitate*, 509f e Antipatro, in *Anthologia Palatina*, VII, 745.

in età arcaica come positivo, addirittura salvifico. I lunghi voli delle gru, che avvenivano in autunno e in primavera, scandivano il ciclo delle stagioni e la vita dei campi, pertanto questi uccelli erano attentamente osservati tanto dai contadini quanto dai letterati²⁷². È Aristotele ad offrire per primo una descrizione scientifica delle gru e a fornire quei dati che saranno rielaborati sino al Medioevo:

Φρόνιμα δὲ πολλὰ καὶ περὶ τὰς γεράνους δοκεῖ συμβαίνειν· ἐκτοπίζουσί τε γὰρ μακρὰν, καὶ εἰς ὕψος πέτονται πρὸς τὸ καθορᾶν τὰ πόρρω, καὶ ἐὰν ἴδωσι νέφη καὶ χειμέρια, καταπτᾶσαι ἡσυχάζουσιν. Ἔτι δὲ τὸ ἔχειν ἡγεμόνα τε καὶ τοὺς ἐπισυρίπτοντας ἐν τοῖς ἐσχάτοις, ὥστε κατακούεσθαι τὴν φωνήν. Ὅταν δὲ καθίζωνται, αἱ μὲν ἄλλαι ὑπὸ τῆς πτέρυγι τὴν κεφαλὴν ἔχουσαι καθεύδουσιν ἐπὶ ἐνὸς ποδὸς ἐναλλάξ, ὁ δ' ἡγεμὼν γυμνὴν ἔχων τὴν κεφαλὴν προορᾷ, καὶ ὅταν αἰσθηταί τι, σημαίνει βοῶν. ²⁷³

Nel passo riportato Aristotele riconosce alle gru un carattere assennato e prudente: volando molto in alto, infatti, questi uccelli riescono a vedere prima le condizioni meteorologiche sul loro tragitto e a decidere di conseguenza. Durante il volo una gru assume il comando dello stormo e ne orienta la direzione con l'aiuto di altre gru disposte nelle file esterne del gruppo. Le gru proseguono in caso di cielo sereno, mentre scelgono di interrompere il viaggio e fermarsi a riposare in un luogo sicuro se intravedono nubi e cattivo tempo. Quando lo stormo si posa, la maggior parte degli uccelli dorme su una sola zampa, ponendo la testa sotto l'ala: una gru, investita del ruolo di guida, rimane invece sveglia per controllare l'ambiente circostante e garantire l'incolumità di tutti gli altri animali. Se sopraggiunge un pericolo, infatti, la gru addetta alla vigilanza emette un forte grido di allarme. Le strabilianti tecniche di volo delle gru destano l'attenzione anche del mondo latino. Cicerone, riprendendo la lezione del filosofo greco, descrive in *De natura deorum*, II, 125 la perfetta geometria delle posizioni assunte dalle gru in volo:

²⁷² Cfr. Esiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 448-451, Erodoto, *Storie*, II, 22, Teognide, vv. 1197-1201.

²⁷³ Aristotele, *Historia animalium*, 614b, 10.

Illud vero (ab Aristotele animadversum, a quo pleraque) quis potest non mirari: grues cum loca calidiora petentes maria transmittant, trianguli efficere formam; eius autem summo angulo aer ab is adversus pellitur, deinde sensim ab utroque latere, tamquam remis, ita pinnis cursus avium levatur; basis autem trianguli, quam efficiunt grues, ea tamquam a puppi ventis adiuvatur; eaeque in tergo praevolantium colla et capita reponunt; quod quia ipse dux facere non potest, quia non habet, ubi nitatur, revolat, ut ipse quoque quiescat; in eius locum succedit ex his, quae adquierunt, eaque vicissitudo in omni cursu conservatur.²⁷⁴

Anche Plinio ripropone quanto affermato da Aristotele e Cicerone, aggiungendo ulteriori informazioni che, pur non essendo scientificamente fondate, avranno molta fortuna nella simbologia medievale:

Immensus est tractus, quo ueniunt, si quis reputet a mari Eoo. Quando proficiscantur consentiunt; uolant ad prospiciendum alte, ducem quem sequantur eligunt, in extremo agmine per uices qui adclament dispositos habent et qui gregem uoce contineant. Excubias habent nocturnis temporibus lapillum pede sustinentes, qui laxatus somno et decidens indiligentiam coarguat; ceterae dormiunt capite subter alam condito, alternis pedibus insistentes. Dux erecto prouidet collo ac praedicat. Eadem mansuefactae lasciuiunt, gyrosque quosdam indecoro cursu uel singulae peragunt. Certum est Pontum transuolaturas primum omnium angustias petere inter duo promontoria Criu Metopon et Carambin, mox suburra stabiliri; cum medium transierint, abici lapillos e pedibus, cum attigerint continentem, et e gutture arenam²⁷⁵.

²⁷⁴ “Le gru quando attraversano il mare dirigendosi verso luoghi caldi, si dispongono a triangolo: la resistenza dell’aria viene vinta dalla sommità del triangolo e poi gradualmente su entrambi i lati il volo degli uccelli facilitato dalle ali come da remi; la base del triangolo delle gru si giova, per così dire, del vento in poppa: esse mettono la testa e il collo sulla schiena di quelle che volano davanti; siccome la guida non può fare questo perché non ha un punto d’appoggio vola dietro per riposare anche lei e al suo posto subentra una di quelle che hanno riposato e questo avvicendamento viene mantenuto in tutto il viaggio”; Cicerone, *La natura divina*, traduzione a c. di C. M. Calcante, Rizzoli, Milano, 1996, p. 265,

²⁷⁵ Plinio, *Nat. His.*, X, 30: “Immenso è lo spazio che percorrono, considerando che esse vengono dal mare Eoo. Si mettono d’accordo sulla data della partenza; volano a grande altezza per vedere lontano davanti a sé e scelgono un capo che faccia loro da guida lungo l’itinerario che devono seguire e in coda alla schiera, a turno, pongono delle compagne che con la loro guida sappiano mantenere compatto lo stormo. Durante la notte dispongono dei turni di guardia: e le sentinelle sono costrette a reggere una pietruzza, perché se questa scivola via dalla presa a causa del sonno e cade, diventa così molto evidente la loro negligenza; le altre gru dormono, nascondendo la testa sotto l’ala e stando, alternativamente, ora su un piede ora su un altro. Il capo invece, tenendo il collo ben ritto, controlla e ordina. Le gru, quando sono addomesticate, sono uccelli allegri e vivaci e anche da sole si mettono a fare dei girotondi davvero poco decorosi. È una notizia sicura che quando attraversano il Ponto, dapprima fanno rotta verso lo stretto situato tra i promontori di Fronte di Montone e di Carambi,

Plinio racconta che le gru sentinella erano solite riposare con un sasso nella zampa che, cadendo, le avrebbe svegliate qualora si fossero addormentate. Riferisce, inoltre, che questi uccelli erano soliti ingerire sabbia prima di affrontare il lungo viaggio della migrazione: aggiungere del peso al loro corpo avrebbe infatti conferito loro maggiore stabilità nel volo attraverso le forti correnti di vento. Queste abitudini, pur essendo false credenze, hanno comunque fortemente influenzato la cultura medievale e determinato la lettura allegorica della gru come simbolo della previdenza e della prudenza.

L'immagine delle gru ha trovato spazio anche in molti *loci* della poesia latina, che traggono ispirazione tanto dal passo omerico, quanto dalle fonti successive, attestandosi per lo più nell'epica, ma assumendo anche significati nuovi. Questi uccelli appaiono nel *De rerum natura* di Lucrezio con un chiaro ed originale significato metapoetico, giocato sul verso prolungato e confuso delle gru contrapposto a quello del cigno. Il poeta, infatti, dichiara apertamente di voler spiegare il movimento dei *simulacra* con pochi versi ben fatti, piuttosto che dilungarsi con le parole, essendo il delicato canto del cigno più dolce dello sgraziato clamore delle gru: "Suavidicis potius quam multis versibus edam;/ parvus ut est cyncni melior canor, ille gruum quam/ clamor in aetheriis dispersus nubibus austri"²⁷⁶. Se Lucrezio definisce negativamente il verso delle gru, Virgilio, invece, interpreta il loro *clamor* come un canto festoso che accompagna la migrazione verso climi più miti. Nella similitudine di chiara ispirazione omerica, Virgilio associa le gru ai soldati troiani, riprendendo la topica dell'immagine ornitologica nel contesto

poi si zavorrano per darsi stabilità; superata la metà del percorso, le loro zampe lasciano le pietruzze e, arrivate sul continente, rigettano dalla gola la sabbia". Trad. a c. di F. Maspero in Plinio il Vecchio, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)*, a c. di F. Maspero, Rizzoli, 2011, p. 336-339.

²⁷⁶ Lucrezio, *De rerum natura*, IV, 180-182: "Cercherò di spiegarlo con versi soavi piuttosto che lunghi:/ come l'esile canto del cigno è più dolce/ del clamore delle gru disperso nelle eteree nubi dell'austro". Testo e traduzione di L. Canali in Lucrezio, *De rerum natura*, a c. di G. B. Conte, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 343-344.

guerresco inaugurata nell'*Illiade* e insistendo sull'analogia fra uomini e animali non solo visiva, ma anche sonora:

[...]Clamore ad sidera tollunt
Dardanidae e muris, spes addita suscitatur iras,
tela manu iaciunt: quales sub nubibus atris
Strymoniae dant signa grues atque aethera tranant
cum sonitu fugiuntque notos clamore secundo ²⁷⁷.

Per Virgilio, dunque, il gioioso canto delle gru risponde perfettamente all'espressione del clamore dei soldati Troiani, confortati ed incoraggiati dall'arrivo del condottiero Enea. Anche Lucano inserisce l'immagine delle gru nello scenario militare: nella *Pharsalia* la similitudine ornitologica ha però un significato diametralmente opposto a quello proposto da Virgilio. Se nell'*Eneide* le gru raffigurano l'ordinata formazione dei soldati e l'incitamento derivato dall'arrivo di Enea, nel poema lucaneo il riferimento agli uccelli concorre alla rappresentazione dello sparpagliamento della flotta di Cesare e al conseguente smarrimento dei soldati:

Strymona sic gelidum bruma pellente relinquunt
poturae te, Nile, grues primoque volatu
effingunt varias casu monstrante figuras;
mox, ubi percussit tensas Notus altior alas,
confusos temere immixtae glomerantur in orbes,
et turbata perit dispersis littera pinnis ²⁷⁸.

²⁷⁷ Virgilio, *Eneide*, X, 262-266: "Un grido alle stelle levano i Dardanidi dalle mura, la speranza accresciuta eccita l'ira e i dardi volano dalle loro mani: come sotto le nubi scure lungo lo Strimone lanciano i loro segnali le gru e l'etere attraversano strepitando e fuggono lo scirocco con un grido che le insegue". Testo e traduzione a c. di C. Carena in Virgilio, *Opere*, a c. di C. Carena, Utet, Torino, 2008, pp. 738-739.

²⁷⁸ Lucano, *Pharsalia*, V, 711-716: "Così le gru, scacciate dall'inverno, lasciano il gelido Strimone per dissetarsi alle tue acque, o Nilo, e nei primi tempi del volo disegnano figure varie, formate a caso; poi, quando, più in alto il Noto batte sulle ali tese, si mescolano e si accozzano in gruppi confusi e disordinati e la primitiva figura di lettera si scompone e si dissolve con il disperdersi delle ali". Trad. a c. di L. Griffa in Lucano M. A., *Farsaglia*, a c. di L. Griffa e G. Pontiggia, Adelphi, Milano, 1967, p. 247.

Sorpresi dalla tempesta, i soldati sono costretti a rompere lo schieramento, esattamente come le gru che, sferzate dal Noto, non riescono a mantenere le formazioni, raggruppandosi in maniera confusa e abbandonando la loro caratteristica disposizione triangolare, assimilata alla lettera V. La capacità delle gru di seguire in volo precisi schemi geometrici, quasi a tracciare dei segni grafici nel cielo, avrebbe addirittura determinato, secondo le fonti antiche, l'origine di alcuni caratteri dell'alfabeto greco. Plinio sostiene, in proposito, che sedici lettere siano state importate dalla Fenicia da Cadmo, mitico fondatore di Tebe, mentre altre quattro siano state aggiunte, ai tempi della guerra di Troia, da Palamede, al quale sarebbero state suggerite proprio dalle gru in volo²⁷⁹. Marziale nel breve epigramma dedicato alle gru scrive: "Turbabis versus ne littera tota volabit,/ unam perdidit si Palamedis avem"²⁸⁰, affermando che la costruzione e la visibilità di una lettera nel cielo può essere compromessa anche dall'abbandono dello schieramento di una sola gru, indicata con la perifrasi "uccello di Palamede". Anche nella *Tebaide* di Stazio le gru appaiono in una similitudine che rapporta gli uccelli ai soldati, basata anch'essa sulla disposizione geometrica degli animali in volo e sul loro verso:

Qualia trans pontum Phariis defensa serenis
 rauca Paraetonia decedunt agmina Nilo,
 quo fera cogit hiems: illae clangore fugaci
 umbra fretis arvisque, volant, sonat avius aether.
 Iam Boream imbresque pati, iam nare solutis
 annibus et nudo iuvat aestivare sub haemo²⁸¹.

Cfr. anche C. Della Cagna, *Echi della similitudine delle gru di Lucano ("Pharsalia", V, 709-716) nella "Commedia" di Dante*, in «Linguistica e Letteratura», XL (2015) «L'antica fiamma. Incroci di metodi e intertestualità. Per Roberto Mercuri», a c. di A. Montefusco e R. Zanni, pp. 69-93.

²⁷⁹ Cfr. L. F. Filostrato, *Eroico*, XXXIII, 11 e Ausonio, *Technopaegnon*, XIII, 25.

²⁸⁰ Marziale, *Epigrammi*, XIII, 75, a c. di W. Heraeus, I. Borovskij, Teubner, Lipsia, 1976, disponibile online all'indirizzo:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0506%3Abook%3D13%3Apoem%3D75>.

²⁸¹ P. P. Stazio, *Tebaide*, V, 11-16: "Così gli stormi delle stridule gru, sorpresi dall'estate di Faro, si dirigono oltre il mare, lasciando il Nilo che bagna Paretonio, dove il rigido inverno li spinge: e volano in fuga chiassosa, ombra sul mare e sulla terra, e ne risuona il cielo lontano. Ormai godono d'affrontare Borea e le piogge, di nuotare nei fiumi disciolti e di passare l'estate alle falde dell'Emo

Nel poema di Stazio le gru tornano ad essere una figura positiva, come già in Virgilio: l'esercito di Polinice, infatti, dopo un momento di confusione, ricompone ordinatamente le schiere e riprende la marcia, in analogia alle gru che, lasciandosi indietro il Nilo, ricompaiono in Europa volando sul mare e attraversando il cielo con festoso strepito. Le abilità di volo delle gru e la capacità di disegnare a mezz'aria forme geometriche e segni grafici hanno determinato, come avanza Cattabiani, la consacrazione di questo uccello a Hermes-Mercurio, "il dio che vegliava sui viaggiatori ed era stato anticamente il protettore dei poeti e degli artisti, prima che queste funzioni gli fossero usurpate da Apollo"²⁸², e la conseguente presenza di un animale 'letterato' in molti luoghi della poesia latina. A partire dall'occorrenza omerica, infatti, la gru si consolida come immagine pressoché antonomastica per gli schieramenti militari, di cui replica nel volo la disposizione più o meno ordinata e il clamore confuso e festante, convogliando in sé le informazioni della trattazione filosofico-scientifica e le suggestioni squisitamente poetico-letterarie.

La simbologia della gru si arricchisce di nuove interpretazioni e nuovi significati con l'avvento della cultura cristiana, attraverso l'interesse per la zoologia e l'approccio esegetico-morale con il quale si guardavano e si interpretavano le figure animali catalogate nei bestiari medievali. La Vulgata e le altre versioni della Bibbia redatte in lingua latina non presentano mai il lemma *grus/ gruis*, mentre i riferimenti a questa particolare specie di uccelli sono, invece, presenti all'interno dei commentari biblici. Secondo Monno "sembra si debba spiegare il riferimento a questo uccello nei primi scritti esegetici come risultato di un'attenzione che prescinde dalla necessità di commentare il testo sacro e piuttosto affonda le sue ragioni nella ripresa, da parte dell'esegeta, di un repertorio zoologico mediato,

ormai spoglio". Trad. a c. di A. Traglia, G. Aricò, in P. P. Stazio, *Opere*, a c. di A. Traglia, G. Aricò, Utet, Torino, 1987, p. 313.

²⁸² A. Cattabiani, *Volario*, Mondadori, Milano, 2000, p. 180.

consapevolmente o meno, dalla tradizione classica”²⁸³. Già la cultura pagana, infatti, prendeva in considerazione figure animali e relative nozioni biologiche per trarne un confronto con la realtà umana e una riflessione didattico-morale. Basilio Magno, nell’VIII omelia sulla *Genesi*, dedicata alla creazione degli uccelli e ad una breve rassegna delle loro caratteristiche principali, descrive con stupita ammirazione l’organizzazione delle gru in volo, evidenziando come questi animali abbiano un’innata capacità di eleggere una guida e sostituirla al momento del bisogno, senza sottrarsi alla fatica e alla responsabilità di tale ruolo:

Ut grues vicissim constituunt excubias; et quidem aliae dormunt: aliae vero circumeuntes, omnem ipsis securitatem quam accepit, sua vice reddit. Observabis et hunc ordinem in ipso volatu. Alia enim interdum itineris dux est; sed ubi per aliquod tempus statutum volatui praefuit, retro se recipiens, viae ducatum insequenti tradit ²⁸⁴.

Un più scoperto parallelismo fra lo stormo delle gru e la società umana è invece operato da Sant’Ambrogio, nell’omelia concernente il quinto giorno della Creazione contenuta nell’*Esaemerone*. In questa omelia Ambrogio classifica le specie ornitologiche con criteri scientifici, inserendo le gru tra gli uccelli gregari (“Contra vero palumbes, grues, sturni, corvi atque cornices, etiam turdi gaudent plurimorum connexione” ²⁸⁵) e migratori (“Grues quia alta petunt, amant frequenter peregrinari” ²⁸⁶). Nei paragrafi interamente dedicati a questo uccello il vescovo raccoglie e intreccia fonti classiche, rileggendole alla luce della dottrina cristiana e caricandole di significati simbolico-morali. Ne risulta che la descrizione della gru non ha soltanto un fine esclusivamente naturalistico, ma anche educativo e spirituale:

²⁸³ O. Monno, ‘Migrazioni’ della gru: da Omero ai simboli medievali, in «Vetera Christianorum», 45, 2008, p. 101.

²⁸⁴ Basilio Magno, *Homiliae IX in Hexaemeron*, VIII, V, 74-75, in MPG 0330-0379, disponibile online all’indirizzo: [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0330-0379,_Basilius_Magnus,_Homiliae_IX_in_Hexaemeron_\(Altera_Lectio\),_GR.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0330-0379,_Basilius_Magnus,_Homiliae_IX_in_Hexaemeron_(Altera_Lectio),_GR.pdf)

²⁸⁵ Ambrogio, *Esaemerone*, V, XIV, 47.

²⁸⁶ *Ibid.* V, XIV, 48.

Ab iis igitur ordiamur, quae nostro usui se imitationem dederunt. In illis enim politia quaedam et militia naturalis, in nobis coacta atque servilis. Quam iniusso et voluntario usu grues in nocte sollicitam exercent custodiam! Dispositos vigiles cernas: et caeteris consortibus quiescentibus, aliae circumeunt et explorant, ne qua ex parte insidiae tendantur, atque omnem deferunt impigro sui vigore tutelam. Post ubi vigiliarum fuerit tempus impletum, perfuncta munere in somnum se praemisso clangore componit; ut excitet dormientem, cui vicem muneris traditura est. At illa volens suscipit sortem, nec usu nostro invita et pigrior somno renuntiat: sed impigre suis excutitur stratis, vicem exsequitur, et quam accepit gratiam pari cura atque officio repraesentat. Ideo nulla desertio, quia devotio naturalis: ideo tuta custodia, quia voluntas libera.

(51) Hunc etiam volantes ordinem servant, et hac moderatione omnem laborem allevant; ut per vices fungantur ductus sui munere. Praecedit enim una caetera praestituto sibi tempore, et quasi ante signa praecurrit: deinde convertitur, et sequenti sortem ducendi agminis cedit. Quid hoc pulchrius, et laborem omnibus et honorem esse communem, nec paucis arrogari potentiam, sed quadam in omnes voluntaria sorte transcribi?

(52) Antiquae hoc reipublicae munus, et instar liberae civitatis est. Sic ab initio acceptam a natura, exemplo avium politiam homines exercere coeperunt; ut communis esset labor, communis dignitas, per vices singuli partiri curas discerent, obsequia imperiaque dividerent, nemo esset honoris exsors, nullus immunis laboris. Hic erat pulcherrimus rerum status, nec insolescebat quisquam perpetua potestate, nec diuturno servitio frangebatur; quia et sine invidia erat ordine muneris et temporis moderatione delata promotio; et tolerabilior videbatur quae communi cadebat sorte custodia. Nemo audebat alium servitio premere, cuius sibi successuri in honorem mutua forent subeunda fastidia: nemini labor gravis, quem dignitas secutura relevaret ²⁸⁷.

²⁸⁷ *Ibid.* V, XV, 50-52: “Cominciamo dunque da quelli che si offrono quale modello per le nostre abitudini. In essi l’organizzazione politica e il servizio militare sono un fatto naturale, in noi un frutto di costrizione e asservimento. Con quale consuetudine libera e spontanea le gru di notte esercitano una scrupolosa vigilanza! Potresti vedere sentinelle opportunamente scagliate e, mentre tutti gli altri membri dello stormo riposano, alcune fanno la ronda e spiano che da qualche parte non si tramino insidie e con un vigore instancabile esercitano ogni sorveglianza. Poi, trascorso il tempo del servizio di guardia, la gru, compiuto il proprio dovere, si abbandona al sonno dopo aver starnazzato per svegliare la compagna cui deve trasmettere il turno di servizio. Quella subentra volenterosa e non rinuncia al sonno protestando e tirando in lungo le cose, ma prontamente balza al giaciglio, compie il suo turno e con uguale cura e disponibilità rende il favore ricevuto. Non ci sono diserzioni, perché l’attaccamento al dovere dipende da natura; sicura è la vigilanza, perché la loro volontà libera. (51) Osservano questa regola anche in volo e rendono più lieve ogni fatica con qualche distribuzione dei compiti, sostenendo a turno l’incarico della guida. Una va innanzi alle altre per il tempo ad essa stabilito e, per così dire, fa da esploratrice; poi si volta e cede a quella che la segue, l’incarico di guidare lo stormo. Che c’è di più bello del fatto che la fatica e l’onore siano comuni a tutti e il potere non sia preteso da pochi, ma passi dall’uno all’altro senza eccezioni come per una libera decisione? (52) Questo è l’esercizio di un ufficio proprio di un’antica repubblica, quale conviene in uno stato libero. Così da principio gli uomini avevano cominciato ad attuare un’organizzazione politica ricevuta dalla natura sull’esempio degli uccelli, in modo cioè che la fatica fosse comune, comune la

Che la gru divenga, nella lettura che ne fa Ambrogio, un simbolo estremamente positivo, è chiaro già dalle prime parole che il vescovo riserva all'animale. Lo stormo delle gru costituisce, infatti, un vero e proprio *exemplum* per l'umanità, un modello ideale in cui si compenetrano armonicamente i capisaldi di una *societas*: il *labor* e l'*honor*, il dovere e l'onore. La particolare attenzione posta da Ambrogio nei riguardi delle gru, pur partendo dalle similitudini classiche con gli schieramenti militari, approda ad una nuova visione di questo uccello, che ha i suoi presupposti filosofici nell'osservazione della vita sociale e politica degli animali. Se i poeti pagani avevano lodato l'organizzazione delle gru in rapporto alla sfera militare, i Padri della Chiesa hanno sfruttato in piena continuità questa stessa immagine di comunità così unita e strutturata per definire il paradigma di una società e di un regime politico perfetti. Secondo Sant'Ambrogio, infatti, quello offerto dalle gru è il modello di un governo ideale che gli uomini hanno potuto ricevere ed apprendere dalla natura stessa. La dedizione al lavoro e alla fatica e l'equa distribuzione degli onori, inseriti nella prospettiva collettiva dello stormo d'appartenenza, rendono le gru un esempio etico e uno strumento consono alla predicazione e all'omelia. Gerolamo utilizza il simbolismo della gru nella stessa direzione di Ambrogio, non ponendo però gli uccelli a modello di una società intesa in senso prettamente politico, bensì della comunità monastica, quale rappresentazione in scala di una collettività più ampia. Nel microcosmo del monastero, infatti, è replicata la stessa struttura delle società più complesse, pertanto ciascun monaco è chiamato a vivere con e per i compagni, adempiendo ai propri doveri, rispettando i turni di preghiera e praticando le virtù dell'operosità, dell'umiltà e dell'obbedienza. Nella lettera indirizzata a Rustico, giovane in procinto di abbracciare la vita monastica, Gerolamo scrive che il novizio ha bisogno di apprendere dai suoi maestri come vivere la sua

dignità, ciascuno imparasse a dividersi a turno le responsabilità, venissero ripartiti obbedienza e comando, nessuno fosse escluso dalle cariche, nessuno esente dalla fatica”.

Trad. a c. di G. Banterle in Ambrogio, *Esamerone*, ed. cit., pp. 218-219.

nuova vita, poiché “nulla ars absque magistero discitur, etiam muta animalia et ferarum greges ductores sequuntur suos, in apibus principes sunt; grues unam sequuntur ordine litterato”²⁸⁸. Gli uomini non riescono ad imparare alcuna arte né alcuna disciplina senza l’aiuto di un maestro. È un fatto necessario, naturale, tant’è che anche gli animali, pur essendo privi di raziocinio e parola, seguono per istinto il magistero fornito dagli esemplari adulti. Così, infatti, fanno le pecore, le api e le gru, che seguono le loro guide tracciando nel cielo le lettere dell’alfabeto.

L’immagine delle gru ritorna come rappresentazione ideale della comunità di monaci nel *De Universo* di Rabano Mauro, che scrive:

Grues quippe illos significare possunt, qui in coenobiis communiter viventes, unius tamen ductum sequi non spernunt, vigiliis exercent, et pro invicem solliciti nocturnos cantus in paslmodiis edere non segnes fiunt. Unde dicitur: grues una sequuntur et litterato ordine volato²⁸⁹.

A differenza di Gerolamo, Rabano Mauro palesa esplicitamente l’analogia fra monaci e uccelli. L’autore afferma come le gru possano ben ‘significare’ gli uomini che vivono nelle comunità cenobitiche: essi, infatti, non disprezzano la condivisione e l’obbedienza reciproca, praticano le veglie e appaiono solerti nel cantare anche i salmi notturni. Il rispecchiamento tra lo stormo delle gru e il monastero è ancora più forte nel *Bestiario* di Ugo di Fouilloy, dove alla caratteristica notazione sulla divisione e sull’adempimento dei propri doveri si accompagna un’ulteriore osservazione sul volo ‘letterato’ delle gru e sulla vita monastica scandita dai precetti delle Sacre Scritture:

Grues cum de loco ad locum transvolant ordinem procedendi volando servant. Illos autem significant qui ad hoc student ut ordinate vivant. Grues enim ordine litterato volantes designant ordinate viventes. Cum autem ordinate volando procedunt, ex se litteras in volatu fingunt. Illos autem designant, qui in se praecepta Scripturae bene vivendo formant²⁹⁰.

²⁸⁸ Gerolamo, *Epistolae*, CXXV, 15, in MPL022.

²⁸⁹ Rabano Mauro, *De universo*, VIII, 6, in MPL111.

²⁹⁰ Ugo di Fouilloy, *De bestiis et aliis rebus libri quator*, I, 39, in MPL177.

Il passo che Ugo dedica alle gru si risolve nella lettura esclusivamente morale dei dati (pseudo)scientifici relativi all'uccello sovrapposti e riadattati alla condotta di vita dei monaci. Così il fatto che gli stormi vengano condotti nelle loro migrazioni da una gru- guida rappresenterebbe allegoricamente il ruolo di preminenza dell'abate, come la presenza delle gru- sentinelle incaricate di sorvegliare gli altri uccelli rappresenterebbe l'assistenza spirituale che i frati più assicurano ai confratelli tentati dal peccato. La caduta della pietra stretta nella zampa durante la vigilia raffigurerebbe, invece, il cedimento alla tentazione e la caduta nel peccato, cui seguirebbe un simbolico annerimento del piumaggio, tipico delle gru più anziane.

Un quadro sinottico e al contempo esaustivo dei dati relativi alle gru, tramandati attraverso la tradizione squisitamente poetico-letteraria e quella scientifica dei bestiari, è certamente contenuto nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia. Isidoro illustra innanzitutto l'etimologia del termine 'gru', affermando come la denominazione di questo uccello derivi, quasi onomatopeicamente, dal verso emesso: "Avium nomina multa a sono vocis constat esse composita: ut grus, corvus, cygnus, pavo, milvus, ulula, cuculus, graculus et cetera. Varietas enim vocis eorum docuit homines quid nominarentur"²⁹¹. Nel paragrafo dedicato alla gru il vescovo ripropone in maniera compendiosa le caratteristiche all'animale:

Grues nomen de propria voce sumpserunt; tali enim sono susurrant. Haec autem dum properant, unam sequuntur ordine litterato. De quibus Lucanus (5, 716):

Et turbata perit dispersis littera pinnis.

Excelsa autem petunt, quo facilius videant quas petant terras. Castigat autem voce quae cogit agmen: at ubi rauescit, succedit alia: nocte autem excubias dividunt, et ordinem vigiliarum per vices faciunt, tenentes lapillos suspensis

²⁹¹ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XII, VII, 9.

digitis, quibus somnos arguant: quod cavendum erit, clamor indicat. Aetatem in illis color prodit; nam senectute nigrescunt²⁹².

Isidoro fissa così i caratteri tipici delle gru: viene ribadito come il verso dei questi uccelli sia assimilabile ad un sussurro e come, grazie ad esso, le gru riescano a richiamarsi l'un l'altra durante il volo e a rimanere compatte. Viene ripreso, infatti, anche il motivo dell'ordinato schieramento degli animali i quali, seguendo una guida stabilita a turno, si dispongono in forma di lettera. Isidoro pone inoltre l'accento sulla divisione del lavoro e sull'equa distribuzione delle veglie, che fanno degli stormi delle gru un'immagine perfetta di una comunità complessa, perché gerarchicamente strutturata, ma anche concorde ed egualitaria, in quanto basata sull'armonica spartizione dei diritti e dei doveri. Lo studioso prosegue con una notazione sull'abitudine della gru di tenere una pietra fra le zampe, che la svegli nel caso si addormenti mentre adempie al compito di sentinella. La presenza di questo aneddoto nell'enciclopedia di Isidoro determinò la diffusione della lettura allegorica dell'animale come simbolo di vigilanza e prudenza. Il passo si chiude, infine, con l'osservazione del cambiamento del piumaggio, che diventa via via più scuro con l'avanzare del tempo.

I bestiari successivi basano le loro trattazioni scientifiche sulla lettura esegetica delle figure animali operate dai Padri della Chiesa e consacrano la gru come animali simbolo dell'operosità, dell'obbedienza e della previdenza. Nella seconda metà del Duecento Brunetto Latini, maestro di Dante, compila in Francia il *Tresor*, vera e

²⁹² *Ibid.* XII, VII, 14-15: "Le gru hanno preso nome dal proprio verso: emettono, infatti, un suono leggero di questo tipo. Quando volano rapidamente, le gru seguono un capogruppo, disponendosi in forma di lettera. Di esse scrive Lucano: "E muore la lettera, sconvolta dalle penne disperse". Volano nelle zone più alte del cielo, per vedere meglio le zone verso cui si dirigono. La gru che conduce la schiera riprende le altre con la propria voce: quando diviene rauca, un'altra gru prende il suo posto. Di notte si dividono le guardie, vegliando a turno. Nelle dita di una zampa, che mantengono sollevata, stringono delle piccole pietre per ingannare il sonno, il rumore di queste al cadere ricorda loro che devono stare allerta. Il colore è indice dell'età della gru: in età avanzata, infatti, diviene più oscuro". Trad. a c. di A. Valastro Canale in Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, a c. di A. Valastro Canale, Utet, Torino, 2013, p. 879.

propria enciclopedia del sapere con una sezione specifica per gli animali e per la gru:

Ci dit de grues.

Grues sont oisiaus qui vont a eschilles en maniere de chevaliers qui vont en bataille; et tozjors vet une devant les autres ausi come confenoniers et guide des autres, et les moine et conduist et chastie de sa voiz, et trestoz les autres ensivent cele et obeissent a sa loi. Et quant le cheveteine est enroés et sa voiz est auques defaillie, ele n'a pas honte que une autre soit misse en son leu, et ele vet par derriere avec les autres. Et se il avenist chose que aucune d'iaus fust laisse et que il n'eust pover de aler avec les autres compaignees, lors entrent trestotes desouz lui, et la portent sor soi tant que eles recoivre sa premiere force. Et sachiez que lors quant eles dovient esmeuvre por aler s'en [un] leu qui est entre Carabin et Cri[um], tout avant engorgent dou sablon, et si prent chascune une petite pierre en son pié por voler plus seurement contre la force dou vent; puis volent contremont le ciel au plus haut que eles puent, por miauz veoir le leu que eles desirent. Et tant sachiez que quant eles ont tant alé que eles aparçoivent que eles ont passé la moitié de la mer, maintenant delivrent lor piez des pieres que eles aportent, selonc ce que les mariniers tesmoignent, qui maintes foiz ont veu les pierres cheoir sor eaus, environ; mes le sablon ne revomissent pas devant ce que eles soient seures des habitacions. Et tout autresi come eles observent [bonne garde et diligente en cheminant, la observent] au sien herberge et encores plus fort; car entre touz la diseme veille et garde les autres qui se dorment. Dont il i a de tex qui veillent, mes ne meuvent dou leu, toutes foiz tienent une pierre dedenz son pié, qui ne les laisse pas endormir. Les autres vont environ et gardent et remirent que il n'avenist nul encombre[r]; et quant les premiers gardes ont tant veillé come eles dovient, eles reposent et dorment, et autres vienent a la guaite selonc l'ordre de sa loi. Et quant il aparçoivent chose ou il a peril, maintenant crient et font esveiller les autres por eschaper a sauveté. [Et] sachiez que a l[a] color puet l'en aparçoivre son aage, car il noircissent par veillesce ²⁹³.

²⁹³ Brunetto Latini, *Tresor*, I, 163, a c. di F. J. Carmody, Slatkine, Ginevra, 1998, p. 148: "Le gru sono uccelli che procedono schierati come cavalieri che vanno in battaglia; e ne va sempre una davanti alle altre, come gonfaloniere e guida delle altre, e le mena, le conduce e le istruisce con la sua voce, e tutte le altre la seguono e obbediscono ai suoi ordini. E quando il capitano è diventato rauco e la sua voce è venuta alquanto meno, non ha vergogna che un'altra sia messa al suo posto, ed essa va indietro insieme alle altre. E se accade che una di loro sia stanca e non abbia la forza di andare insieme alle altre compagne, allora si mettono tutte sotto di lei e la portano sopra di loro finché non recupera la forza di prima. E sappiate che quando si devono muovere per andarsene in un luogo che si trova fra Kerempe e Caradzi, prima ingoiano della sabbia e ciascuna afferra con la zampa una piccola pietra per volare con più sicurezza contro la forza del vento; poi volano su in cielo più in alto che

Brunetto ripropone le notizie già fornite dalle *auctoritates* precedenti: di particolare interesse, tuttavia, è il rovesciamento della topica similitudine con i soldati, per cui sono gli uccelli ad essere descritti attraverso l'immagine dei soldati, e non viceversa, nonché il riferimento militare tutto medievale. Le gru schierate in volo, infatti, non sono assimilate agli eserciti dei poemi classici, bensì ai cavalieri, protagonisti dei romanzi francesi.

Nel *Libro della natura degli animali*, un bestiario anonimo di area toscana di fine XIII secolo, la descrizione degli animali, pur partendo da dati scientifici (o supposti tali), procede nella direzione dell'interpretazione morale e spirituale, assumendo il tono didattico ed edificante proprio del genere omiletico. A proposito della gru l'opera riporta le seguenti informazioni:

“Della natura della gru.

La gru si è uccello con grande corpo e con grandissime gambe; e quando elli vanno insieme, sempre ne veggia una de die e una de nocte, e tuttora tenne quella che guarda li altre una pietra in uno delli piedi; perché elle dormeno ricte e quella pietra non la lassa dormire fermamente, et ciascuna fa cussi la sua volta. Questa gru si puote rassomigliare a provedenza; da le quale doverebeno li homini del mondo inprendere che ciò che elli fanno di guardia sì fanno perché alcuna di loro non sia presa né morta; duncqua ben ci dovemo noy sapere guardare che non possiamo essere impediti né corporalmente né spiritualmente che in tutti li boni facti che ll'omo à a ffare, sì dovemo avere provedenzia e guardare che fine possa avere; ché se tutte l'altre vertude dell'omo fusseno

possono per meglio vedere il luogo che desiderano. E sappiate che quando hanno tanto volato che si accorgono di avere superato la metà del mare, subito liberano le zampe dalle pietre che portano, secondo quanto testimoniano i marinai, che molte volte hanno visto le pietre cadere su di loro e tutt'intorno; ma non rigurgitano la sabbia prima di essere certe di avere raggiunto le loro abitazioni. E come esercitano buona guardia e diligenza nel cammino, lo stesso fanno nella loro dimora e ancora più accuratamente; perché una su dieci veglia e protegge le altre che stanno dormendo. E ce ne sono alcune che vegliano, ma che non si muovono dal loro posto, e che tengono sempre una pietra fra i piedi che impedisce loro di addormentarsi. Altre vanno intorno e guardano e badano che non accada nulla di male; e quando le prime guardie hanno vegliato tanto quanto dovevano, riposano e dormono, e altre sopravvivono alla guardia secondo l'ordine stabilito dalla loro legge. E quando scorgono qualcosa che comporti un pericolo, subito gridano e fanno svegliare le altre per fuggire in salvo. E sappiate che si può capire l'età dal colore, perché invecchiando anneriscono”. Trad. a c. di P. Squillacioti in Brunetto Latini, *Tresor*, a c. di P. G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri, S. Vatterroni, Einaudi, 2007, p. 276-279.

obligate in operare loro sapere, o in humilitade o in paciencia o in castitade o in drittura o in larghezza o in fortezza o in prodezza o in amare o in qualunque altra sia virtude, sempre la provedenza dee vegliare sì in tal mainera che in sua operatione non sia impedita né al commenzamento né al mezo né a la fine. E sì ci dovemo provvedere della temptatione del mondo, sì ch'elli non possa no inprendere le nostre anime, et perciò dovemo provvedere per lui, che 'l suo studio non è d'altro che d'ingannarci; e come se vole homo provvedere più, ben vel dirrò: che se elli ti tenta d'odio, e tu abbi aparecchiato amore; se elli ti tenta da superbia, apparecchia te da humilitade; s'elli de luxuria, e tu abbi castitade; s'elli d'involare, e tu de' dare per Dio; s'elli d'ismisuranza, et tu abbi mensura; et cussì fa di tutte l'altre cose et arai verace provedenzia²⁹⁴.

In questo passo la gru assurge a perfetta figurazione della solidarietà con il prossimo, della lungimiranza e della prudenza. Quest'ultima virtù è l'unica arma che l'uomo ha a disposizione contro le seduzioni del mondo, anche contro la lussuria. Per tutto il Medioevo, dunque, le gru costituiscono l'immagine estremamente positiva di una comunità perfetta, trasfigurazione simbolica di una società umana pura ed incorrotta, ben lontana dalle cupa e voluttuosa atmosfera di peccato dell'*Inferno* dantesco.

Il primo ad utilizzare l'immagine della gru in un contesto totalmente avulso dalla sfera politica e morale, ma più vicino al quinto canto dell'*Inferno*, è Richard de Fournival. Nel *Bestiaire d'amours*, trattato del XIII secolo redatto in lingua d'oïl, il troviere appronta una lunga galleria di immagini zoologiche per "raffigurare i rituali e i paradossi dell'amore cortese attraverso le fantastiche descrizioni del mondo animale che i Bestiari avevano trasmesso ai lettori del Medioevo"²⁹⁵. La sovrapposizione del piano naturalistico, caratteristico dei bestiari, a quello erotico della lirica d'amore è operata attraverso il lessico comune sia al mondo animale che alla fenomenologia amorosa, nonché attraverso l'interpretazione allegorica dei dati

²⁹⁴ Anonimo, *Libro della natura degli animali*, a c. di P. Stoppelli, Biblioteca Italiana Zanichelli, Bologna, 2011, p. 33.

²⁹⁵ Richard de Fournival, *Il bestiario d'amore e la risposta al bestiario*, a c. di F. Zambon, Pratiche Editrice, Parma, 1987, p. 6.

scientifici. Richard inserisce nella prospettiva erotica il materiale presente nelle fonti classiche e patristiche, non rileggendolo nel consueto senso morale e politico, bensì risemantizzandolo all'interno dell'esperienza amorosa attraverso il continuo confronto fra atteggiamenti umani e comportamenti animali. Il ricorso a figure animali simboliche trova la sua ragione nella volontà dell'autore di trattare sistematicamente all'interno di un bestiario l'amore e tutte le sue manifestazioni.

La menzione della gru è legata alla sua interpretazione quale animale simbolo di una condotta accorta e prudente:

Mais se je me vauisise estre gradés de cest peril, il me covenist avoir fait ausi com la grue ki les autres gaitte. Car quant grues vont ensamble, tous jours en veille li une ke ke les autres dorment, et font la veille sacune a son tour. Et cele ki gaitte, por chu k'ele ne s'endorme, si prent petites pieretes en ses piés, por qu'ele ne puist fermement ester ne fermement endormir. Car grus dorment en estant; et quant ele ne puet fermement ester, si ne puet dormir. Je di ke ausi deüse jou avoir fait. Car le grue ki les autres gaitte c'est porveance, ki doit garder toutes les autres virtus de l'ame, et li pié sont la volentés. Car ausi com on va par les piés, ausi va l'ame par la volenté d'une pensee en autre, et li hom d'un fait en autre. Dont met li grue les pierres en ses piés, qu'ele ne puist fermement ester, et pour che k'ele ne s'endorme, quant la porveance tient si courte le volenté ke li autre sens ne s'i fient mie tant qu'il soient deceü. Et ki ensi eüst fait, si n' eüst eü garde²⁹⁶.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 58-59: "Ma se avessi voluto essere al riparo da questo pericolo, avrei dovuto comportarmi come la gru che fa la guardia alle altre gru. Quando vanno insieme, infatti, ce n'è sempre una che vigila mentre le altre dormono, e ciascuna a turno monta la guardia. E quella che vigila, per non addormentarsi, mette delle pietruzze sulle sue zampe, in modo da non poter stare in perfetto equilibrio né addormentarsi profondamente. Perché le gru dormono in piedi; e quando non possono stare in perfetto equilibrio non riescono a dormire. Sostengo che avrei dovuto comportarmi anch'io così. Infatti la gru che vigila sulle altre è la prudenza, che deve custodire tutte le altre virtù dell'anima, e le zampe sono la volontà. Giacché allo stesso modo in cui si cammina con i piedi, così l'anima per mezzo della volontà cammina da un pensiero all'altro, e l'uomo da un'azione all'altra. La gru mette dunque le pietre sulle sue zampe, in modo da non poter stare in perfetto equilibrio né potersi addormentare, quando la prudenza sorveglia così strettamente la volontà che gli altri sensi non si fidano di essa al punto da poterne essere ingannati. E chi si fosse comportato così non avrebbe avuto nulla da temere".

Richard afferma come il pericolo più grande per un uomo sia cedere al sonno d'amore, ossia abbandonarsi completamente ai sentimenti e cadere in uno stato di annebbiamento e torpore fatali. Chi vuole guardarsi da questo sonno d'amore e di morte deve perciò comportarsi allo stesso modo della gru che, preoccupata di svolgere al meglio il suo incarico di sentinella, si mette delle pietruzze nelle zampe che, cadendo, possano svegliarla qualora si addormenti. Questa pratica, secondo l'autore, costituisce la prova stessa della prudenza delle gru, le quali possono insegnare all'uomo, con il loro solo esempio, la virtù che dovrebbe guidare ogni sua azione. La similitudine delle gru occorre, dunque, nel *Bestiario d'Amore* nella consueta lettura allegorico-spirituale in un contesto letterario che, però, non è più mistico e religioso ma laico e mondano. La gru non rappresenta più la prudenza che tiene lontano il peccatore dalle tentazioni e dall'errore, ma la volontà di un uomo che, svincolato dai principi morali legati alla sfera religiosa, cerca di mantenere salde le sue facoltà sensitive e razionali davanti alla forza distruttrice dell'amore. Sono, dunque, queste le fonti che Dante avrebbe avuto a disposizione: fonti eterogenee, provenienti dall'epica classica, dai trattati filosofico-scientifici, dalla letteratura patristica e cortese. La grande complessità simbolica della figura della gru ha reso questo animale estremamente versatile, eppure le numerose chiavi di lettura delle caratteristiche etologiche ad esso riferite si sono sempre basate su alcuni tratti fissi, come la particolarità del verso o del volo. Anche Dante costruisce la similitudine tra dannati e gru a partire dal canto degli uccelli e dalla disposizione geometrica degli uccelli in volo. Se il verso lamentoso della gru, espresso dal vocabolo tecnico francese *lai*, aveva stabilito una forte connessione tra il V canto dell'*Inferno* e la letteratura cortese d'oltralpe, il parallelismo tra lo schieramento dei dannati e gli stormi ordinati inaugura un percorso intratestuale che affronta il discorso metapoetico della riflessione critica sulla poesia d'amore. Tale percorso, contrassegnato e definito proprio dalla presenza della gru, si snoda all'interno di tutta la *Commedia* ed ha le sue tappe fondamentali in *Inferno* V, *Purgatorio* XXIV e

XXVI, e *Paradiso* XVIII. Ledda afferma che “ le gru hanno una straordinaria importanza nella *Commedia*”, in quanto “sono tra i pochissimi animali citati in tutte e tre le cantiche e sempre in contesti in cui sono in gioco riflessioni metaletterarie”²⁹⁷. In tutte le fonti analizzate emerge in modo chiaro ed inequivocabile che le gru costituiscono un perfetto modello di organizzazione sociale, in cui gli individui, preoccupati di vigilare gli uni sugli altri, si avvicendano spontaneamente ed ordinatamente nei ruoli di comando, guidando lo stormo con grande responsabilità. Proprio per queste loro caratteristiche le gru hanno costituito un’immagine di riferimento ideale per comunità organizzate e gerarchizzate, come gli eserciti o le congregazioni monastiche. Dante, tuttavia, decide di inserire la figura della gru in un ambiente ben lontano da quello disciplinato e severo dei soldati e ancor più da quello puro e devoto dei monaci. Nel V canto dell’*Inferno* le gru concorrono, infatti, alla descrizione di un gruppo umano negativo, che include al suo interno coloro che si macchiarono del peccato di lussuria. La “lunga riga” che Dante scorge nell’aere infernale ricomponne lo schieramento di un nuovo stormo di gru, i cui individui non costituiscono affatto un buon esempio di società e leadership. Virgilio, incalzato dalle domande di Dante, nomina con ordine le anime allineate, svelando l’identità di nove personaggi, inclusi Paolo e Francesca, protagonisti dell’ultima parte del canto. Il numero nove, legato a Beatrice e, quindi, allusivo di un amore perfetto quale quello descritto nella *Vita Nova*, in questo luogo della *Commedia* “è certo simbolo antitrinitario nella *distinctio in malo*”²⁹⁸ di cui sono protagonisti i lussuriosi puniti nell’*Inferno*. La prima anima apparsa, che sembra aprire la strada alle altre come a ricoprire il ruolo di guida caratteristico delle gru, è Semiramide, leggendaria regina babilonese la cui fama è legata ad una lussuria tanto incoercibile da spingerla ad emanare un editto che legittimasse il rapporto incestuoso col figlio. Le fonti

²⁹⁷ G. Ledda, *Un bestiario metaletterario nell’«Inferno» dantesco*, in «Studi danteschi», 2013, LXXVII, pp. 120-121.

²⁹⁸ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce “Semiramide”, a c. di G. R. Sarolli, disponibile online all’indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/semiramide_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/semiramide_(Enciclopedia-Dantesca)/)

greche²⁹⁹ descrivono Semiramide enfatizzandone l'intraprendenza e le capacità politiche, ma non nascondendone la condotta morale ambigua, quando non riprovevole. La tradizione riporta, infatti, come la regina abbia saputo abilmente nascondere la sua identità di donna, indossando abiti maschili e arrischiandosi in straordinarie imprese militari, e come non abbia esitato a sposarsi e risposarsi, cercando perfino l'unione col figlio, pur di mantenere saldo il potere. Gli autori cristiani³⁰⁰ estremizzano i tratti licenziosi riferiti dagli storici a Semiramide, radicalizzando il giudizio negativo e facendo della regina orientale l'archetipo femminile della lussuria più sfrenata. Orosio, ipotesto delle terzine dantesche, descrive la donna con parole molto dure:

Nino mortuo Semiramis uxor successit [...]. Haec libidine ardens, sanguinem sitiens, inter incessabilia et stupra et homicidia, cum omnes, quos regie arcessitos, meretrice habitos concubito oblectasset, occideret tandem filio flagitiose concepto, impie exposito, inceste cognito, privatam ignominiam publico scelere obtexit. Praecepit enim, ut inter parentes ac filios nulla delata reverentia naturae de coniugiis adpetendis ut cuique libitum esset liberum fieret³⁰¹.

Nell'ottica cristiana Semiramide è certamente colpevole di una sensualità smodata e feroce; tuttavia la condanna dantesca si fa ancora più dura in considerazione del suo ruolo di regina. La colpa di Semiramide, infatti, non investe soltanto la sfera privata ma, di necessità, anche quella politica e sociale. L'imperatrice non si è

²⁹⁹ Cfr. ad es. Erodoto, *Storie*, III, 155 e Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, II, 4 e sgg.

³⁰⁰ Cfr. ad es. Giustino, *Storie filippiche. Epitome da Pompeo Trogo*, I, 2, 10; Agostino, *De civitate Dei*, XVIII, 2.

³⁰¹ P. Orosio, *Historiae adversus paganos*, I, 4, 7: "Morto Nino, gli successe la moglie Semiramide [...]. Semiramide, infiammata di libidine, assetata di sangue, vivendo tra continui stupri e omicidi, fece uccidere, dopo averli dilettrati giacendosi con loro, tutti quelli che aveva invitato come regina e con quali si era comportata come una meretrice. Infine, concepito disonestamente un figlio, dapprima lo fece scelleratamente esporre, e poi ebbe con lui rapporti incestuosi, cercando di nascondere la privata ignominia col pubblico delitto. Infatti ordinò che tra genitori e figli fosse lecito qualunque rapporto piacesse loro, senza avere alcun rispetto per i limiti posti dalla natura ai connubi". Trad. a c. di A. Bartalucci in P. Orosio, *Le storie contro i pagani*, Mondadori, 1976, Milano, pp. 48-49.

soltanto limitata alla trasgressione dell'incesto, ma, approfittando del suo status e del suo potere, ha reso lecito l'illecito: ha imposto la sua condotta immorale attraverso la legge e ha corrotto il suo regno. Allo stesso modo la seconda anima nominata da Virgilio, la regina Didone, è responsabile dell'oltraggio alla memoria del marito defunto e della rottura della fedeltà coniugale ma, soprattutto, della fatale inimicizia di Cartagine verso Roma. Anche Cleopatra, dopo aver sedotto Cesare e Marco Antonio, cade vittima della sua stessa lussuria: costretta al suicidio per non finire prigioniera di Ottaviano, pone fine alla sua vita e al regno d'Egitto. Elena, regina di Sparta invaghita del principe Paride, segue il giovane a Troia, dando inizio ad una guerra decennale che si concluderà con la distruzione della città e con la morte di molti eroi, come lo stesso Paride o come Achille. Il guerriero greco, innamorato della troiana Polissena, cade in un agguato mentre chiede la mano della principessa nemica. Infine il cavaliere Tristano, principe di Cornovaglia, mette in pericolo il regno dello zio Marco, innamorandosi di sua moglie Isotta e ignorando i vincoli familiari.

Ricalcando la struttura gerarchica degli stormi di gru, le anime dei lussuriosi vengono nominate attraverso un *anticlimax* che determina una successione in ordine discendente di personaggi via via meno potenti dal punto di vista politico. Nell'ottica dantesca, l'implicazione nella politica sembra amplificare ed aggravare il peccato individuale: gli appetiti dei lussuriosi appena menzionati non incidono soltanto sulla loro vita terrena e ultraterrena, ma hanno una ricaduta collettiva, che investe la società di cui dovrebbero essere una guida. Ad un maggior prestigio politico corrisponde, dunque, una maggiore responsabilità, e se questa viene meno, una maggiore severità di giudizio. I peccatori assimilati alle gru non sono stati buoni sovrani, anzi, hanno tradito i valori morali e stravolto le leggi alla base della società umana. Se questi uccelli erano tradizionalmente riconosciuti come un modello sociale e come un'immagine di autorità politica e spirituale, in *Inferno V* Dante ne rovescia completamente la lettura, facendo delle gru il simbolo della lussuria e della

corruzione dei costumi. Colpisce, allora, l'ordine con cui Dante abbia voluto elencare le anime dei lussuriosi: ad aprire la fila della schiera è una donna, Semiramide, seguita da altre tre personaggi femminili, Didone, Cleopatra ed Elena. Chiudono il catalogo tre uomini: Achille, Paride e Tristano. Le donne ricoprono tutte cariche politiche di primo piano, sono, infatti, regine ed imperatrici; gli uomini, invece, hanno ruoli subalterni e sono privi dei poteri riservati alle sovrane. Tuttavia, è proprio il grande potere politico che queste donne ebbero a disposizione e che piegarono alla loro lussuria a determinare la gravità della colpa e la durezza della condanna.

In linea con la cultura misogina medievale, Dante sembra voler dire che un ruolo politico di comando non poteva essere affidato e ben gestito dalle donne. La stabilità di un regno o l'esercizio di una qualsiasi carica richiedevano qualità 'virili', come l'equilibrio, la fermezza e la razionalità: alle donne, invece, la tradizione imputava un carattere intemperante e volubile, nonché una naturale inclinazione al peccato e, in particolare, alla lussuria. Pur partendo dall'immagine delle gru per ragioni di analogia figurativa fra lo stormo di uccelli e le anime sbattute nella bufera "che mai non resta", Dante sceglie di utilizzare un riferimento animale che funzioni da contraltare morale ai dannati, per evidenziare il rovesciamento di valori di cui sono protagonisti e fautori. L'immagine di una società perfetta, quale quella evocata dalle gru, viene utilizzata da Dante per definire una sorta di distopia *ante litteram*, in cui alle virtù di obbedienza e responsabilità reciproche, caratteristiche qui paradossalmente attribuite al mondo animale, si sostituisce il predominio delle passioni e l'egoismo delle pulsioni individuali. In questo senso Semiramide è giustificatamente e indiscutibilmente la gru capofila della schiera infernale. Con il suo comportamento immorale ha infatti minato l'ordine del suo regno, facendo uso indiscriminato della legge, strumento principe della tutela dell'ordinamento civile, per soddisfare la propria lussuria e consumare l'incesto col proprio figlio. Orientale, pagana, ambigua nei suoi tratti androgini e nel suo ruolo tradizionalmente maschile,

Semiramide sembra incarnare l'archetipo femminile della lussuria, tanto che Ryan afferma come "in no other personage could the destructiveness of unrestrained lust be better exemplified"³⁰². Il gruppo di peccatori che vola come le gru, ricordandone lo schieramento o imitandone il verso lamentoso, rappresenta, dunque, la forza distruttrice della lussuria che, con la passione, la violenza e l'inganno, stravolge la legge e i costumi della comunità umana. Attraverso i personaggi menzionati, protagonisti tanto della storia quanto della letteratura, Dante mostra gli effetti rovinosi che la lussuria comporta sia all'anima del singolo peccatore che all'intera società, imputando alla passione amorosa la corruzione della società e l'opposizione all'ordine divino.

Il confronto con la lussuria e con l'amore non si esaurisce in *Inferno* V, ma prosegue in *Purgatorio*, ai canti XXIV e XXVI, ove Dante conduce una lunga riflessione sulla poesia e, in particolare, sulla poesia d'amore. Se la letteratura francese e provenzale aveva animato i versi del V canto dell'*Inferno*, uscendone aspramente condannata, nei versi purgatoriali Dante cerca il confronto con i poeti italiani che, prima di lui, avevano recepito la lezione cortese. Dopo l'incontro con Stazio (*Purgatorio* XXI) e Forese (*Purgatorio* XXIII), il discorso metapoetico che attraversa tutta la *Commedia* trova un momento fondamentale nel colloquio che Dante ha con Bonagiunta Orbicciani in *Purgatorio* XXIV³⁰³. La discussione col poeta lucchese permette, infatti, a Dante di rievocare le polemiche letterarie che animò l'ambiente culturale comunale

³⁰² L.V. Ryan, *op. cit.*, p. 35.

³⁰³ Cfr. F. Tateo, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, a c. di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli, 1989, pp. 467-485, poi in F. Tateo, *Simmetrie dantesche*, Palomar, Bari, 2001, pp. 173-194, con il titolo "Gusto" e sapienza ("Pg." XXIV); M. Ciccuto, *Reperti allusivi nel canto XXIV del "Purgatorio"*, in Id., *Il restauro de "L'Intelligenza"*, Giardini, Pisa, 1986, pp. 123-138; G. Di Pino, *Temi e protagonisti del canto dantesco di Bonagiunta*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XV, 1986, 1, pp. 9-24; M. Dell'Aquila, *Mutazioni di segno e di modelli nella poesia di Dante ("Purg." XXIV-XXVIII)*, in *Lo bello stilo. Percorsi di letteratura*, Palomar, Bari, 2001, pp. 5-35; M. Picone, *Il "dolce stil novo" di Dante: una lettura di "Purgatorio" XXIV*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 45, n.s., XXIII, 2004, pp. 75-95, poi in Id., *Scritti danteschi*, a c. di A. Lanza, Longo, Ravenna, 2017, pp. 535-553; F. Brugnolo, *Il "nodo" di Bonagiunta e il "modo" di Dante. Per un'interpretazione di "Purgatorio", XXIV*, in «Rivista di Studi Danteschi», 9, 2009, 1, pp. 3-28; M. Zaccarello, *L'agone dei poeti. Lettura del canto XXIV del "Purgatorio"*, in «Rivista di Studi Danteschi», 13, 2013, 1, pp. 43-77.

di fine Duecento e che vide contrapposti i poeti siculo-toscani, di ispirazione provenzaleggiante, e gli stilnovisti, che, pur mantenendo una matrice cortese, apportarono alla lirica d'amore un nuovo afflato filosofico. Il dialogo tra i due poeti si risolve in un vero e proprio manifesto poetico dello Stilnovo e degli specifici contributi danteschi:

Ma di s'i' veggio qui colui che fore
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'elli, "il 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 sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l'uno a l'altro stilo";
e, quasi contentato, si tacette.

(*Purgatorio* XXIV, 49-63)

Bonagiunta indica Dante come "colui che fore/ trasse le nove rime": il poeta fiorentino è dunque riconosciuto come l'indiscusso iniziatore di una nuova maniera poetica, profondamente diversa rispetto ai precedenti moduli siciliani e siculo-toscani. Con *Donne ch'avete intelletto d'amore*, infatti, la poesia d'amore comincia a spogliarsi definitivamente della componente terrena e sensuale, mentre acquisisce un carattere filosofico e dottrinale. La poesia d'amore inaugurata da Dante non racconterà più la vicenda sentimentale di due amanti, ma avrà come unico oggetto la riflessione sulla natura del sentimento amoroso e sugli effetti che esso produce nell'animo umano. L'amore suscitato dalla donna è descritto come una forza sublimante capace di nobilitare l'uomo ed elevare al sua mente a Dio. Proprio per questo Dante si definisce come un semplice scrivano del *dictator* Amore, insistendo

sulla concezione trascendente tanto del sentimento in sé, quanto dell'ispirazione poetica. Bonagiunta, che in vita non era stato in grado di comprendere la nuova concezione filosofica e spirituale dell'amore, solo nell'epifania dell'aldilà ha potuto cogliere la giustezza dei fondamenti poetici stilnovisti e danteschi e misurarne la distanza rispetto alla propria poesia. Il lucchese afferma, infatti, di aver capito come a tutta la poesia d'ispirazione provenzale precedente allo Stilnovo, dalla Scuola Siciliana al gruppo toscano, rappresentati dai loro maggiori esponenti, Giacomo da Lentini e Guittone d'Arezzo, fosse sottesa una visione d'Amore fallace ed eccessivamente legata alla componente terrena e sensuale. La nuova interpretazione dell'amore e la ricerca di nuove forme espressive portate avanti dai poeti stilnovisti e Dante, nonostante l'incomprensione e le critiche provenienti dalla vecchia scuola, contribuì ad emancipare la lirica d'amore italiana dall'universo cortese. Le parole che Bonagiunta rivolge a Dante appaiono intessute di significativi rimandi metaforici al mondo ornitologico. Secondo la lettura di Pertile³⁰⁴, il 'nodo' cui allude il poeta lucchese non andrebbe inteso come un ostacolo generico, ma come il riferimento ad una tecnica d'addestramento presente nel *De arte venandi cum avibus* di Federico II, per cui, attraverso l'uso di cinghie di cuoio annodate, sarebbe impedito al falcone di volare a suo piacimento: l'imperatore parla infatti di "nodus unum qui non permittat longam totaliter anulus pertransire ex parte nodi"³⁰⁵. Dallo stesso trattato Pertile ricava l'informazione per cui gli uccelli dovessero essere ammaestrati a riconoscere il richiamo dell'addestratore³⁰⁶: considerando il *De arte venandi* il principale ipotesto sotteso alle parole di Bonagiunta, è possibile interpretare Amore nella doppia veste di *dictator* e falconiere di quei poeti che seppero ascoltare il richiamo della loro guida e seguirla, tenendosi stretti ad essa. Allo stesso modo anche le 'penne' mantengono attivo sia il senso della lettera, legato

³⁰⁴ Cfr. anche G. Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, L.S. Olschki, Firenze, 1981.

³⁰⁵ Federico II di Svevia, *De arti venando cum avibus*, a c. di A.L. Trombetti Budriesi, Laterza, Bari, 2000, p. 316.

³⁰⁶ Ibid: "Vox enim suscitatur auditum, ut volans sequatur [falco] vocem et approximando discernat loyrum visu" p. 618.

all'immagine ornitologica mutuata dalla falconeria, sia il senso figurato, chiaramente connesso al mondo della scrittura e al confronto fra poetiche diverse. Mantenere il discorso poetico su due binari semantici diversi, uno allusivo dell'altro, è caratteristica principale di un'opera polisemica come la *Commedia*. Sempre secondo Pertile: "Si tratta di un procedimento analogico tipico dell'invenzione dantesca, per cui, una volta avviata, la metafora continua fin tanto che non se ne esaurisca la possibilità di conoscenza e rivelazione. Sicché, se si vuol parlare di *amphibolia*, l'immagine delle ali e del volo verrà per prima, e quella delle penne e della scrittura per seconda"³⁰⁷. A suffragio della propria esegesi e della rilevanza del lessico ornitologico nei versi purgatoriali relativi al confronto fra la poesia siculo-toscana e stilnovista, Pertile nota che "le metafore derivate dalla pratica della falconeria non sono ignote alla rimeria prestilnovistica di ambiente o ispirazione siciliana"³⁰⁸; inoltre, lo stesso Bonagiunta fa massiccio uso delle immagini del volo e degli uccelli, anche in relazione ai poeti e ai discorsi metapoetici³⁰⁹.

Particolarmente calzante con il passo dantesco è la polemica fra Bonagiunta e Guinizelli sviluppata nei termini della metaforica aviaria. Nel sonetto *Voi, ch'avete mutato la mainera*, indirizzato al Guinizelli, Bonagiunta esprime tutte le perplessità e le riserve riguardo le nuove linee poetiche espresse dallo stilnovista bolognese, definite troppo dotte e troppo oscure. Guinizelli, per tutta risposta, rivolge a Bonagiunta il sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*, in cui, attraverso la metafora ornitologica, viene ammessa l'esistenza di poeti più o meno dotti e capaci, nonché la superiorità della scuola stilnovista sulla poesia precedente:

Omo ch'è saggio non corre leggero,

³⁰⁷ L. Pertile, *Il nodo di Bonagiunta*, in *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Firenze, 2005, p. 99; cfr. D. Boccassini, *Il volo della mente. Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo. Islam, Federico II, Dante*, Longo, Ravenna, 2003, pp. 223 e sgg.

³⁰⁸ *Ibid.* p. 95.

³⁰⁹ Cfr. Anonimo, *Poi di tutte bontà ben sè dispàri*, Bonagiunta, *Lo gran pregio di voi sì vola pari*; Chiaro Davanzati (?), *Di penne di paone e d'altre assai*; Bonagiunta, *Un giorno avventuroso*; Bonagiunta, *Avegna che partensa*.

ma a passo gradasì com' vol misura:
quand'ha pensato, riten su' pensiero
infin a tanto che 'l ver l'asigura.
Foll'è chi crede sol veder lo vero
e non pensare che altri i pogna cura:
non se dev'omo tener troppo altero,
ma dè guardar so stato e sua natura.
Volan ausel' per air di straine guise
ed han diversi loro operamenti,
né tutti d'un volar né d'un ardire.
Dèo natura e 'l mondo in grado mise,
e fé despari senni e intendimenti:
perzò ciò ch'omo pensa non dè dire.

Dante costruisce le terzine riferite a Bonagiunta riprendendo lo stesso campo metaforico che aveva già caratterizzato la polemica letteraria fra stilnovisti e poeti siculo-toscani, quasi a volerne scrivere l'atto definitivo. Attraverso il confronto con Bonagiunta Dante riconferma, in continuità con il V canto dell'*Inferno*, il sopravanzamento della propria poetica rispetto alla produzione occitanica e francese e alla rielaborazione che ne aveva fatto in Italia la poesia siculo-toscana. Dopo l'umile ammissione di inferiorità, anche Bonagiunta e la schiera di anime di golosi di cui fa parte vengono infatti definiti attraverso la similitudine con le gru:

Come li augei che vernan lungo 'l Nilo,
alcuna volta in aere fanno schiera,
poi volan più a fretta e vanno in filo,
così tutta la gente che lì era,
volgendo 'l viso, raffrettò suo passo,
e per magrezza e per voler leggera.

(*Purgatorio* XXIV, 64- 69)

Dante sfrutta l'immagine delle gru una seconda volta per immediate ragioni figurative. Come le anime dei lussuriosi illustri rassomigliavano ad uno stormo di uccelli, allo stesso modo le anime della sesta cornice del *Purgatorio* si dispongono

ordinatamente in fila e affrettano il passo, quasi potessero volare alla stregua delle gru durante le migrazioni. Tuttavia, mentre il volo nella bufera infernale rappresentava il doloroso contrappasso di coloro che si abbandonarono senza alcun freno ad un desiderio peccaminoso, il passo veloce dei purganti è sorretto da un “voler” che, consapevole delle proprie colpe, aspira con sollecitudine alla purificazione e alla redenzione.

In *Inferno* V l’accecamento dei lussuriosi era tale da rendere impossibile il pentimento, così come la letteratura d’oltralpe evocata attraverso i personaggi letterari e gli stilemi presenti nei versi era oggetto di una condanna senza appello. Anche alla poesia d’amore siculo-toscana Dante riserva un giudizio altrettanto duro: sebbene l’anima di Bonagiunta sia prossima alla salvezza, lo stesso non può dirsi della sua poesia. Con il ravvedimento post mortem messogli a forza in bocca da Dante, Bonagiunta è costretto a sancire la propria sconfitta. Il volo del poeta lucchese e dei componenti del suo gruppo poetico non è stato sufficientemente alto da scampare indenne al processo letterario che Dante ha allestito in tutta la sua *Commedia*. Nel XXV canto del *Purgatorio*, sebbene in maniera nascosta ed implicita, Dante continua a confrontarsi con la poesia d’amore, sfidando un suo grande avversario: Guido Cavalcanti. Dante non attacca Cavalcanti direttamente e palesemente, né fa in modo che possa avvenire tra loro un definitivo incontro-scontro nell’aldilà. In *Inferno* X Dante non può nascondere a Cavalcante Cavalcanti come il figlio sia privo del “dolce lume” che illumina il proprio viaggio ultraterreno. Nelle sue liriche dotte e raffinate Guido, disdegnando la fede, ha accolto una concezione dell’amore cupa, tragica e distruttiva, incapace di andare oltre il binomio amata-amante. Dante, invece, identificando Beatrice con la filosofia e l’amore con la spinta alla Virtù e al Bene, sorpassa la poetica cavalcantiana e inaugura una nuova e più alta poesia che aspira alla Verità e alla Scienza. Tale posizione è ribadita anche in *Purgatorio* XI, nel momento in cui Oderisi da Gubbio afferma come Guido Cavalcanti abbia avuto la capacità di superare il primato

poetico di Guinizzelli, ma sia al contempo destinato ad essere egli stesso superato da un nuovo poeta di cui Dante, modestamente, non cita il nome. In *Purgatorio* XXV Dante espone la teoria della generazione dell'uomo e dell'anima e, confutando Averroè, il "savio errante", muove l'ultima radicale critica a Cavalcanti, distruggendo i presupposti filosofici del manifesto poetico dell'avversario, *Donna me prega*.

I conti con la poesia d'amore si chiudono nel canto purgatoriale corrispettivo al V dell'*Inferno*, il XXVI: l'incontro di Dante con i padri poetici Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel conclude il percorso di riflessione sull'amore, sulla letteratura e sulla propria educazione sentimentale e poetica³¹⁰. L'amore era stato al centro della letteratura cortese, della poesia siciliana e siculo-toscana: si trattava, tuttavia, di un amore che, per ammissione dello stesso Bonagiunta Orbicciani, non era riuscito a sbrigliarsi dai vincoli della sensualità per elevarsi ad una visione filosoficamente e spiritualmente più alta. Solo la poesia dello Stilnovo si era concentrata su un amore completamente sciolto dalla dimensione terrena e rivolto ad una donna-angelo capace di nobilitare l'animo del poeta e di indirizzarlo all'integrità morale. Eppure, anche l'amore di ispirazione stilnovista non era esente da condanna nel momento in cui scadeva nella dismisura e nell'eccesso, allontanandosi dalla virtù. I lussuriosi purgano le loro colpe nei tormenti delle fiamme, entro le quali sono costretti a camminare in cerchio, accompagnandosi con il canto di alcuni inni sacri come il

³¹⁰ Cfr. G. Folena, *Il canto di Guido Guinizzelli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 94, CLIV, 1977, pp. 481-508, poi in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 241-65; M. Marti, *Il XXVI del «Purgatorio» come omaggio d'arte: Guinizzelli e Daniello nel cammino poetico di Dante*, in Id., *Studi su Dante*, Congedo, Galatina, 1984; L. Blasucci, *Autobiografia letteraria e costruzione narrativa nel XXVI del «Purgatorio»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVIII/3, 1988, pp. 1035-65; M. Picone, *Canto XXVI*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze, 2001, pp. 407-22; F. Sberlati, *Maestri e amici nel XXVI del "Purgatorio"*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXV, 2002, pp. 89-132; A. Tartaro, *La riabilitazione di Guinizzelli: "Purg." XXVI*, in «La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 46, 2008, 1, pp. 119-134 (anche in Id., *Cielo e terra. Saggi danteschi*, Studium, Roma, 2008, pp. 155-174, con il titolo *La riabilitazione di Guinizzelli*); I. Baldelli, *"Purgatorio", canto XXVI*, in *Studi Danteschi*, a c. di L. Serianni e U. Vignuzzi, Fondazione CISAM-Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2015, pp. 315-334; R. Rea, *Memoria di un lussurioso. Lettura del canto XXVI del "Purgatorio"*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 5, XLV, 2015, pp. 103-127.

Summae Deus clementiae. Nei versetti dell'inno, infatti, leggiamo come la punizione che la divinità riserva ai peccatori di lussuria consista nel bruciare con il fuoco purificatore il fegato e i lombi ("Lumbos iecurque morbidum/ flammis adure congruis,/ accincti ut sit perpetui/ luxu remoto pessimo"). L'esecuzione dell'inno è intervallata dalla citazione di esempi di castità come la Madonna, evocata attraverso la citazione scritturale che la consacra come Vergine, "Virum non cognosco", e Diana, dea protettrice della castità che punì la ninfa Elice per essersi lasciata tentare dal veleno della sensualità. I lussuriosi procedono divisi in due schiere seguendo due direzioni opposte: il gruppo che cammina da sinistra a destra è composto da coloro che furono attratti dal sesso opposto, il gruppo che si dirige da destra a sinistra, invece, dagli omosessuali. Gli spiriti avanzano fianco a fianco, scambiandosi velocemente saluti e baci: questi gesti, che durante la vita terrena erano svolti con impudicizia e lascivia, ora sono vissuti dai purganti come gioiosa manifestazione di un affetto morigerato e fraterno. Gli incontri tra le anime si concludono con un ulteriore rito di purificazione, che consiste nel ricordare esempi di sensualità degenerata e animalesca. Gli omosessuali gridano "Soddoma e Gomorra" e condannano il proprio travimento attraverso la menzione di due città che la Bibbia racconta essere state distrutte col fuoco da Dio, offeso dalla loro corruzione e dal loro vizio. Gli eterosessuali, invece, rammentano l'aberrante libidine di Pasifae, mitica regina di Creta, moglie di Minosse e madre del Minotauro, mostruoso esito del turpe accoppiamento con il toro di cui si era invaghita. In linea con *Inferno* V Dante insiste, dunque, sul tema della bestialità indotta da un peccato d'incontinenza e caratterizzata dalla sregolatezza e dall'irrazionalità proprie del mondo ferino. Il procedere delle due schiere di purganti è espresso tramite due similitudini animali: quella delle formiche e quella delle gru, ai vv. 42-48:

Poi, come grue ch'a le montagne Rife
volasser parte, e parte inver' l'arene,
queste del gel, quelle del sole schife,

l'una gente sen va, l'altra sen vene;
e tornan, lagrimando, a' primi canti
e al gridar che più lor si convene [...].

Manipolando le fonti a sua disposizione, Dante costruisce una similitudine irrealistica, ossia non verificabile nella realtà naturale. Il paragone, certamente ipotetico, come dimostra l'uso del congiuntivo, descrive due schiere di gru che si muovono in direzioni diverse. Una parte degli uccelli migra verso il Nord Europa, verso i monti Rifei, temendo il caldo, un'altra parte, invece, raggiunge i deserti africani, poiché insofferente del freddo. La condotta delle gru che si dirigono al caldo ricalca il naturale comportamento delle gru, che appunto migra in Africa al sopraggiungere dell'inverno in Europa. L'inverosimile migrazione delle gru verso una regione fredda è pura invenzione dantesca funzionale alla descrizione della schiera dei lussuriosi omosessuali, il cui peccato ha determinato una devianza e, quindi, un cambiamento di direzione rispetto al cammino tenuto dagli eterosessuali. Commenta Roncaglia che "la voluta stranezza di questa similitudine ipotetica vuol sottolineare lo stupore provato al vedere una schiera d'anime che procede in direzione contraria all'usata, è un barocchismo inventivo più ingegnoso che spontaneo: a peccato contro natura, immagine contro natura"³¹¹. Tuttavia, la similitudine delle gru in *Purgatorio* XXVI non può essere considerata un semplice artificio retorico generato dalla fantasia del poeta per esigenze di rappresentazione figurativa. La descrizione di una migrazione non conforme alle leggi di natura e di un stormo che, diviso in due, vola contemporaneamente in direzioni opposte vuol ricreare nel lettore lo stesso stupore e lo stesso biasimo provati da Dante davanti al procedere dei lussuriosi omosessuali ed eterosessuali. Nella sua lettura del canto, Gorni afferma come il paragone tra gli omosessuali e le gru che volano inspiegabilmente verso i monti Rifei sia finalizzato da Dante all'espressione

³¹¹ A. Roncaglia, *Il canto XXVI del Purgatorio*, in *Nuova Lectura Dantis*, Signorelli, Roma, 1955, p. 13.

dell'inaudita assurdità del loro peccato. Scrive il critico: "La sua, dunque, non è affatto una similitudine debole, emessa per cavillosa ipotesi: è anzi un evento realissimo nella finzione, insomma un autentico paradosso. Queste gru schife del caldo al tempo dell'inverno boreale, o eventualmente del freddo in tempi torridi, volano verso la loro rovina, infrangendo per un folle desiderio le leggi di natura"³¹². Dopo aver descritto il movimento degli uccelli, Dante, in analogia ad *Inferno* V, fornisce al lettore una notazione sonora che insiste sul canto lamentoso delle gru. Gli spiriti paragonati agli uccelli, dopo aver gridato con disprezzo i nomi di alcuni peccatori, *exempla* di lussuria, ricominciano a cantare mestamente gli inni sacri e nominare nuovi modelli di virtù e castità, che più si convengono alla purificazione del peccato di lussuria. Lo stormo di gru che appare in *Purgatorio* XXVI condivide con quello infernale un ultimo dettaglio: entrambi, infatti, hanno una guida. Ad aprire la fila delle anime dannate era l'imperatrice Semiramide, condannata sia per la sua lussuria, sia per aver inquinato il suo regale ruolo politico con i suoi desideri proibiti. Nel *Purgatorio*, invece, la schiera dei lussuriosi è guidata da un poeta: Guido Guinizzelli. Dante vuole fare intendere, come già in *Inferno* V, che la lussuria non è soltanto un peccato morale, ma investe, di necessità, anche la sfera della letteratura. Proprio dall'amore, anche dalle sue accezioni fallaci, infatti, tanta poesia aveva tratto il suo principio ispiratore. La lussuria si configura, dunque, come un peccato 'letterario', che coinvolge profondamente lo stesso Dante, inteso secondo la definizione continiana di personaggio-poeta. Il peccato di lussuria, come scrive Antonelli, "è quello, infatti, che più riguarda la carriera poetica del personaggio Dante e il valore e la funzione della donna, Beatrice, grazie alla quale egli è stato prescelto per compiere il viaggio nell'aldilà e divenire così Poeta, il «nome che più

³¹²G. Gorni, «Gru» di Dante: lettura di *Purgatorio* XXVI, in *RassELI*, vol. II 1994, fasc. 3, p. 24.

dura e più onora», [...] quello che racchiude in sé la ragione profonda dell'opera e del viaggio dantesco"³¹³.

Il confronto con la poesia d'amore aveva aperto il viaggio nell'Inferno con il V canto e con la condanna della letteratura cortese, ed era proseguito segnando le sue tappe fondamentali nel XXIV canto del *Purgatorio*, con il ravvedimento di Bonagiunta e la conseguente ammissione di inferiorità della scuola siciliana e siculo toscana, e nel canto successivo, implicitamente indirizzato a Cavalcanti e costruito per confutarne le posizioni filosofiche e poetiche. Nel XXVI canto del *Purgatorio* Dante incontra Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel, le guide dello stormo di anime di lussuriosi. Guinizzelli, inizialmente non riconosciuto, indica a Dante la composizione delle due schiere, a seconda dell'inclinazione omosessuale o eterosessuale dei peccatori, e rimarca la forza soverchiante della lussuria, capace di trascinare gli uomini al di là dei limiti imposti dalla ragione e abbrutirli vergognosamente al livello degli animali. La gravità e la coscienza della colpa è sottolineata dal poliptoto *bestie* (v. 84), *imbestiò* (v. 87) e *'mbestiate* (v. 87), che "aspreggia con violenta efficacia la degradazione che il peccato comporta, rimartellando gli accenti drammatici del rimorso"³¹⁴. Quando finalmente Guinizzelli si rivela, la gioia e la commozione di Dante sono fortissimi: il poeta bolognese è infatti definito come "il padre/ mio e delli altri miei miglior che mai/ rime d'amor usar dolci e leggiadre"³¹⁵. Guinizzelli si fa avanti tra le anime dei lussuriosi, presentandosi in maniera assai simile alla gru che si incarica di guidare il proprio stormo durante il volo. Dante non avrebbe potuto scegliere una guida più consona di colui che considerava il padre dello Stilnovo e l'iniziatore dei modi poetici perseguiti in giovinezza dallo stesso Dante e da un gruppo di letterati definiti addirittura migliori di lui. In Guinizzelli si sovrappone, dunque, la figura del padre e della guida. Dante aveva già riconosciuto la statura di Guinizzelli,

³¹³R. Antonelli, *Il destino del personaggio-poeta. Purgatorio XXVI*, in «Rivista di studi danteschi», XII (2012), pp. 361-387, poi in *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 735-760, p. 738.

³¹⁴A. Roncaglia, *Il canto XXVI del Purgatorio*, in *Nuova Lectura Dantis*, Signorelli, Roma, 1955, p. 12.

³¹⁵*Purgatorio*, XXVI, 97-99.

definendolo “saggio” in *Vita Nova*, XX, 3, “nobile” in *Convivio*, IV, XX, 7 e “maximus” in *De Vulgari eloquentia* I, XV, 6 e individuandolo come ispiratore della nuova poetica del dolce stile. Dante ha un’idea precisa della lirica duecentesca italiana: lo Stilnovo, come ha già confermato Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV, nasce con Guinizzelli. La poesia del bolognese, pur prendendo le mosse dalla tradizione siciliana e siculo-toscana, “trovò il suo punto di rottura con la grande canzone *Al cor gentile rempaira sempre amore*, che restò come il prototesto dello stilnovismo, sia per il contenuto, di intensa spiritualizzazione dell’evento di amore, sia per la forma, di grande dolcezza e levità di suoni”³¹⁶. Le innovazioni introdotte da Guinizzelli trovarono seguito in un gruppo di poeti che, seguendo la strada aperta dal loro precursore, abbandonarono definitivamente la vecchia poesia d’ispirazione cortese, per fondare una nuova scuola poetica. I poeti che aderirono allo Stilnovo si definirono veri e propri scrivani di Amore, concepito come unica fonte d’ispirazione e forza di natura trascendente. Questo comune status di subordinazione ad Amore determinò la condivisione dei modi poetici e la nascita di solidi legami di sodalizio intellettuale e amicizia. Se Guinizzelli nel *Purgatorio* può ricoprire il ruolo di guida degli spiriti dei lussuriosi è perché, in vita, si trovò effettivamente a capo di un gruppo intellettuale compatto e molto unito come uno stormo di gru. Il coinvolgimento diretto dello stesso Dante, che all’interno di quel cenacolo si avviò alla poesia, rende il discorso del XXVI canto del *Purgatorio* autobiografico e poetico allo stesso tempo. Scrive Sapegno che “il rapporto culturale che lega Dante ad una particolare scuola di rimatori d’amore, e lui e gli altri tutti insieme all’esempio del primo Guido, è sentito su un piano affettivo, come un momento particolarmente significativo di un’esperienza intima”³¹⁷. Immaginando di incontrare Guinizzelli nel *Purgatorio*, Dante si impegna a storicizzare la propria esperienza intellettuale e ad

³¹⁶ A. M. Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, XXVI, n. integrativa *Guido Guinizzelli*, p. 789. Cfr. anche S. Russo, *La dolcezza dell’ “stil novo”*. Rileggendo “*Purgatorio*”, XXIV 57, in «Rivista di Studi Danteschi», 10, 2010, 2, pp. 250-274.

³¹⁷ D. Alighieri, *La divina Commedia, Purgatorio*, a c. di N. Sapegno, vol. II, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 283.

“esprimere il momento più alto di coscienza critica, esterna insieme ed interna, del movimento stilnovistico: la creazione di una *tradizione*”³¹⁸.

Riconoscere lo Stilnovo come movimento poetico autonomo, capace di esprimere una precisa visione del mondo e promuoverne i valori, rispondeva ad una determinata operazione di critica letteraria: come afferma Onofri, “ogni letteratura [...] ha un suo momento decisivo, in cui avverte il bisogno di autogiustificarsi e autolegittimarsi”³¹⁹. Dante vuole, dunque, tracciare il profilo dell’iniziatore della scuola stilnovista ed esporne le tendenze stilistiche e tematiche che hanno avuto un seguito all’interno del gruppo poetico e in Dante stesso. Onorando Guinizelli dell’appellativo di *padre* e lodandone l’arte poetica, Dante palesa la sua ammirazione e la sua gratitudine nei confronti del poeta bolognese. A Guinizelli Dante deve la scoperta della propria vocazione poetica e l’iniziazione ad una poesia nuova, filosofica e dottrinale, prodromo del poema sacro. Appare chiaro che “gli interessi speculativi di Dante trovano un precedente in quelli di Guido, nella cui coerente promozione dell’oggetto d’amore -la«donna»- a *medium* tra il mondo sublunare e le realtà spirituali è possibile scorgere il germe del viaggio dantesco *ad Paradisum*”³²⁰. Sicuramente l’ammirazione nutrita da Dante nei confronti di Guinizelli è dovuta anche alla comune avversione per Guittone d’Arezzo, di cui il poeta bolognese fu fiero avversario, come testimonierebbero alcuni sonetti polemici³²¹, costituendone di fatto un antimodello. Per bocca di Guinizelli Dante riaccende un’ultima volta la diatriba letteraria fra i due avversari poetici. In analogia alla guida delle gru, Guinizelli rifiuta il primato offerto da Dante, indicando un altro caposcuola: Arnaut Daniel. Il poeta si presenta come peccatore di lussuria, affermando di piangere e procedere cantando, come le gru infernali, ma anche di

³¹⁸ R. Antonelli, *La poesia del Duecento e Dante*, in *Storia e antologia della letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, vol. II, La nuova Italia, Firenze, 1981, p. 153.

³¹⁹ M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari, 2015, p. 17.

³²⁰ P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Cadmo, Fiesole, 2007, p. 196.

³²¹ Cfr. Guido Guinizelli, <O> *caro padre meo, de vostra laude*; Guittone d’Arezzo, *S’eo tale fosse ch’io potesse stare e Figlio mio diletto, in faccia laude*.

essersi profondamente pentito della “passada folor”. Guinizzelli afferma che Arnaut in “versi d’amore e prose di romanzi/ soverchiò tutti” (*Purgatorio*. XXVI, 118-119), a dispetto di Giraut de Bornelh che, pur essendo poeta maggiormente apprezzato dai contemporanei, avrebbe peccato di minor raffinatezza di stile. Arnaut cantò *l’amoris accensio* attraverso i moduli espressivi del *trobar clus*, la poesia tecnicamente e concettualmente più alta e difficile: è pertanto omaggiato dal titolo di “miglior fabbro del parlar materno” e dal discorso proferito in lingua provenzale. Il rapporto fra Giraut de Bornelh e Arnaut Daniel è lo stesso che intercorre fra Guittone e Guinizzelli. Il maestro stilnovista, proprio per la difficoltà della sua poesia, aveva goduto di una fama inferiore di quella riservata a Guittone, sostenuto invece dalla *vulgaris opinio*: il tempo, tuttavia, ha dato ragione alla verità e in Dante ha trovato il suo ultimo giudice. L’inserimento di Guinizzelli e di questa polemica letteraria nella cornice dei lussuriosi sottende, però, non solo la diversità di forma che intercorreva fra i seguaci di Guittone e stilnovisti, ma anche, e soprattutto, la differente concezione di amore. Allo stile semplicistico dei poeti siculo-toscani corrispondeva un’idea dell’amore altrettanto riduttiva, limitata alla passione istintuale. I modi dello Stilnovo, colti e ricercati, concorrevano all’espressione di un amore che era nobiltà d’animo e mistica contemplazione della divinità, di cui la donna amata è il tramite. Il Dante maturo, *l’auctor* della *Commedia*, abbandona completamente l’amore-eros della poesia cortese e travalica anche le concezioni stilnoviste, arrivando alla piena continuità tra l’amore-*virtus* per Beatrice all’amore-*caritas* per Dio. Nel momento stesso in cui riconosce Guinizzelli come *auctoritas*, guida, padre, Dante non si riconosce più come figlio, ma come poeta distinto dal gruppo di rimatori stilnovisti.

La composizione del “sacrato poema” portò inevitabilmente Dante a ripensare alla letteratura d’amore e alla propria esperienza nello Stilnovo, sottoponendola tanto ad una revisione critica quanto ad un giudizio morale. I “versi d’amore” e le “prose di romanzi” sui quali si fondano i meriti letterari di Guinizzelli, di Arnaut Daniel e

di Dante stesso, ne costituiscono al contempo i demeriti morali. Il poeta, al di là della sua condotta individuale, è responsabile dell'idea di Amore veicolata attraverso i propri versi: egli poteva essere, più o meno consapevolmente, latore di istanze morali erronee e fallaci capaci di sconvolgere l'animo degli amanti e sovvertire l'ordine sociale. La stessa Francesca da Rimini, in *Inferno* V, sembra rimettere la responsabilità del suo adulterio alla poesia e a quel peccato squisitamente letterario di cui sono egualmente colpevoli lettori incauti e cantori di un amore impuro e corrotto. L'ormai incolmabile distanza fra Dante e la poesia d'amore trova nei versi di *Purgatorio* XXVI argomentazioni pronunciate "in un tono appassionato, che nasce dalla coscienza di una superiorità piuttosto morale che letteraria faticosamente acquisita e prende rilievo dalla qualità intensamente autobiografica di tutto l'episodio"³²². Dante ha amato Beatrice e l'amore per lei ha definito la sua identità di uomo e di poeta. Si tratta di un sentimento profondamente diverso da quello che era stato cantato dai poeti precedenti, prodotto dalla lettura della poesia d'amore e dall'esperienza diretta dello stesso Dante nello Stilnovo, ma sublimato dall'illuminazione della grazia divina. Nella poesia provenzale, siciliana e siculo-toscana la concezione tutta umana dell'amore si risolveva nell'espressione di una vicenda sentimentale vissuta a due, dall'amante e dall'amata. Nella prospettiva dello Stilnovo l'amore è sostanzialmente spinto al bene, per cui il focus si sposta dalla rappresentazione del rapporto fra uomo e donna alla sola introspezione del poeta, le cui riflessioni sono ancora sollecitate dalla lontananza o dall'indifferenza dell'amata. La *Vita Nova* segna l'adesione e, contemporaneamente, lo scarto di Dante nei confronti dello Stilnovo. Nella prima parte dell'opera il peso della tradizione lirica si riverbera nella scelta di schemi topici della poesia d'amore di matrice cortese: gli incontri, il saluto, la donna-schermo. La morte di Beatrice determina la totale alienazione dell'amore dalla dimensione terrena ed il suo divenire esclusivo moto

³²²D. Alighieri, *La divina Commedia, Purgatorio*, a c. di N. Sapegno, vol. II, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 283.

interiore di elevazione spirituale. La “materia nuova, e più nobile che la passata” (*Vita Nova*, XVII, 1) non potrà che trovare espressione nella *Commedia*, di cui la *Vita Nova* è il “vero germoglio, il necessario preludio”³²³. Come afferma Mercuri, è nel poema che Dante “tenta una sintesi fra amore e *rectitudo*, come dimostra il fatto che è Beatrice, l’oggetto dell’amore stilnovistico, a essere guida di Dante a Dio e alla *virtus*”³²⁴. Questa nuova concezione di Amore, congiunto alla virtù e alla fede, permette a Dante di trasformarsi da poeta d’amore a poeta teologo³²⁵, con la conseguente dilatazione dell’oggetto della sua poesia: un’interpretazione dell’uomo e del mondo terreno e ultraterreno.

L’ultima occorrenza delle gru nel XVIII canto del *Paradiso* indica il pieno compimento della poesia dantesca e la fine di questo percorso poetico e metapoetico. Dopo il lungo dialogo con Cacciaguida, Dante raggiunge il cielo di Giove, abitato dagli spiriti animati dalla giustizia. Qui assiste ad uno spettacolo straordinario: come le gru, le anime volteggiano nel cielo, prima tracciando il primo versetto del libro della *Sapienza*, poi assumendo la forma di una gigantesca aquila luminosa:

Io vidi in quella giovial facella	
lo sfavillar de l’amor che li era	
segnare a li occhi miei nostra favella.	72
E come augelli surti di rivera,	
quasi congratulando a lor pasture,	
fanno di sé or tonda or altra schiera,	75
sì dentro ai lumi sante creature	
volitando cantavano, e faciensì	
or D, or I, or L in sue figure.	78
Prima, cantando, a sua nota moviensì	
poi, diventando l’un di questi segni,	
un poco s’arrestavano e taciensì.	81
O diva Pegasèa che li ’ngegni	

³²³ E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 57.

³²⁴ R. Mercuri, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, a c. di A. Asor Rosa, Vol. I, Einaudi, Torino, 1992, p. 272.

³²⁵ Cfr. A.R. Ascoli, *Poetry and theology*, in «Reviewing Dante's theology», II, 2013, pp. 5-42.

fai gloriosi e rendili longevi,
 ed essi teco le cittadi e ' regni, 84
 illustrami di te, sì ch'io rilevi
 le lor figure com' io l'ho concette:
 paia tua possa in questi versi brevi! 87
 Mostrarsi dunque in cinque volte sette
 vocali e consonanti e io notai
 le parti sì, come mi parver dette. 90
 'DILIGITE IUSTITIAM', primai
 fur verbo e nome di tutto 'l dipinto
 'QUI IUDICATIS TERRAM', fur sezzai. 93
 Poscia ne l'emme del vocabol quinto
 rimasero ordinate sì che Giove
 pareva argento lì d'oro distinto. 96
 E vidi scendere altre luci dove
 era il colmo de l'emme, e lì quetarsi
 cantando, credo, il ben ch'a sé le move. 99
 Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi
 surgono innumerabili faville,
 onde li stolti sogliono augurarsi, 102
 resurger parver quindi più di mille
 luci e salir, qual assai e qual poco,
 sì come 'l sol che l'accende sortille 105
 e quietata ciascuna in suo loco,
 la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
 rappresentare a quel distinto foco. 108
 (*Paradiso XVIII, 70-108*)

La similitudine delle anime con le gru è giocata sulla supposta capacità di questi uccelli di tracciare nel cielo i segni grafici dell'alfabeto, testimoniata dalla tradizione classica e medievale. Le anime luminose degli spiriti giusti vengono paragonate ad uno stormo di gru che, dissetati e saziati, si levano in aria con atteggiamento festoso, quasi a celebrare il pasto ricevuto. Per descrivere l'azione degli uccelli Dante ricorre al raro e prezioso "volitare"; la voce risulta essere un prestito lucreziano³²⁶ utilizzato

³²⁶ L'individuazione di Lucrezio quale fonte dei versi danteschi è attribuita a H. Gmelin, nel suo commento alla *Commedia* D. Alighieri, *Die göttliche Komödie. Kommentar, Das Paradies*, a c. di H.

in un contesto analogo alla scena descritta da Dante: “et variae volucres, laetantia quae loca aquarum,/ concelebrant circum ripas fontisque lacusque,/ et quae pervulgant nemora avia pervolitantés”³²⁷. Il verbo frequentativo vuol sottolineare come il volo seguito dalle gru sia ripetuto con leggerezza e letizia. Nel volo, condotto come una danza al ritmo di canti non più tristi e lamentosi, le gru descrivono forme diverse, ma estremamente precise: linee e cerchi perfetti con cui compongono e rappresentano ciascun carattere. Tracciata una lettera, si fermano e rimangono in silenzio, affinché Dante possa osservare ed imprimere nella mente la stupefacente visione che si anima davanti ai suoi occhi. La similitudine con le gru è, infatti, il punto di partenza di una figurazione complessa e meravigliosa, abilmente descritta nel suo strabiliante dinamismo. Le anime, replicando il movimento delle gru, vengono dapprima trasmutate in uccelli, poi in lettere, che a loro volta compongono la sentenza biblica “Diligite iustitiam, qui iudicatis terram”; attraverso l’“ingigliarsi” (*Paradiso*, XVIII, 113) della lettera emme inizia, infine, l’ultima metamorfosi degli spiriti in una immensa aquila. Sapegno nota come il movimento figurativo sia “visto nel suo processo, illustrato nelle singole fasi del suo svolgimento, con modi che ricordano le trasformazioni nella bolgia infernale dei ladri”³²⁸. La seconda metà del XVIII canto del *Paradiso*, infatti, consiste in un incessante susseguirsi di immagini metamorfiche la cui grandiosità e spettacolarità è subordinata alla celebrazione dell’ideale etico-politico sotteso a tutta la *Commedia*: la giustizia³²⁹.

La potenza delle immagini evocate e l’importanza del valore della giustizia da queste veicolato determinano un deciso innalzamento del tono poetico. Dante

Gmelin, vol. 3, Klett, Stoccarda, 1957, p. 343, e ripresa da A. M. Chiavacci Leonardi, in *Paradiso*, n. 77, p. 510.

³²⁷ Lucrezio, *De rerum natura*, II, 344-6.

³²⁸ D. Alighieri, *La divina Commedia, Paradiso*, a c. di N. Sapegno, vol. 3, La nuova Italia, Firenze, 1976, p. 230.

³²⁹ Cfr. F. Brunori Deigan, E. Liberatori Prati, “L’emme del vocabol quinto”: allegory of language, history and literature in Dante’s “Paradiso” 18, in «Quaderni d’Italianistica», XIX, 1998, pp. 7-26.

segnala esplicitamente al lettore la rilevanza del passaggio con un nuovo appello rivolto alla Musa, interrompendo l'avvio della descrizione della visione celeste per meglio preparare alla sua prodigiosa magnificenza. Dante indirizza alla divinità, capace di ispirare i versi dei poeti e consegnarli all'immortalità, una preghiera accorata: chiede, infatti, di essere illuminato affinché sia in grado di riportare sulla carta le straordinarie immagini che gli spiriti del Paradiso hanno riprodotto per lui. L'intensità emotiva della preghiera che il poeta, smarrito davanti all'ineffabilità dello spettacolo celestiale e all'inadeguatezza del linguaggio umano, rivolge ad una Musa volutamente anonima, si risolve nella "più commossa invocazione dantesca dell'efficacia mirabile della poesia"³³⁰. Ci troviamo dunque di fronte ad una riflessione metapoetica in cui lo stesso Dante, pur implorando l'assistenza divina, si rivela in realtà ben consapevole dei propri strumenti espressivi e orgoglioso della prova poetica che sta solennemente introducendo.

Gli spiriti che, volteggiando come le gru, avevano iniziato a disegnare nel cielo alcune lettere, compongono a caratteri cubitali l'incipit del libro della Sapienza: "DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM". Si tratta di un monito che sintetizza in maniera icastica ed incisiva l'ideale dantesco della giustizia, ideale su cui poggia l'intero impianto della *Commedia*. La cultura cristiana considerava la giustizia come la virtù fondamentale dell'uomo, la cui sola presenza poteva garantire l'integrità morale di un individuo. Già Platone definiva la giustizia come la virtù capace di regolare armonicamente il comportamento dell'uomo, mantenendo in equilibrio ragione e istinto: solo il giusto percorre la via della perfezione morale, eccellendo in tutte le virtù e senza eccedere in nessuna³³¹. Per Aristotele la giustizia è quella disposizione che porta gli uomini a volere e compiere

³³⁰ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce "Pegasea", a c. di A. Martina, disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pegasea_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pegasea_(Enciclopedia-Dantesca)).

³³¹ Cfr. Platone, *Repubblica*, IV, 427d-445e.

azioni giuste, a rendere il dovuto e a rispettare il prossimo: “ὁ δίκαιος ἔσται ὁ τε νόμιμος καὶ ὁ ἴσος”³³², il giusto è colui che è conforme alle leggi e all’uguaglianza. Lattanzio affermava come la giustizia fosse la virtù ‘originale’ e come da questa derivassero tutte le altre. L’alta considerazione della giustizia trovava poi conferma nel fatto che essa fosse oggetto tanto della speculazione dei filosofi quanto del canto dei poeti:

Nunc reddenda est de justitia proposita disputatio: quae aut ipsa est summa virtus, aut fons est ipsa virtutis; quam non modo philosophi quaesierunt, sed poetae quoque, qui et priores multo fuerunt, et ante natum philosophiae nomen pro sapientibus habebantur³³³.

La ricerca dei sapienti, la poesia e la Bibbia convergevano nel considerare la giustizia caratteristica di un tempo passato, l’età dell’oro pagana o l’esperienza edenica di Adamo ed Eva: epoche contraddistinte dall’armonia, dalla purezza e dall’innocenza. Secondo Agostino *l’aurea aetas* era tale proprio perché l’uomo, attraverso un uso della ragione improntato alla giustizia, e cioè all’ordine e alla misura, riusciva a dominare perfettamente le passioni istintuali. La trasgressione dell’ordine divino, la perdita di quello stato di beatitudine e il susseguente disordine nel mondo sarebbero, dunque, diretta conseguenza del prevalere dalla concupiscenza sulla razionalità³³⁴. In perfetta sintonia con il pensiero agostiniano, S. Anselmo definisce infatti la giustizia “rectitudo voluntatis propter se servata”³³⁵, rimarcando come consistesse nel controllo sulle pulsioni e nell’orientamento della volontà al bene.

³³² Aristotele, *Etica Nicomachea*, V, 1129a.

³³³ Lattanzio, *Divinae Institutiones*, V, 5 in MPL 006, 0545 – 0630B.

³³⁴ Agostino, *De civitate Dei*, XIII, 13 in MPL 41: “Senserunt ergo novum motum inobedientis carnis suae, tanquam reciprocā poenam inobedientiae suae. Jam quippe anima libertate in perversum propria delectata, et Deo dedignata servire, pristino corporis servitio destituebatur: et quia superiorem Dominum suo arbitrio deseruerat, inferiorem famulum ad suum arbitrium non tenebat: nec omni modo habebat subditam carnem, sicut semper habere potuisset, si Deo subdita ipsa mansisset. Tunc ergo coepit caro concupiscere adversus spiritum”.

³³⁵ Anselmo d’Aosta, *De veritate*, 12 in MPL 158.

S. Tommaso sostiene che la giustizia originale stabilita da Dio per l'uomo preveda una determinata strutturazione gerarchica, per cui l'anima intellettuale governa sull'anima sensitiva, mentre entrambe dominano sul corpo³³⁶. Questo particolare assetto riservato all'uomo era dovuto alla stessa espressione della giustizia divina, che elargisce a ciascuna creatura gli strumenti necessari per compiere ciò a cui è stata destinata:

“[...] Iustitia Dei respicit decentiam ipsius, secundum quam reddit sibi quod sibi debetur. Debitum etiam est alicui rei creatae, quod habeat id quod ad ipsam ordinatur, sicut homini, quod habeat manus, et quod ei alia animalia serviant. Et sic etiam Deus operatur iustitiam, quando dat unicuique quod ei debetur secundum rationem suae naturae et conditionis.

[...] Quidquid in rebus creatis facit, secundum convenientem ordinem et proportionem facit; in quo consistit ratio iustitiae”³³⁷.

La giustizia si configurava dunque come una disposizione dell'animo volta ad orientare rettamente gli impulsi del corpo secondo misura e convenienza; l'assenza di giustizia comportava, al contrario, il prevalere della concupiscenza sulla razionalità. Attraverso la lezione di Tommaso Singleton nota come la cultura cristiana, accogliendo in sé posizioni già platoniche e aristoteliche, abbia dunque sviluppato un'idea di giustizia primigenia quale “ordine dell'uomo interiore, in virtù del quale la ragione aveva supremo ad assoluto dominio sulle facoltà inferiori dell'uomo”³³⁸, ossia sulle funzioni corporee e le passioni istintuali. Solo dalla retta disposizione della volontà dell'individuo poteva quindi derivare la giustizia

³³⁶ Cfr. S. Tommaso, *Summa Theologiae*, I-II, q. 85, a. 5, resp.; II-II, q. 164, a. 1, resp.

³³⁷ S. Tommaso, *Summa Theologiae*, I, q. 21, a. 3; a. 4: “La giustizia di Dio riguarda il proprio decoro per cui egli rende a se stesso quello che a lui si deve. È dovuto anche alla creatura che abbia ciò che le è destinato; all'uomo, per esempio, che abbia le mani e che a lui servano gli altri animali. Ed anche in questo caso Dio compie la giustizia, quando a ciascun essere dà quello che gli è dovuto secondo le esigenze della sua natura e della sua condizione. [...] Qualunque cosa faccia Dio nel creato, la fa secondo l'ordine e la proporzione convenienti, e in ciò consiste appunto la nozione di giustizia”. Testo e traduzione in Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, a c. G. Barzaghi e G. Carbone, vol. I, EDS, Bologna, 2014, pp. 283-284; 287.

³³⁸ C. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 416.

evocata nel XVIII canto del *Paradiso*, quella giustizia che sempre Tommaso definiva sociale o distributiva:

Alia, quae consistit in distribuendo, et dicitur distributiva iustitia, secundum quam aliquis gubernator vel dispensator, demonstrat huiusmodi iustitiam in gubernante; ita ordo universi, qui apparet tam in rebus naturalibus quam in rebus voluntariis, demonstrat Dei iustitiam³³⁹.

L'idea di giustizia espressa dal versetto sapienziale passa dalla dimensione prettamente individuale e morale a quella collettiva e politica. Dante si rivolge con accorato appello a coloro cui gli uomini affidano il loro governo affinché perseguano con tutta la loro volontà una condotta equa e misurata. Tuttavia, solo un uomo moralmente retto, che sappia dominare le sue stesse passioni e i suoi impulsi negativi di sopraffazione, può amministrare il potere con equilibrio e garantire la piena e completa realizzazione della giustizia. L'esercizio della giustizia consiste di necessità nel buon governo: gli uomini che amministrano il potere seguendo i dettami di Dio, realizzano in terra gli ideali divini di uguaglianza e di pace.

Nelle occorrenze infernali e purgatoriali la gru aveva costituito il simbolo zoomorfo della lussuria e del peccato d'incontinenza: rappresentava, dunque, l'obnubilamento della ragione e la debolezza della volontà davanti alle tentazioni degli appetiti sensitivi. Nel *Paradiso*, invece, essa significativamente concorre alla figurazione del sommo valore della giustizia, rappresentando l'avvenuta acquisizione del dominio della ragione sulle passioni, necessario presupposto all'espressione più ampia della giustizia stessa, quella politica: non casualmente, dunque, la similitudine degli spiriti con le gru precede la loro metamorfosi

³³⁹S. Tommaso, *op. cit.*, q. 21, a. 1: "L'altra [specie di giustizia] consiste nel distribuire [o amministrare], e prende il nome di giustizia distributiva: a norma di essa chi governa o chi amministra dà a ciascuno secondo il merito. Ora, come il buon ordine che regna in una famiglia o in qualsiasi moltitudine organizzata dimostra che in colui che governa c'è tale specie di giustizia, così l'ordine dell'universo, che appare tanto nella natura quanto negli esseri dotati di volontà, dimostra la giustizia di Dio", p. 282.

nell'aquila parlante. Solo e soltanto una gru, affinata dal fuoco purgatoriale e finalmente emancipata dagli appetiti terreni, può infatti trasformarsi e dare vita all'aquila celeste, simbolo compiuto e perfetto della giustizia nella sua più alta manifestazione morale, politica e poetica. Le presenze delle gru all'interno della *Commedia* contraddistinguono un vero e proprio percorso evolutivo, tanto del Dante *agens* che del Dante *auctor*. Scrive Gualtieri: "Dante si serve dell'immagine delle migrazioni delle gru come elemento metaforico a significare il proprio pellegrinaggio spirituale e, allo stesso tempo, il proprio cammino verso la creazione di una poesia che mira al sommo bene. Le immagini delle gru, nell'ordine in cui appaiono, lette nel contesto dei canti in cui figurano, sono una registrazione metaforica o simbolica delle tappe dell'evoluzione di Dante come creatore e scrittore di poesia"³⁴⁰. Seguendo un climax ascendente, Dante presenta l'immagine delle gru dapprima attraverso la similitudine di *Inferno* V. In questo luogo della *Commedia* le gru rappresentano le anime di personaggi politici illustri, caduti in rovina proprio a causa della lussuria: essi sono designati come guide dei dannati, ma essendo *exempla* negativi, il loro volo, sebbene segua ordinatamente una linea retta, non ha meta né destinazione. Le gru infernali volano "cantando lor lai", lamentando il loro tragico destino e alludendo alla produzione letteraria cortese, condannata per essere centrata su una concezione di amore esclusivamente terrena e sensuale. In *Purgatorio* XXIV le gru, che migrando formano nel cielo grandi schiere o lunghe fila, indicano le anime dei golosi, tra i quali emerge la figura di Bonagiunta. È proprio la presenza di Bonagiunta, quale rappresentante della poesia siculo-toscana, a dare alla similitudine delle gru, qui avulsa dal contesto della lussuria, un valore metapoetico: contrassegna, infatti, la seconda tappa del discorso sulla poesia d'amore. Il confronto con il poeta lucchese si risolve in un *mea culpa* di Bonagiunta, che riconosce la propria corrente poetica e la propria poesia come mondana e fallace.

³⁴⁰ T. F. Gualtieri, *Le gru di Dante: pellegrinaggio attraverso la poesia*, in «L'Alighieri», 3/4, XXV, 1994, p. 97.

In *Purgatorio* XXVI i lussuriosi assimilati a questi uccelli si dispongono in modo più complesso, dividendosi in due schiere che si muovono sincronicamente in direzioni opposte. Gli spiriti purganti procedono alternando urla di rimprovero a inni sacri. Guinizzelli ne è il capofila: Dante può allora confrontarsi con lo Stilnovo e con la sua stessa produzione giovanile e definire lo scarto fra la concezione stilnovista dell'amore e quella alla base della *Commedia*.

In entrambe le occorrenze purgatoriali il volo delle gru si risolve nel fallimento: i golosi e soprattutto i lussuriosi, infatti, non hanno saputo frenare i loro desideri con la ragione, scadendo nella dismisura e nell'eccesso e obbedendo esclusivamente ai sensi come animali. Parimenti deplorata è la poesia che ne è derivata, giudicata incapace di staccarsi del tutto dalla dimensione sensuale e terrena. In *Paradiso* le gru rappresentano gli spiriti giusti: il loro volo, ora indirizzato verso Dio, giunge finalmente a destinazione. Volando le gru riscrivono un versetto biblico: esse non sono più latrici di valori negativi, come la lussuria e l'incontinenza, ma divengono dirette portavoci di Dio, che ne è la guida. Ispirando le Sacre Scritture e orchestrando il volo delle gru, Dio mostra a Dante il principio della rettitudine e della giustizia, sul quale gli uomini dovrebbero orientare il loro comportamento.

Nel suo ruolo di *scriba Dei*, Dante assume su di sé il compito riservato alle gru del cielo di Giove: riportare per iscritto la magnificenza della luce divina e fare del suo poema uno strumento della giustizia di Dio. È proprio dal sentimento di giustizia che trae forza l'ispirazione poetica dantesca: Dante anima i suoi versi denunciando con forza la corruzione e il disordine della società umana di cui egli stesso è stato vittima e sperando con ardore in una *renovatio rerum* che risollevi le sorti dell'umanità. Le riflessioni sulla poesia d'amore muovono dal timore di Dante di scrivere un'opera che, al pari dei romanzi francesi o delle liriche stilnoviste, veicoli messaggi e valori fallaci, capaci di condurre al traviamiento, alla perdizione e al peccato. Dante vuole evitare che il suo poema sia "galeotto" di azioni deprecabili ed ignominiose; al contrario, egli ambisce ad essere una guida per tutta l'umanità,

in particolare per tutti i governanti. La sua poesia deve essere dunque concepita e recepita come espressione della teodicea cristiana ed esortazione a seguire la strada indicata da quella gru che, pur partendo da una situazione di peccato, con l'aiuto della grazia divina, ha saputo portare a termine il suo viaggio.

Le colombe

L'ultima e la più celebre delle similitudini ornitologiche che animano il V canto dell'*Inferno* descrive il volo degli sfortunati amanti³⁴¹ Paolo e Francesca:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate;
cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sì forte fu l'affettüoso grido.

(*Inferno* V, 82-87)

Dante ha appena finito di ascoltare i grandi nomi della storia e della letteratura nominati da Virgilio tra i lussuriosi puniti all'*Inferno*. Vedere con i propri occhi le nefaste conseguenze di un amore vissuto in maniera eccessiva e sregolata, quale è cantato in tanti e tanti versi, ha suscitato nel poeta compassione e smarrimento. La sofferta partecipazione di Dante alla dannazione dei lussuriosi e il conseguente turbamento derivano, secondo Sapegno, dalla riflessione sulla natura stessa del

³⁴¹ Per il motivo degli amanti infelici cfr. D. S. Avale, *Analyse du récit de Paolo et Francesca*, Krefeld, Scherpe Verlag, 1975.

peccato che “ha la sua prima origine in un sentimento naturalissimo, esaltato per giunta da una lunga tradizione poetica, che risale da Ovidio e si distende per infiniti rami nella letteratura medievale, fino allo «stil novo»”³⁴². Nella masnada di dannati Dante scorge allora due anime che si distinguono da tutte le altre: avanzano, infatti, l’una accanto all’altra, senza opporre alcuna resistenza alla furia della bufera, tanto che ne sembrano trasportati con più violenza. Eppure, proprio l’utilizzo dell’aggettivo “leggieri”, assieme alla stessa similitudine con le colombe, concorre alla costruzione di un’immagine di rara grazia per il contesto infernale. Già a livello fonico la terzina in cui si concentra l’immagine aviaria è contraddistinta dall’allitterazione della ‘l’, che concorre, secondo Inglese, alla “liquida levità della similitudine”³⁴³.

Colpito dalla vista dei due amanti, Dante invita Paolo e Francesca ad avvicinarsi, se è loro possibile. Riconoscendo nella richiesta di Dante un coinvolgimento e un sentimento di compassione sinceri, le anime cominciano a muoversi come fossero colombe sospinte dalla forza irresistibile dell’istinto amoroso: seguendo la loro volontà, volano per “l’aere maligno” mantenendo le ali aperte e ferme, come a planare quando giungono al loro nido, il luogo adibito all’amore. La similitudine trae la sua forza poetica dalla delicatezza dell’immagine dei due amanti rappresentati in tutta la loro tragica leggiadria come uccelli che, nonostante il perpetuo sferzare dei turbini, riescono a volare appaiati, uniti da quel desiderio che continua a guidarli, dopo l’adulterio e la morte, nell’oltretomba infernale. A livello narrativo le similitudini ornitologiche precedenti, relative agli stornelli e alle gru, concorrevano alla descrizione della condizione di imbestiamento dei dannati, attribuendo loro caratteristiche e comportamenti propri degli animali, a sottolinearne la degenerazione morale e spirituale. Ciò che colpisce in questa terza e ultima similitudine è come essa sembri muoversi in direzione opposta, rendendo

³⁴²D. Alighieri, *La divina Commedia, Inferno*, a c. di N. Sapegno, vol. 1, La Nuova Italia, Firenze, 1964, p. 59.

³⁴³D. Alighieri, *Inferno*, a c. di G. Inglese, Carocci, Roma, 2007, p. 88.

umano il comportamento degli uccelli. Già Parodi aveva notato che le colombe “dal disio chiamate” e dal “voler portate” appaiono come “animate da una volontà quasi umana”³⁴⁴; anche Malato chiosa l’intervento del filologo sottolineando come Dante “abbia trasferito nelle colombe della similitudine l’elemento volitivo attribuito alle anime che accorrono, in ciò agevolato da questa ideale ‘umanizzazione’ delle colombe stesse”³⁴⁵.

La singolarità della similitudine, sia per ciò che concerne la bellezza dell’immagine delle colombe in volo che per la particolare caratterizzazione degli animali, merita un’attenta osservazione delle fonti a disposizione di Dante, dell’interpretazione che il poeta fa di esse e della funzione simbolica delle colombe nell’economia del canto e della *Commedia*.

La tradizione offriva a Dante una lettura della colomba opposta e complementare. L’aspetto candido e il carattere pacifico di questo uccello, infatti, “nasconde un’ambivalenza”³⁴⁶: da una parte le colombe costituivano l’immagine della purezza e dell’integrità, dall’altra l’immagine dell’amore, anche nelle sue declinazioni più sensuali e promiscue. La cultura greca aveva assegnato ad Afrodite alcuni animali sacri, per lo più uccelli, tra cui la colomba: essa era sempre compresa nei corteggi della dea. Secondo il mito riportato nella prima raccolta dei *Mythographi Vaticanes*, la consacrazione della colomba a Venere traeva origine dalla metamorfosi della ninfa Peristera (“colomba” in greco) che, avendo aiutato la dea a vincere una gara di raccolta di fiori contro Amore, sarebbe stata trasformata da quest’ultimo in colomba:

³⁴⁴ E. G. Parodi, *Poesia e storia nella ‘Divina Commedia’*, a c. di G. Folena e P. V. Mengaldo, Neri Pozza, Vicenza, 1965, pp. 33-52, p. 39.

³⁴⁵ E. Malato, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del Canto V dell’Inferno*, in Id., *Studi su Dante*, Bertinocello Artigrafiche, Cittadella, 2006, pp. 50-102, p. 71. Il saggio era già stato pubblicato in «Filologia e Critica», XI, 1986, fasc. II, pp. 161- 210 e apparso in volume in Id., *Lo fedele consiglio della ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma, 1989, pp. 66-125.

³⁴⁶ G. Ledda, *Animali nel Paradiso*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 10 novembre 2007*, a c. di G. Ledda, Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2009, p. 106.

Quare columba dilecta sit Veneri.

Legimus Cupidinem deum et Venerem causa uoluptatis in quosdam nitentes descendere campos lascivaque contentione certare, quis eorum plus florum colligeret. Quare Cupido, uelocitate aduectus pennarum, magis acquisisse dicitur; sed Peristera, nympa quaedam, subito accurrens, adiuuando Venerem colligendoque flores Venerem potentiolem Cupidine fecit. Unde Cupido deus indignatus sibi gloriae palma ablata ipsam nympam mutauit in columbam; quae etiam graece peristera dicitur. Proinde columba in tutela Veneris esse dicitur³⁴⁷.

L'associazione della colomba ad Afrodite determinò la particolare lettura simbolica dell'animale: essa divenne l'emblema dell'amore, inteso tanto nella sua componente sacrale quanto in quella terrena ed erotica. Il carattere sensuale delle colombe è oggetto della ricerca scientifica di Aristotele, che nell'*Historia Animalium* scrive:

Ἴδια δὲ περὶ τὰς περιστερὰς συμβαίνει καὶ τάδε περὶ τὴν ὀχεΐαν. Κυνοῦσί τε γὰρ ἀλλήλας, ὅταν μέλλη ἀναβαίνειν ὁ ἄρρην, ἢ οὐκ ἂν ὀχεύσειεν· ὁ μὲν πρεσβύτερος τὸ πρῶτον, ὕστερον μέντοι ἀναβαίνει καὶ μὴ κύσας· οἱ δὲ νεώτεροι ἀεὶ τοῦτο ποιήσαντες ὀχεύουσιν. Τοῦτό [τε] δὴ ἴδιον ποιοῦσι. Καὶ ἔτι αἱ θήλειαι ἀλλήλαις ἀναβαίνουσιν, ὅταν ἄρρην μὴ παρῆ, κύσασαι ὥσπερ οἱ ἄρρηνες³⁴⁸.

Secondo il filosofo greco i colombi hanno un atteggiamento singolare: prima dell'accoppiamento il maschio pretenderebbe dalla femmina una sorta di 'bacio'. Questa prassi è particolarmente osservata negli uccelli più giovani. Talvolta, se il maschio non c'è, le femmine possono baciare altri animali. Riguardo la lealtà coniugale Aristotele aggiunge che "ὥς μὲν οὖν ἐπὶ τὸ πολὺ τοῦτον τὸν τρόπον στέργουσιν ἀλλήλας, παροχεύονται δὲ ποτε καὶ τῶν τοὺς ἄρρηνες ἐχουσῶν τινες"³⁴⁹ : nella maggior parte dei casi le coppie di colombe, amandosi

³⁴⁷ *Mythographus vaticanus*, I, 2, 73. Il testo è disponibile online all'indirizzo: <http://digiliblt.lett.unipmn.it/xtf/viewdocId=dlt000364/dlt000364.xml;chunk.id=d969e4091;toc.dept h=1;toc.id=d969e2493;brand=default>

³⁴⁸ Aristotele, *Historia Animalium*, VI, 561a.

³⁴⁹ *Ibid.*, VIII, 613a.

reciprocamente, rimangono fedeli l'un all'altra; talvolta, tuttavia, le femmine possono vivere con un altro maschio. Un mito riportato da Diodoro Siculo connetteva addirittura le colombe ad Afrodite e ad un altro personaggio presente nel V canto, Semiramide, la regina di Babilonia e dei lussuriosi dell'Inferno. Secondo lo storico Semiramide, frutto di un amore illecito suscitato da Afrodite ed esposta dalla madre pentita della colpa, venne allevata da uno stormo di colombe, che l'avrebbero riscaldata con le loro ali e nutrita procurandole del cibo. La stessa Semiramide, ormai prossima alla morte, avrebbe poi assunto l'aspetto di colomba e sarebbe salita al cielo in una sorta di apoteosi³⁵⁰.

La Venere del mondo romano ereditò molti caratteri della divinità ellenica, tra cui l'attribuzione della colomba. Nell'*Eneide* le colombe appaiono in due luoghi, entrambi ipotesti della similitudine dantesca. Nel V libro il volo di questi uccelli è utilizzato come immagine della navigazione:

Qualis spelunca subito commota columba,
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,
fertur in arva volans plausumque exterrita pinnis
dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto
radit iter liquidum celeris neque commovet alas:
sic Mnesteus, sic ipsa fuga secat ultima Pristis
aequora, sic illam fert impetus ipse volantem³⁵¹.

In occasione dei giochi funebri organizzati in onore del padre Anchise, Enea allestisce una regata: Mnesteo guida una delle navi in gara la quale, scivolando velocemente sull'acqua, viene paragonata ad una colomba. Dante riprende l'ultima parte della similitudine virgiliana, in cui la colomba, dopo aver abbandonato il nido in maniera convulsa per il timore di una possibile minaccia, attraversa rapida il cielo

³⁵⁰ Cfr. Diodoro Siculo, *op. cit.*, II, 4; 20, 2; 4, 5-6.

³⁵¹ *Eneide*, V, 213-219: "Quale fuori da una grotta all'improvviso la turbata colomba, che ha la sua dimora e dolci al riparo dei sassi i nidi, si porta sugli arabili campi a volo e di battiti d'ali, in terrore, riempie il suo riparo, poi scivolando nell'aerea quiete rade le limpide vie, celeri senza agitare le ali: così Mnesteo, così da sola fuggendo fende l'ultima distesa di acque la Pristi, così la porta l'impeto stesso a volo". Testo e traduzione in Virgilio, *Opere*, a c. di C. Carena, Utet, Torino, 2005, p. 486-487.

limpido, mantenendo le ali aperte e ferme. Nel libro VI, invece, le colombe appaiono quali messaggere di Afrodite, inviate dalla dea in soccorso del figlio Enea, alla ricerca di un albero dalle fronde d'oro:

Vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae
ipsa sub ora viri caelo venire volantes
et viridi sedere solo; tum maximus heros
maternas adgnovit avis [...].³⁵²

In questi versi le colombe, al servizio della dea dell'amore, si presentano in coppia, mostrando l'atteggiamento dolce e aggraziato che Dante riproduce nella sua similitudine per descrivere l'incedere di Paolo e Francesca. Nel commento ai versi dell'*Eneide*, Servio annota che Virgilio potrebbe aver scelto di far comparire le colombe in quanto "Veneri consecratas, propter fetum frequentem et coitum"³⁵³. Plinio, col suo approccio da naturalista, riprende la lezione aristotelica. Nel X libro della *Naturalis Historia* riporta le seguenti informazioni:

Inest pudicitia illis plurima et neutri nota adulteria. coniugi fidem non violant communemque servant domum. nisi caelebs aut vidua nidum non relinquit. et imperiosos mares, subinde etiam iniquos ferunt, quippe suspicio est adulterii, quamvis natura non sit: tunc plenum querela guttur saevique rostro ictus, mox in satisfactione exosculatio et circa veneris preces crebris pedum orbibus adulatio.³⁵⁴

³⁵² *Ibid.* VI, 190-193: "Aveva questo appena pronunciato, quando per caso una coppia di colombe proprio sotto gli occhi dell'uomo dal cielo vennero a volo e sul verdeggiante suolo si posarono; allora il grandissimo eroe di sua madre riconobbe gli uccelli [...]"

³⁵³ Servio, *Commentaire sur l'énéide de Virgile. Livre VI*, a c. di E. Jeunet-Mancy, Les Belles Lettres, Parigi, 2012, disponibile online all'indirizzo:

<http://digiliblt.lett.unipmn.it/xtf/viewquery=?brand=default;docId=dlt000469/dlt000469.xml>.

³⁵⁴ Plinio, *Nat. His.* X, 34, ed cit., p. 358; "Nei piccioni c'è uno spiccatissimo senso del pudore e nessuno dei due sessi conosce l'adulterio. Non violano la fedeltà coniugale e li unisce una un'unica dimora. Il maschio soltanto se resta celibe o la femmina soltanto se diventa vedova, lasciano il nido. Si dice che i maschi siano autoritari e a volte anche ingiusti, se sospettano l'adulterio, sebbene non ci sia in questi uccelli una tendenza innata verso quella colpa: in questo caso la gelosia li spinge a levare grida lamentose e a colpire ferocemente col becco la fedifraga; poi per farsi perdonare, la sbaciucchiano e le fanno profferte amorose, girando ripetutamente intorno a lei": trad. a c. di F. Maspero in ed. cit., p. 188.

Columbae proprio ritu osculantur ante coitum.³⁵⁵

Plinio afferma che caratteristica peculiare dei colombi sia la naturale inclinazione alla monogamia: maschio e femmina convivono in perfetta armonia nello stesso nido, che lasciano solo in caso di morte di uno dei due animali. Talvolta la colomba può essere aggredita dal compagno, perché sospettata di tradimento: passato l'impeto di gelosia e rabbia, il maschio corteggia di nuovo la femmina, volandole attorno e baciandola. Nella *Naturalis Historia* viene dunque confermata la straordinaria singolarità del comportamento delle colombe che amano baciarsi, come due innamorati. Artemidoro, nel suo *Libro dei Sogni*, ribadisce il legame dell'animale con Afrodite, ma restituisce una doppia lettura dell'animale:

Φάσσαι καὶ περιστεραι γυναικας σημαίνουσι, φάσσαι μὲν πάντως πορνικάς, περιστεραι δὲ ἔσθ' ὅτε οἰκοδεσποίνας καὶ κοσμίας. ἔστι δὲ καὶ ἀπὸ πολλῶν μίαν γυναικα τεκμήρασθαι καὶ ἀπὸ μιᾶς πολλάς. Σημαίνουσι δὲ αἱ περιστεραι καὶ τὴν ἐν τοῖς πρασσομένοις ἐπαφροδισίαν διὰ τὸ ἀνακνεῖσταιτῆ Ἀφροδίτῃ καὶ πρὸς φιλίας δὲ καὶ κοινωνίας καὶ συναλλαγὰς πάσας εἰσὶν ἀγαθαὶ διὰ τὸ συναγελαστικὸν αὐτῶν³⁵⁶.

Artemidoro fa delle colombe un simbolo precipuamente femminile, capace di significare due modelli di donna contrapposti, uno positivo e uno negativo. L'istinto gregario delle colombe viene interpretato da Artemidoro anche come metafora del carattere sociale dell'uomo e delle sue relazioni non solo matrimoniali, ma anche affettive e amicali. Nell'universo culturale greco e latino quindi la colomba era

³⁵⁵ Id., X, 58, p. 392; "I piccioni, seguendo un loro particolare rito, si baciano prima del coito": trad. in ed. cit., p. 399.

³⁵⁶ Artemidoro, *Artemidori Daldiani Onirocriticon Libri V, II, 20*, a c. di R. Pack, Teubner, Lipsia, 1963, p. 137: "Le colombe selvatiche e quelle domestiche corrispondono alle donne; quelle selvatiche indicano le sgualdrine, quelle domestiche talvolta anche donne casalinghe e costumate. È anche possibile riferire l'apparizione di molti di questi uccelli a una sola donna, e di uno solo a molte donne. Sono sacre ad Afrodite e sono buon segno per ogni amicizia, società e contratto in quanto amano vivere in gruppo". Traduzione in Artemidoro, *Il Libro dei sogni*, a c. di D. Del Corno, Adelphi, Milano, 1975, p. 117.

considerata un animale capace di rappresentare emblematicamente valori come la concordia, l'integrità e la lealtà, intesi tanto nella dimensione di coppia che in quella collettiva.

Nel mondo biblico e cristiano la colomba fa la sua prima apparizione nell'episodio del diluvio universale. La *Genesi* racconta, infatti, come Noè, al placarsi della tempesta, avesse liberato una colomba affinché, volando, potesse trovare un lembo di terra riemersa dalle acque. L'uccello tornò portando con sé un ramoscello d'olivo, a conferma della salvezza di Noè, della sua famiglia e di tutti gli animali stipati nell'Arca³⁵⁷.

Nel Vecchio Testamento la colomba non è soltanto simbolo della misericordia di Dio e della salvezza. In tre occorrenze, al contrario, essa costituisce una similitudine degli sconfitti, proponendo una lettura del verso dell'uccello triste e lamentosa, simile all'intonazione dei *tristi lai* attribuiti da Dante alle gru:

Rugiemus quasi ursi omnes et quasi columbae meditantes gememus³⁵⁸.

Et salvabuntur qui fugerint ex eis et erunt in montibus quasi columbae convallium omnes trepidi unusquisque in iniquitate sua³⁵⁹.

Et miles captivus abductus est et ancillae eius minabantur gementes ut columbae murmurantes in cordibus suis³⁶⁰.

La colomba è significativamente attestata anche nel *Cantico dei Cantici*, in cui figura con ben 6 presenze. In tre di queste occorrenze l'immagine della colomba è utilizzata per descrivere la dolcezza dello sguardo di ciascuno dei due amanti; nelle altre tre, invece, l'uccello è metafora della donna amata, sposa perfetta per bellezza e purezza:

³⁵⁷ *Genesi*, 8, 6-2.

³⁵⁸ *Isaia*, 59, 11: "Tutti noi urliamo come orsi/ e come colombe non cessiamo di gemere".

³⁵⁹ *Ezechiele*, 7, 16: "Rimarranno i loro superstiti e saranno sui monti come colombe tubanti, tutti tremanti ciascuno per la sua colpa".

³⁶⁰ *Naum*, 2, 7: "La regina è condotta in esilio/ le sue ancelle gemono con voce di colombe/ percuotendosi il petto".

Ecce tu pulchra es amica mea! Ecce tu pulchra! Oculi tui columbarum³⁶¹.

Columba mea in foraminibus petrae in caverna maceriae ostende mihi faciem
tuam sonet vox tua in auribus meis³⁶².

Oculi tui columbarum absque eo quod intrinsecus latet³⁶³.

Aperi mihi soror mea, amica mea, columba mea, immaculata mea³⁶⁴.

Oculi eius sicut columbae super rivulos aquarum³⁶⁵.

Una est columba mea, perfecta mea³⁶⁶.

Il poemetto, che consiste in un dialogo fra innamorati interpretato allegoricamente come l'espressione del legame fra Dio e il popolo di Israele o fra Gesù e la Chiesa, ha costituito un serbatoio inesauribile di immagini e motivi ripresi dalla poesia d'amore di tutti i tempi, soprattutto dallo Stilnovo³⁶⁷. Non sorprende, dunque, né appare fuori luogo che la ripresa dantesca dell'immagine della colomba riferita a Paolo e Francesca possa aver trovato una delle sue ragioni in questo discusso testo biblico, il cui significato letterale riconduce inequivocabilmente all'eros e alla sua componente sensuale.

Nel Nuovo Testamento l'immagine della colomba è frequentemente usata in sede di similitudine per descrivere la manifestazione e la discesa dello Spirito Santo nell'espressione 'descendere sicut columba', fissandosi come uno dei simboli del terzo elemento della Trinità³⁶⁸. Nel Vangelo di Matteo le colombe costituiscono

³⁶¹ *Cantico dei Cantici*, 1, 15: "Ecco, sei bella, amica mia, ecco, sei bella: i tuoi occhi sono colombe".

³⁶² *Ibid.*, 2, 14: "Mia colomba, negli intagli della roccia, negli anfratti dei dirupi fammi vedere il tuo viso, fammi udire la tua voce".

³⁶³ *Ibid.*, 4, 1: "I tuoi occhi sono colombe attraverso il tuo velo".

³⁶⁴ *Ibid.*, 5, 2: "Aprimi, sorella mia, amica mia, mia colomba, mia perfetta".

³⁶⁵ *Ibid.*, 5, 12: "I suoi occhi sono come colombe su rivoli d'acque".

³⁶⁶ *Ibid.*, 6, 9: "Ma una sola è la mia colomba, la mia perfetta".

³⁶⁷ Cfr. D. S. Avalle, *Il manuale del libertino*, in *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977, pp. 56-86.

³⁶⁸ Cfr. *Matteo*, 3, 16; *Marco* 1, 10; *Luca*, 3, 22; *Giovanni*, 1, 32.

anche un'immagine dei missionari che saranno perseguitati: "Ecce, ego mitto vos sicut oves in medio luporum. Estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae"³⁶⁹. In questo passo le colombe sono evocate quali simbolo di candore e bontà.

Un ventaglio così ampio di significati ha spinto l'esegetica a polarizzare l'interpretazione della colomba: gli uccelli che appaiono legati al mondo classico e pagano e alla sensuale figura di Venere vengono degradati a simbolo di lascivia e lussuria; quelli presenti nei testi sacri, invece, furono letti in chiave cristiana, secondo i modi dell'allegoria medievale.

Nel *Fisiologo* greco le colombe si configurano principalmente come simbolo cristologico. L'anonimo autore afferma l'esistenza di colombe di vari colori, indicando in quella rosso-fuoco la figura regale di Cristo. Le colombe grigie, nere o bianche non riescono a condurre nella loro colombaia altri uccelli, la colomba rossa, invece, sì: proprio per questa capacità essa è assimilata a Gesù, che ha aperto agli uomini la strada del Regno dei Cieli³⁷⁰. Sebbene la tradizione classica avesse consacrato la colomba a Venere, facendo di essa uno dei simboli dell'eros, il *Fisiologo* collega questo animale al valore della castità. Quando volano a schiera, allontanando il pericolo dello sparpiero con lo strepito delle loro ali, le colombe vengono rassomigliate alle vergini "poiché, se esse si radunano in gruppo nella Chiesa, ed elevano in coro un inno armonioso con preghiere e canti di lode a Dio, il loro avversario, il demonio, non osa assolutamente avvicinarsi ad esse"³⁷¹.

Il *Fisiologo* latino presenta una lettura allegorica di tutti i colori dei colombi: il nero rappresenta la Legge e l'oscurità della sua interpretazione; il piumaggio screziato i dodici profeti; il celeste Elia; il grigio Giona; il dorato Sadràch, Mesàch e Abdènego, i tre giovani che si rifiutarono di adorare l'idolo d'oro di Nabucodonosor; il colore

³⁶⁹ *Matteo*, 10, 16: "Ecco: io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe".

³⁷⁰ Cfr. *Fisiologo*, XXXV.

³⁷¹ *Fisiologo*, XXXV bis, a c. di F. Zambon, Adelphi, Milano, 1975, p. 73.

miele Eliseo; il bianco Giovanni e il sacramento del Battesimo. La colomba rossa, come nella versione greca, raffigura Cristo. Nel *Fisiologo* latino *versio Bis* il compilatore chiude la trattazione sulla colomba inserendo una porzione di testo tratta dalle *Etymologiae* di Isidoro:

Columbe dicte, quod earum colla ad singulas conversiones colorem mutant.
Aves mansuete et hominum mansiones conversantes, ac sine felle, quas antiqui
Venerias nuncupabant, eo quod frequentant, et osculo amorem concitant³⁷².

Isidoro, che individua l'etimologia del nome delle colombe nel colore del collo, afferma che questi animali dal carattere pacifico e tranquillo erano chiamati dagli antichi "uccelli di Venere" per l'uso di trascorrere molto tempo assieme nel nido e di baciarsi prima dell'accoppiamento. Alla colomba propriamente detta, simbolo dell'amore sensuale, Isidoro contrappone la colomba selvatica, il palombo, caratterizzata, al contrario, dalla radicale monogamia e dalla castità, rendendo conto sia alla tradizione classica che a quella cristiana:

Palumbes [eo quod sint farsae, a pabulo; quas vulgus titos vocant] avis casta ex moribus appellatur, quod comes sit castitatis; nam dicitur quod amisso corporali consortio solitaria incedat, nec carnalem copulam ultra requirat³⁷³.

Altri dotti medievali, tuttavia, differiscono da Isidoro e collegano l'etimologia dell'animale alla sua natura lussuriosa, facendo derivare il nome della colomba dall'espressione 'colere lumbos' e privando l'uccello di qualsiasi ombra di castità e purezza. Tra questi Bernardo Silvestre, che nel *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilii* scrive come le colombe "dicuntur aves Veneris, quia sunt luxuriose: unde

³⁷² Isidoro, *op. cit.*, XII, VII, 61: "Le colombe sono state così chiamate perché i loro colli mutano colore ad ogni movimento. Sono uccelli mansueti che vivono tra gli esseri umani senza problemi: gli antichi le chiamavano Veneriae in quanto passano molto tempo nel nido, dove concepiscono baciandosi con amore".

³⁷³ *Ibid.*, XII, VII, 62: "Il colombaccio, chiamato palombo [perché grasso, da *pabulum*, nutrimento, denominato comunemente *titus*,] è un uccello casto che ha preso nome dai propri costumi, in quanto *comes castitatis*, ossia *compagno di castità*: si dice, infatti, che, quando perde la compagna o il compagno, il colombaccio continui a vivere in solitudine e non desideri più l'amore carnale".

dicuntur columbe quasi colentes lumbos”³⁷⁴. Anche Alberto Magno, nel *De animalibus*, afferma come il termine colomba tragga origine dall’attività amatoria cui questi animali si dedicherebbero costantemente: “Columba sic dicitur quia lumbos colit”³⁷⁵. Sant’Antonio da Padova interpreta liberamente l’etimologia proposta da Bernardo Silvestre e Alberto Magno per restituire un’immagine della colomba legata di nuovo alla pudicizia: “Columba dicta, quasi colens lumbos, est simplicitas et puritas, quae lumbos tunc colit, cum luxuriam restringit”³⁷⁶. Nel sermone, il santo utilizza il verbo *colere* nel senso di ‘onorare come sacro’, senza alcuna allusione sensuale.

Nel primo bestiario romanzo, il *Bestiaire* di Philippe de Thaün, l’autore recupera l’interpretazione cristologica della colomba già espressa nelle due versioni del *Fisiologo*, omettendo del tutto la caratterizzazione lussuriosa delle colombe: “Li colums signefie/ Jesu le fiz Marie/ e nus ses colums sumes/ e en faiture de humes,/ e a sun columber/ nus fait tuz reparer, ceo est a saint’eglise/ reparam al servise”³⁷⁷. Neppure Richard de Fornival, nel suo *Bestiaire d’Amours*, riprende la tradizione che designava la colomba come simbolo dell’amore sensuale e della lussuria. In quest’opera, infatti, la colomba diviene addirittura simbolo di prudenza:

Car aigue senefie porveance, de tant com elle a nature de mireoir. Dont il avient
ke colons siet trop volentiers sor aigue, por chu ke se ostoirs vient vers lui por

³⁷⁴ Bernardo Silvestre, *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilii*, a c. di B. Basile, Carocci, Roma, 2008, p. 156.

³⁷⁵ Alberto Magno, *De Animalibus*, XXXII, 32.

³⁷⁶ Sant’Antonio da Padova, *Sermones, Dominica XIX post Pentecosten*. Il testo è disponibile online all’indirizzo:

[http://www.documenta-catholica.eu/d_1195-](http://www.documenta-catholica.eu/d_1195-1231-%20Antonius%20Patavinus%20-%20Sermo%20044%20Dominica%20XIX%20post%20Pentecosten%20-%20LT.pdf)

[1231-%20Antonius%20Patavinus%20-%20Sermo%20044%20Dominica%20XIX%20post%20Pentecosten%20-%20LT.pdf](http://www.documenta-catholica.eu/d_1195-1231-%20Antonius%20Patavinus%20-%20Sermo%20044%20Dominica%20XIX%20post%20Pentecosten%20-%20LT.pdf).

Cfr. anche F. Zambon, *La simbologia animale nei “Sermones” di Sant’Antonio*, in *Le fonti e la teologia Dei Sermoni antoniani*, «Il Santo», XXII, 1982, pp. 255-268.

³⁷⁷ Philippe de Thaün, *Bestiaire*, vv. 2399-2406: “La colomba significa/ Gesù, il figlio di Maria,/ e noi siamo le sue colombe/ in sembianza di uomini;/ ci fa andare tutti alla sua colombaia,/ cioè al servizio/ della santa Chiesa”. Testo e traduzione in *Bestiari Medievali*, a c. di L. Morini, Einaudi, Torino, 1996, p. 236-237.

prendre qu'il est garnis de lonc por l'ombre de l'ostoir qu'il voit en l'aigue, et bien a loisier de fuir a sauvete³⁷⁸.

Secondo Morini “la proprietà qui ricordata compare piuttosto di rado nei testi più strettamente connessi alla tradizione fisiologica, ma si ritrova, ad esempio, nel *De bestiis*, in certi bestiari latini e in alcune fra le maggiori enciclopedie medievali”³⁷⁹. Nel *De bestiis* è l'autore stesso, forse Ugo da Fouilloy, ad avvertire il lettore della straordinaria varietà di informazioni:

In diversis locis diversas columbae proprietates reperi, quas inserens huic operi, tibi, frater, annotare curavi. Prima vero columbae proprietas est quod pro cantu gemitum profert; secunda, quod felle caret; tertia, quod osculis instat; quarta, quod gregatim volat; quinta, quod ex raptu non vivit; sexta, quod grana meliora colligit; septima, quod non vescitur cadavere; octava, quod nidificat in petrae foraminibus; nona, quod super fluentia aquarum residet, ut, visa accipitris umbra, venientem citius devitet; decima, quod geminos nutrit pullos. Columba pro cantu utitur gemitu, quia quod libens fecit, plangendo gemit. Caret felle, id est irascibilitatis amaritudine. Instat osculis, quia delectatur in multitudine pacis. Gregatim volat, quia conventus amat³⁸⁰.

Tra le proprietà attribuite alla colomba l'autore mette in primo piano il verso simile ad un lamento, la purezza, in quanto l'animale è assolutamente privo di veleno, il carattere gregario e l'uso di scambiare dei baci. Seguono poi informazioni sull'alimentazione dell'uccello, sulla costruzione dei nidi e l'allevamento dei piccoli e l'abitudine di posarsi sull'acqua per scorgere in essa l'ombra dei nemici.

Il *Libro della natura degli animali*, un bestiario 'moralizzato' toscano dalla stessa area culturale di Dante, restituisce una lettura simbolica univoca della colomba, che fa

³⁷⁸ *Bestiario d'Amore*, 20, “infatti l'acqua, in quanto ha natura di specchio, simboleggia la prudenza. Per questo la colomba si posa molto volentieri sull'acqua, perché se un avvoltoio si dirige verso di lei per catturarla, fin da lontano essa è avvisata dall'ombra dell'avvoltoio che scorge nell'acqua e ha tutto il tempo di mettersi in salvo”. Testo e traduzione in Zambon, *Il bestiario d'amore*, ed. cit., p. 86-87.

³⁷⁹ L. Morini, *op. cit.*, n. 46, p. 423-424.

³⁸⁰ Ugo da Fouilloy, *De bestiis et aliis rebus*, I, XI.

dell'animale l'emblema della previdenza e della prudenza. Nel passo dedicato, infatti, è esclusivamente riproposta l'attitudine prudente della colomba che, sfruttando il riflesso dell'acqua, riesce a schivare i rapaci:

Della natura delli columbi.

Li columbi si àno molte bone nature, infra le quale n'à una di molto grande davantagio: ch'elli si pone molto voluntieri sopra l'aqua, per cagione che, se alcuno uccelli feridore venisse sopra loro, che elli sí puono vedere l'ombra indel'aqua; e or ponno monte e puono fugire in logio di salvatione. L'aqua significa provedentia; dunqua dovemo noi fare como lo columbo che se provede delli uccelli feridori, d'avere provedentia in noi tutto tempo, ch'è una delle più alte vertude che homo podesse avere; ché per provedentia può homo scampare de molti periculi che li possono sopravvenire; che se homo avesse provedentia, quando viene a fare alcuno facto, di quello che ne li può avvenire e che fine può avere, rade volte farà cosa che molto sia ria; ma perché li homini non vanno con provedentia, sì vivono elli indele grandi guerre proprie e commune. E ancora, se lli homini sapesseno provedersi del dimonio, rade volte farebbero peccati là unde elli andasseno in perditione, né là unde elli fuosseno partiti de regno de cielo; unde che lla provedentia è tanto nobile che ne cessa homo quanti periculi corporali e spiritali li possano intravenire³⁸¹.

Nel *Tresor* di Brunetto Latini vengono totalmente omesse sia l'informazione secondo cui la colomba riposi sugli specchi d'acqua, sia la lettura simbolica derivata da questo aneddoto. Brunetto propone al lettore un ritratto scientifico-naturalistico dell'animale, riportando, tra i dati offerti dalla tradizione, quelli relativi alla varietà del piumaggio, all'assenza di fiele, al verso lugubre, alla vita condotta in grandi stormi e all'allevamento da parte dell'uomo. Pur non avendo alcun intento morale, Brunetto fa notare come il particolare rito di corteggiamento delle colombe, simile ad uno scambio di baci, possa spingere alla lussuria: "Et esmeuvent luxure par

³⁸¹ *Libro della natura degli animali*, in *Bestiari Medievali*, ed. cit., p. 460.

baisier [...]”³⁸², scrive il maestro di Dante, tradotto da Giamboni con “E movono la lussuria per lo baciare”³⁸³.

L’immagine della colomba appare anche nella lirica italiana duecentesca, assumendo su di sé i diversi significati attribuiti dalla tradizione classica, biblica e cristiana. Guittone, nella lunga canzone militante *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, esorta le donne alla castità e alla virtù, affermando quanto sia disonorevole per una moglie, assimilata alla candida colomba, mostrarsi orgogliosa e dura:

Conven con castitate a donna avere
umilità, mansuetudo e pace:
figura mansueta non conface
orgoglio asprezza e odio alcun tenere.
Punger colomba ahi, che laid’è vedere!³⁸⁴.

La colomba diviene anche immagine del poeta vittima della crudeltà di Amore. Nel sonetto *La pena c’aggio cresce, e non ménova*, ai versi 9-11, Pallamidesse di Bellindote comunica al corrispondente Monte Andrea come sia precipitato in uno stato di angoscia dal quale gli è impossibile uscire:

Tempesta d’angoscia posar me no larga
e ‘ncalciami, come falco colomba:
così, manto di guaio adosso m’afibio!

Anche il poeta Cecco Angiolieri si identifica con la colomba nel sonetto *Se Dio m’aiuti, a le sante Guagnele* (vv. 5-6). Utilizzando l’immagine dell’uccello, Cecco vuole esprimere il voto di bontà e gentilezza che si propone di perseguire, qualora riesca a rientrare nella sua città:

³⁸² *Tresor*, I, 156, ed. cit., p. 224.

³⁸³ B. Giamboni, *Il tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, pubblicato secondo l’ed. del 1533, *Co’ tipi del gondoliere*, Venezia, 1839, p. 224.

³⁸⁴ Guittone d’Arezzo, *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, vv. 131-135 in *Le rime di Guittone d’Arezzo*, a c. di F. Egidi, Laterza, Bari, 1940, disponibile online all’indirizzo: <http://www.silab.it/cgi-bin/poeweb.exe?t=0656015790&n=171&p=110&c=V>.

E parrò colombo senza fele
tanto sarò di bon core gecchito [...].

Nel *Fiore* la colomba ritorna ad essere animale consacrato e attributo di Venus, allegoria dell'amore passionale e travolgente mutuata dal *Roman de la Rose*. In analogia alle figurazioni classiche, i colombi guidano il cocchio dorato della dea:

Ma non volle caval per limoniere
Né per tirare il car[r]o, anzi fe' trare
Cinque colombi d'un su' colombiere:
A corde di fil d'or gli fe' legare³⁸⁵.

Così da Ciceron sì s'è partita
E dritta all'oste del figl[i]uol n'è ita
Con suo' colombi che 'l car[r]' àn tirato³⁸⁶.

Era pressoché questo, dunque, il quadro d'insieme a disposizione di Dante circa l'immagine della colomba: un quadro che le numerose occorrenze poetiche e interpretazioni simboliche rendevano assai complesso e variegato. La colomba poteva rappresentare al contempo la lussuria e la castità, la lascivia e l'integrità morale, la colpa e l'innocenza, ma anche raffigurare Cristo e lo Spirito Santo.

Questa grande varietà di letture e significati permettevano a Dante di costruire una similitudine basata su un'immagine ricca di sfumature semantiche e di risvolti morali e poetici. Le colombe, nelle quali convivono e si compenetrano candore e depravazione, possono rappresentare con estrema precisione sia l'intensa e sconcia passione amorosa di Paolo e Francesca, sia l'atteggiamento di contraddizione nutrito da Dante stesso nei confronti degli amanti peccatori, verso i quali prova

³⁸⁵ *Fiore*, CCXVII, 9-11 in *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a c. di G. Contini, Mondadori, Milano 1984, disponibile online all'indirizzo: <http://www.danteonline.it/italiano/opere2.asp>. Cfr. anche D. Alighieri, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi: Il fiore e Il detto d'amore*, a c. di L. Formisano, Salerno Editrice, Roma, 2012.

³⁸⁶ *Fiore*, CCXVIII, 6-8.

pietà e riprovazione³⁸⁷. Pagliaro ha giustamente notato che nella terza similitudine ornitologica del V canto dell'*Inferno* "risuona certo l'eco della tradizione che fa della colomba ora un simbolo di purezza, ora un simbolo d'amore"³⁸⁸. L'apparizione di Paolo e Francesca e il loro avvicinamento a Dante sono connotati dalla grazia, dalla delicatezza, dalla dolcezza: i due amanti incedono nella tempesta tenendosi stretti l'uno all'altra, come una coppia di colombi, nonostante siano sferzati dai turbini e dai venti. La gentilezza evocata dall'immagine delle colombe si riflette anche nelle parole pronunciate da Francesca: la donna, infatti, si rivolge a Dante definendolo "animal grazioso e benigno", indicando così non solo l'atteggiamento del poeta colpito dalla visione dei due amanti e desideroso di conoscerne la triste storia, ma anche la loro comune radice culturale, la raffinata civiltà cortese. La nobiltà d'animo di Francesca e l'uso dei modi cortesi sono evidenti anche nel rimpianto per l'impossibile esaudimento dell'intercessione per la pace di Dante, partecipe commosso dell'eterna pena dei due amanti.

Prima di raccontare al poeta la nascita del loro amore e la fine della loro vita, Francesca si rammarica di non poter pregare per Dante che pur ha mostrato compassione e pietà, poiché Dio non ascolta le richieste dei dannati. Nelle celebri terzine che seguono Francesca palesa la natura dell'amore che "condusse ad una morte" lei stessa assieme all'amante Paolo. Nei versi messi in bocca all'aristocratica riminese, significativamente contraddistinti dalla tripla anafora della parola "amor", Dante concentra le tematiche e i *topoi* della tradizione cortese e stilnovistica. Nel giro di tre terzine Dante rielabora gli assiomi teorizzati da Cappellano nel *De Amore* e condensa attraverso fitti richiami intertestuali la poesia provenzale, i romanzi francesi e la tradizione lirica italiana duecentesca, dai siciliani agli stilnovisti³⁸⁹.

³⁸⁷ Cfr. A. M. Chiavacci, *La guerra de la pietate*, Liguori, Napoli, 1979.

³⁸⁸ A. Pagliaro, *Il canto di Francesca* (1952), in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. 1, G. D'Anna, Firenze, 1967, p. 133.

³⁸⁹ Cfr. E. Malato, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id., *'Lo fedele consiglio de la ragione'. Studi e ricerche*, Salerno, Roma, 1999, pp. 126-227, poi in Id., *Studi su Dante. Lecturae Dantis', chiose e altre note dantesche*, Bertinello, Padova, 2005, pp. 571-657.

Giorgio Inglese definisce efficacemente la nobildonna come “la massima, seppur fittizia, *trobairitz*³⁹⁰ in volgare del sì”. Le parole proferite da Francesca hanno la forza di una vera e propria legge, ineludibile e fatale: Amore si impadronisce dei cuori più nobili e gentili i quali, in virtù della loro stessa cortesia, non possono non cedere e non corrispondere a chi li ama, indipendentemente dalla liceità della passione e dalla misura della sua intensità. Facendo ricorso alle formule già consacrate dalla letteratura erotica, Francesca sembra voler spersonalizzare il suo racconto e rendere universale la sua esperienza d’amore, come a volersi sottrarre a un giudizio che deve tener conto, però, di una colpa assolutamente individuale. Una colpa che Dante intende indagare in quanto generata da un sentimento naturale e nobile come l’amore, la forza ispiratrice di molti grandi poeti e di Dante stesso. È solo dopo la precisa domanda posta da Dante che Francesca parla della propria vicenda e del proprio amore adulterino, aprendosi con sincerità al suo interlocutore e mantenendo, al contempo, il riserbo e il pudore di una nobildonna. Proprio il suo essere aristocratica, il suo appartenere ad un mondo simile a quello raccontato nei grandi romanzi bretoni concorre a farla precipitare assieme all’amante Paolo nel baratro infernale³⁹¹. La scena descritta da Francesca, infatti, consiste nella commossa rievocazione della vita di corte e dei momenti di svago destinati alla lettura dei romanzi d’amore, momenti condivisi con il cognato fino al compimento del loro tragico destino:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;

³⁹⁰ G. Inglese, *Francesca e le regine amorose*, «La Cultura», XLII, I, aprile 2004, p. 45.

³⁹¹ Cfr. J. Freccero, *The portrait of Francesca. "Inferno" V*, in «Modern Language Notes», CXXIV, 2009, 5, pp. 7-38 (Supplemento monografico dal titolo *Special issue in honor of John Freccero. Fifty years with Dante and Italian literature*, poi in Id., *In Dante's wake. Reading from Medieval to Modern in the Augustinian tradition*, a c. di D. Callegari e M. Swain, Fordham University Press, New York, 2015, pp. 19-49, con il titolo *The portrait of Francesca: "Inferno" 5*.

ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

(*Inferno* V, 127-138)

Davanti alle pagine dedicate agli amori di Lancillotto e Ginevra, afferma Malato, “si compie, più o meno inavvertitamente, il processo di identificazione dei due nelle figure dei protagonisti della storia che leggono, abbastanza agevole per altro in un ambiente cortese abituato a cercare in quella letteratura amorosa non soltanto una possibilità di «diletto», ma più ampiamente parametri e regole di vita e modelli di comportamento”³⁹².

Nello svolgimento della tragica vicenda ciò che appare evidentemente determinante è la reciproca permeabilità della dimensione libresca e della dimensione effettuale in cui vivono i due amanti riminesi. La cornice letteraria e l’ambientazione della reale storia d’amore di Paolo e Francesca si sovrappongono l’una all’altra, così come gli amanti riminesi finiscono per aderire perfettamente alle figure della regina Ginevra e del cavaliere Lancillotto. Paolo e Francesca iniziano a leggere “soli [...] e senza alcun sospetto”: completamente ignari e inconsapevoli della passione che li travolgerà da lì a poco, i due si avvicinano l’una all’altro con innocenza e candore, giustificando pienamente l’immagine dei colombi con la quale Dante li aveva presentati. La lettura del romanzo d’amore, che pure costituisce di per sé un passatempo decoroso e ingenuo, diviene, però, sempre più avvincente e trascinate. È proprio l’amore proibito fra Lancillotto e Ginevra ad accendere in Paolo e Francesca la scintilla della passione e ad accrescere progressivamente la consapevolezza dei loro sentimenti: scorrendo le pagine, gli amanti ritrovano messe

³⁹² E. Malato, *op. cit.*, p. 94.

per iscritto le stesse ragioni per cui si scambiano sguardi d'amore fugaci, ma così intensi da impallidire. Il pallore sul viso degli amanti non ha nulla a che fare con la purezza e il candore, al contrario, è sintomo di una passione che si preannuncia dirompente e incontrollabile già in Ovidio³⁹³, poi in Andrea Cappellano³⁹⁴ e nella stessa *Vita Nova* di Dante, dove il "color d'amor" descritto nell'omonimo sonetto è appunto il biancore.

Il momento culminante del racconto di Francesca descrive il punto di svolta della vita dei due adulteri: dopo aver letto del bacio dato da Ginevra a Lancillotto, Paolo bacia a sua volta, con trepidante timore, la sua amata. Il bacio rompe la *factio* letteraria del romanzo d'amore e porta alla totale identificazione dei lettori nei protagonisti del libro, trasformando Paolo e Francesca in reali attori di un adulterio. Sebbene i presupposti dell'amor cortese sottintendano nobiltà d'animo e gentilezza di costumi, Lancillotto e Ginevra e, di rimando, Paolo e Francesca non possono non costituire, alla luce della morale cristiana dantesca, un antimodello, un *exemplum* di lussuria ben lontano dalla concezione dell'amore che si dispiega lungo i versi della *Commedia*.

Il bacio degli amanti rappresenta la manifestazione fisica di moti interni che avrebbero potuto essere definiti nobilitanti soltanto entro i termini della loro intrinseca irrealizzabilità. L'espressione carnale della passione amorosa, difatti, degrada la tensione al bene e l'anelito di purezza dell'amore all'esclusivo desiderio di possesso dell'oggetto amato, privando il sentimento dell'altezza spirituale che gli sarebbe propria e abbassandolo al livello dell'istintualità sensuale e terrena. Il bacio tra Paolo e Francesca sembra tracciare in maniera irreversibile la linea di demarcazione fra *fin'amor* e *fol'amor*, segnando inequivocabilmente anche il confine tra virtù e peccato. Dante apprende, non senza turbamento e compassione, che anche un amore che ha la sua "prima radice" in sentimenti tanto nobili e alti corre

³⁹³ Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 727: "Palleat omnis amans! His est color aptus amanti [...]".

³⁹⁴ Andrea Cappellano, *De Amore*, II, 8, 15: "Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere".

il rischio di scadere nell'abiezione e nella condanna, qualora la sua intensità, contravvenendo a qualsiasi regola, travalichi la giusta misura³⁹⁵ e ottenebri il raziocinio proprio dell'essere umano.

Questa idiosincratia compresenza di bene e male, questa pericolosa continuità tra un amore puro e uno corrotto di cui Paolo e Francesca sono, loro malgrado, testimoni, trova la sua perfetta immagine proprio nella colomba, animale che l'allegoria medievale, quasi paradossalmente, legge sia come simbolo di purezza e bontà che di lussuria, per via del suo particolare comportamento legato alla pratica del bacio³⁹⁶. Pressoché tutta la tradizione scientifico-naturalistica, da Aristotele a Plinio fino a Isidoro, Alberto Magno e Brunetto Latini, è infatti concorde, come si è visto, nell'attribuire alla colomba molte virtù, come la gregarietà e la lealtà, ma riconosce nell'uccello anche un disdicevole atteggiamento lussurioso, che si manifesterebbe nel corteggiamento e nello scambio di baci prima dell'accoppiamento. La colomba, legata tanto a Venere quanto a Cristo, immagine di candore e morigeratezza, ma anche di sensualità e lascivia, è l'unico animale che può rappresentare alla perfezione Paolo e Francesca tanto nella loro iniziale innocenza quanto nella loro successiva colpevolezza, che si esprime, appunto, attraverso un bacio. Efficace nel descrivere il volo leggero delle anime dannate nella bufera infernale e nel far trasparire immediatamente la simpatetica percezione che Dante ha dei due amanti³⁹⁷, la complessa immagine della colomba, così come è offerta al poeta dalla tradizione, riesce ad esprimere il cortocircuito costituito da Paolo e Francesca. Gli amanti riminesi, infatti, rappresentano contemporaneamente sia le potenzialità dell'amore, inteso come forza nobilitante ed esercizio di

³⁹⁵ Per il valore della *mezura* nella lirica trobadorica cfr. Andrea Pulega, *La Francesca di Dante, in Amore cortese e modelli teologici: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 231-270.

³⁹⁶ Cfr. G. Ledda, *Animali nel «Paradiso»*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia»*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007), a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135 (in particolare pp. 106-108).

³⁹⁷ Cfr. C. Cuini, *La "simpatia" verso una "coppia" ("Inf." V)*, in *Id., Novità nella "Divina Commedia": acrostici e motivi polemici*, Serarcangeli, Roma, 1993, pp. 89-103.

elevazione spirituale, che i suoi possibili risvolti negativi, come la degenerazione nella lussuria.

La critica romantica ha per lo più enfatizzato la componente positiva dell'episodio di Paolo e Francesca, esaltando la potenza dello slancio sentimentale dei cognati ignominiosamente innamorati e interpretando la pietà di Dante come un totale riscatto dell'eroina e del mondo da essa rappresentato dal peccato. La critica novecentesca, invece, ha visto nell'atteggiamento di Dante, commosso ma mai indulgente, la prima grande prova del suo essere inscindibilmente poeta e teologo. Il tragico perdurare della passione di Paolo e Francesca anche nell'aldilà, come a disdegnare la punizione divina, mette Dante di fronte al più grande dei sentimenti, l'amore, ma anche di fronte al cieco errare dell'animo umano. È proprio lo scandaglio dell'interiorità di Francesca, la ricerca dell'origine dell'amore e della lussuria a turbare Dante: non è sempre possibile riconoscere e definire con obiettività di giudizio il peccato, né separare in maniera netta il bene dal male. Tuttavia, laddove sembra venir meno la coscienza etico-religiosa lasciando spazio alla perplessità, interviene la fede del poeta, che confida nella giustizia del provvedimento divino e accetta la condanna dei due innamorati. Francesca trasforma i valori mondani di nobiltà e gentilezza di cui si era nutrita tanta letteratura e lo stesso Dante in un castello di carte destinato cadere sotto le mani di Dio. Soltanto la fiducia nella teodicea e la presa visione della sua ineluttabile realizzazione permettono al poeta di indulgere su Paolo e Francesca con grande sensibilità, esprimendo attraverso un linguaggio poetico e un'*imagery* delicati l'umana comprensione degli amanti e, insieme, la tenerezza derivata dalla distanza etica dai due peccatori.

Il racconto della vicenda di Paolo e Francesca si snoda, dunque, in equilibrio tra imparzialità e partecipazione, identità e distinzione: sensazioni che si alternano in un processo vivo e dinamico la cui dolorosa conclusione si manifesta con lo svenimento di Dante. Proprio lo straziante epilogo dell'episodio, secondo Caretti,

metterebbe in evidenza come Dante incentri la costruzione dell'episodio sulla "sua drammatica e irresoluta bivalenza, seguendo da vicino con eguale attenzione i due temi dell'amore e della pietà, e vedendo come essi si attraggano e si respingano sino all'ultimo, reciprocamente, come costituiscano, con il loro dibattuto inconscio, il fulcro ispiratore del canto medesimo"³⁹⁸. Le ambiguità e le contraddizioni interne a due personaggi che non rappresentano solo se stessi, essendo di fatto ipostasi della cultura cortese e della letteratura che ne è derivata, vengono allora perfettamente rappresentate da Dante attraverso l'immagine della colomba, nella quale si compenetrano tradizioni diverse e coesistono sia il candore della purezza che la macchia del peccato.

Punto di fuga delle principali direttrici del canto, il bacio costituisce il denominatore comune di Paolo e Francesca, di Lancillotto e Ginevra e delle colombe. Nella scena del bacio Dante salda il piano morale, metapoetico e figurativo del V canto dell'*Inferno*: in essa, infatti, convergono il peccato dei due amanti, l'ombra della letteratura cortese e il sistema simbolico ornitologico con cui Dante caratterizza i versi dedicati ai lussuriosi. Il bacio suggella la passione di Paolo e Francesca e definisce in modo definitivo la colpa degli amanti che, implicando una concezione squallida e meschina dell'amore, ridotto a semplice istintualità sensuale, si concretizza nel compimento dell'adulterio. A tale peccato i due amanti riminesi arrivano per via di una mala interpretazione dell'amore cortese e dei romanzi arturiani, le cui figure emblematiche, Lancillotto e Ginevra, sono imitate alla lettera dai due lettori. Dante non intende certo condannare *tout court* il mondo cavalleresco né la sua letteratura, quanto piuttosto evidenziarne i limiti, criticarne l'eccessiva mondanità di costumi e la totale assenza di qualsiasi prospettiva ultraterrena. Gli ideali di cortesia e nobiltà non possono esaurirsi nel solo appagamento degli appetiti sensuali: al contrario, essi devono elevare l'animo umano e spingere il cavaliere ben oltre le avventure erotiche.

³⁹⁸L. Caretti, *Il canto di Francesca*, Lucentia, Lucca, 1951, p. 13.

All'interno del poema dantesco Lancillotto e Ginevra e Paolo e Francesca restituiscono un'immagine mutila dell'amore, di cui essi rappresentano soltanto uno stadio preliminare, che trova nell'immediatezza dei sensi la sua origine e il suo fine ultimo. Questa visione dell'amore non ha nulla a che vedere con l'amore che Dante sviluppa per Beatrice, "un sentimento complesso e in movimento, che da patetico e adorante si fa via via solenne e religioso, anche per l'investitura ideologica di cui diventa portatrice la sua donna, divenuta la Teologia"³⁹⁹. Contini definisce Francesca come "una tappa, una tappa inferiore, simpatica e respinta, dell'itinerario dantesco"⁴⁰⁰: un passaggio obbligato, insomma, in cui Dante si confronta con la poesia d'amore d'ispirazione cortese, segnandone definitivamente il superamento. A differenza di Francesca e di tutta la letteratura sottesa alle sue parole, Dante oltrepassa la concezione di amore come semplice *eros* e costruisce l'impianto ideologico della *Commedia* sull'amore-*caritas* che, pur passando per la figura di Beatrice, è rivolto a Dio e si risolve in Dio.

Le colombe, come già le gru, accompagnano il cammino ascensionale del poeta pellegrino e testimoniano, con la loro presenza in tutte le cantiche, l'evoluzione del concetto dantesco di amore. Il volo verso il "dolce nido" e la scena del bacio rendono le colombe di *Inferno* V un inequivocabile simbolo di lussuria, il primo peccato da cui Dante sente il bisogno di prendere subito le distanze. Le colombe infernali, le uniche, peraltro, declinate al femminile, sono infatti chiamate a rappresentare lo stadio più basso dell'amore: quello primitivo e irrazionale della pura istintualità, che offende la natura umana annullando le facoltà dell'intelletto e contravvenendo alle leggi che regolano la società. Un amore esclusivamente terreno che ha esercitato su Dante e sulla sua poesia una forte attrazione, ma che il poeta ha respinto, ormai proiettato nella scrittura del "poema sacro" destinato al rinnovamento dell'umanità.

³⁹⁹ *Enciclopedia Dantesca*, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma, alla voce "Amore", a c. di E. Pasquini, G. Favati, disponibile online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/amore_(Enciclopedia-Dantesca)/)

⁴⁰⁰ G. Contini, *Dante come personaggio-poeta nella Commedia*, ora in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 348.

La seconda occorrenza della colomba all'interno della *Commedia* ricorre nel II canto del *Purgatorio*⁴⁰¹. Dante si trova sulla spiaggia dell'Antipurgatorio e, dopo aver eseguito il rito di purificazione del giunco ordinato da Catone, si accinge a salire assieme a Virgilio il monte del secondo regno oltremondano. Trepidanti e incerti sulla strada da percorrere, i due vengono sorpresi dallo sbarco di alcune anime appena giunte in Purgatorio: anche gli spiriti appaiono disorientati e timorosi, soprattutto quando comprendono con stupore che Dante non è morto. La meraviglia è tale che subito un nugolo di anime si accalca attorno al corpo vivo del poeta, desiderosi di vedere quel miracolo e quasi dimenticando di iniziare il percorso di espiazione che li aspetta. Tra gli spiriti accorsi uno si fa più avanti degli altri come per abbracciare affettuosamente Dante: il poeta non riconosce lo spirito che gli viene incontro ma, colpito da un atteggiamento tanto dolce e cordiale, non esista a contraccambiare. Per tre volte Dante prova a stringere lo spirito dell'uomo che ha davanti; per tre volte, però, le braccia di Dante non toccano che aria. Se poco prima le anime dei purganti si erano sorprese per la corporeità del poeta incontrato sulla spiaggia, ora è Dante a rimanere attonito per l'inconsistenza dello spirito di fronte a lui. Mossa a tenerezza dai tre tentativi, l'anima sorride dolcemente a Dante, invitando il poeta a fermarsi e a guardarlo: finalmente Dante riconosce l'amico Casella. Il Casella incontrato da Dante, la cui difficile identificazione non è suffragata da sufficienti notizie, è un musicista, probabilmente lo stesso menzionato

⁴⁰¹ Cfr. Tra le *lecturae* del canto si segnalano: R. Zampilloni, *Il canto II del "Purgatorio"*, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-79 tenute nella Casa di Dante in Roma*, a c. di S. Zennaro, Bonacci, Roma, 1981, pp. 43-58; R. Hollander, *"Purgatorio" II*, in Id., *Studies in Dante*, Longo, Ravenna, 1980, pp. 91-105, poi in «Lectura Dantis» VI, 1990, pp. 28-45 con il titolo *"Purgatorio": the new song and the old*; poi in *Dante's Divine Comedy. II. Purgatorio. Introductory readings. II. Purgatorio*, a c. di T. Wlassics, University of Virginia Press, Charlottesville, 1993, pp. 17-34; R. Bertacchini, *Il canto II del "Purgatorio"*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 30, 1989, 2, pp. 32-53; G. Cavallini, *Il canto II del "Purgatorio" e il rito del riconoscimento*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XX, 2002, 1, pp. 9-23; V. Capelli, *Letture del canto II del "Purgatorio". La tensione morale come condizione di un cammino ascetico*, in Ead., *Letture dantesche tenute nella pieve di Polenta e nella basilica di S. Mercuriale in Forlì (1996-2005)*, Marietti, Genova-Milano, 2006, pp. 128-144; M. Cerocchi, *"Purgatorio" II: il fascino pericoloso dell'"amoroso canto" di Casella*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», XLII, 2008, 2, pp. 243-262.

nel codice Vaticano 3214 che mise in musica un madrigale di Lemmo da Pistoia e nominato insieme ad altri musicisti nel sonetto *Io vidi ombre e vivi al parangone* di Nicolò de Rossi (1289/90- post 1348). Sembra plausibile ipotizzare che Casella avesse musicato anche qualche lirica dello stesso Dante. Certo è che l'abbraccio e l'immediato affetto dimostrato denotano una grande gentilezza di costumi e l'appartenenza ad un ambiente culturale comune colto ed elegante, quale poteva essere quello della poesia stilnovista. Le parole che Casella rivolge a Dante, dolci e raffinate, comunicano una solida corrispondenza affettiva e artistica, capace di andare oltre la dimensione terrena e di esprimersi anche al di là della materialità corporea: dopo aver dichiarato i suoi sentimenti di amicizia e il loro perdurare anche dopo la sua morte, Casella chiede a Dante una spiegazione riguardo la sua eccezionale presenza in Purgatorio. Dante corrisponde allo slancio affettivo del musico chiamandolo amorevolmente "Casella mio" e racconta di trovarsi in Purgatorio poiché Dio gli ha concesso di compiere il viaggio ultraterreno da cui trarre il poema che avrebbe risollevato le sorti di un'umanità corrotta e depravata. Casella, interrogato da Dante, racconta del suo trapasso e del suo viaggio verso il Purgatorio: pur rievocando la propria morte, Casella mantiene un tono pacato e pacificato e non fa alcuna menzione del peccato che dovrà espiare. In questa atmosfera lieta e serena Dante, ancora provato dalla visione dell'Inferno, chiede all'amico, se ne ha ancora la facoltà, di intonare un "amoroso canto", con l'ascolto del quale, in terra, era solito confortarsi e placare l'animo dai dolori delle passioni. Casella intona allora il primo verso della canzone inserita e commentata nel terzo trattato del *Convivio* di Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*. L'esecuzione di Casella è così soave che gli spiriti presenti sono trascinati in uno status di commozione e di estasi: completamente affascinati e appagati dalla voce del musico essi sembrano dimenticare ogni cosa, persino la loro condizione di penitenti. Le anime cessano di guardarsi attorno smaniose di iniziare il cammino di purificazione

e, come incantate, rimangono immobili ad ascoltare i versi di Dante armoniosamente cantati da Casella.

Il totale abbandono all'esperienza sensoriale del canto è tuttavia bruscamente interrotta dal vecchio Catone, che richiama le anime con dura severità. Il guardiano del Purgatorio rimprovera alle anime l'indolente lentezza dimostrata: l'espiazione dei peccati non può aspettare e i purganti non possono indugiare in attività effimere, legate alla vita terrena ormai passata. La rampogna di Catone scuote l'animo degli spiriti, che si disperdono in modo disordinato ma estremamente rapido, avviandosi finalmente verso la montagna. Lo spostamento delle anime, veloce e confuso, è efficacemente descritto da Dante attraverso la similitudine con uno stormo di colombi che si alza improvvisamente in volo:

Come quando, cogliendo biado o loglio,
li colombi adunati a la pastura,
queti, senza mostrar l'usato orgoglio,
se cosa appare ond'elli abbian paura,
subitamente lasciano star l'esca,
perch'assaliti son da maggior cura;
così vid'io quella masnada fresca
lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa,
com'om che va, né sa dove riesca:
né la nostra partita fu men tosta.

(*Purgatorio* II, 124-133)

Dopo essere stati ripresi da Catone, gli spiriti, come svegliati dal torpore indotto dall'incanto della musica, cominciano a muoversi con prontezza tale da essere rassomigliati ai colombi che spiccano il volo. L'immagine inserita da Dante nella similitudine rappresenta un gruppo di colombi intenti a cibarsi: mantenendosi l'uno accanto all'altro, gli uccelli si sentono al sicuro da qualsiasi minaccia e beccano grani di biada con profonda tranquillità, abbandonando la loro andatura solitamente pettoruta e altezzosa. Sebbene appaiano completamente presi dal mangiare, i colombi, se sentono o vedono una qualche minaccia, smettono subito di nutrirsi e

se ne vanno, alzandosi in volo in un attimo, preoccupati di correre un grande pericolo. Con la stessa dinamica, alla brusca ammonizione di Catone, la turba di spiriti purganti smette di ascoltare la canzone di Casella e, destandosi dallo stato di *trance* prodotto dalla musica, si incammina in tutta fretta verso la montagna del Purgatorio.

L'efficacia della similitudine dei colombi trae indubbiamente la sua forza tanto dalla concretezza dell'immagine naturalistica quanto dall'effettiva analogia tra gli uccelli e gli spiriti del Purgatorio, che si muovono lievi e leggeri. Il comportamento dei colombi che Dante riprende nella similitudine era già stato registrato dai trattati scientifici e dai bestiari: alla colomba veniva infatti riconosciuta la virtù della prudenza per l'abitudine di posarsi vicino agli specchi d'acqua, per potervi scorgere riflessi eventuali predatori e mettersi in salvo. Tuttavia la seconda occorrenza della colomba all'interno del poema dantesco acquista pieno significato se considerata all'interno del contesto metapoetico del II canto del *Purgatorio* ed in rapporto ad *Inferno V*, dove compare per la prima volta come simbolo dell'amore sensuale.

Che l'incontro con Casella costituisca un'occasione di riflessione letteraria sembrerebbe avallato dallo svolgimento stesso del colloquio tra Dante e il musicista e dalla similitudine che conclude l'episodio e il canto. I versi che descrivono l'incedere dello spirito verso Dante, il vano e reiterato tentativo dell'abbraccio, il riconoscimento, il racconto del viaggio oltremondano e infine l'esaudimento dell'accorata richiesta del poeta che chiede al musicista di cantare per rinfrancare l'animo, sono intessuti di richiami intertestuali che rinviano alla lirica d'amore e allo Stilnovo. La volontà di Casella di mostrarsi a Dante, facendosi spazio fra la folla di spiriti, e il desiderio di Dante di abbracciare l'amico ritrovato esprimono quella corrispondenza affettiva che Inglese indica, a dispetto della sconcia distorsione che ne fa Francesca da Rimini, come propria dell'amore spirituale, citando a suffragio della sua tesi le parole di Giordano da Pisa, "non è nullo che, sentendosi che sia

amato da alcuno, ch'egli non sia tratto ad amar lui incontanente"⁴⁰², e un distico della *Commedia* stessa, "Amore/ acceso di virtù sempre altro accese" (*Purgatorio* XXII, 10-11). È tuttavia difficile escludere dal ventaglio di ipotesi sottesi sia a *Inferno* V e che a *Purgatorio* II la massima del Cappellano per cui "Amor nil posset amori denegare" e non pensare ad un intenzionale richiamo al mondo cortese, che d'altronde vedeva nel sodalizio dell'amicizia e nella gentilezza dei costumi incarnati dal Casella due tra i suoi valori fondamentali, oltre a quello dell'amore.

All'impossibilità dell'abbraccio, della manifestazione estrinseca e fisica dell'affetto, Casella risponde invitando Dante a desistere: l'azione del musicista è significativamente segnalata dalla posizione anaforica dell'avverbio "soavemente". Nel *De vulgari eloquentia* Dante affermava che le parole per lo più trisillabe, senza aspirazioni, accenti, consonanti doppie e suoni aspri, erano caratterizzate da una "quadam suavitate"⁴⁰³, citando tra queste alcune parole chiave della poesia stilnovista: amore, donna, disio, virtute, letitia, salute. L'uso di questo avverbio, dunque, oltre a definire la cortesia adoperata da Casella, contribuisce a marcare i versi che seguono in senso metapoetico, introducendo la nuova riflessione dantesca sulla lirica d'amore, caratterizzata, appunto, da soavità e dolcezza.

Dopo essersi lasciato riconoscere da Dante, Casella rivolge all'amico una dichiarazione affettuosa ed elegante, nella quale sono concentrati il poliptoto del verbo amare, l'enjambement e un parallelismo che sottolinea la continuità dell'amicizia fra la passata vita terrena e la vita nell'aldilà: "Così com'io t'amai/ nel mortal corpo, così t'amo sciolta" (*Purgatorio*, II, vv. 88-89). Anche il pronome possessivo che Dante rivolge affettuosamente al musicista partecipa all'effusione di dolcezza e grazia, conferendo al dettato poetico una carica emotiva intensa e delicata al tempo stesso. L'intonazione cortese del canto trova la sua massima espressione nella preghiera che Dante rivolge a Casella di eseguire per lui un

⁴⁰² Giordano da Pisa, *Prediche, recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCVI ed ora per la prima volta pubblicate*, a c. di D. Moreni, Magheri, Firenze, 1831, p. 78.

⁴⁰³ *De vulgari eloquentia*, II, 7, 5, ed. cit., p. 166.

“amoroso canto”. Dante confessa di sentire l’esigenza di ascoltare una canzone d’amore che possa placare gli affanni del suo animo ancora sconvolto dall’esperienza dell’Inferno. Pirovano afferma che “dopo avere attraversato il regno senza amore ed essere giunto in quel fondo dove perfino la pietà è morta, Dante ha bisogno di respirare nuovamente d’amore attraverso la congiunzione di parole e canto”⁴⁰⁴. Tra XIII e XIV secolo la Toscana fu un vero e proprio centro di irradiazione della musica profana: musicisti e cantori, infatti, cominciarono a comporre delle melodie da suonare e da cantare, adattandovi i testi della lirica d’amore. Lo stesso Dante afferma di aver ascoltato tante volte questo tipo di composizioni liriche e musicali, probabilmente fornendo talvolta egli stesso i versi da musicare. Il canto richiesto da Dante, di cui Casella doveva essere un eccellente esecutore, deve dunque consistere in una canzone basata su una lirica d’amore, alla quale il musicista forniva la componente melodica. L’esecuzione musicale e canora della poesia d’amore rappresentava il connubio perfetto fra la *ratio* e l’estasi artistica: Casella, solo conservando “memoria” ed “uso”⁴⁰⁵ delle tecniche di esecuzione, riesce ad intonare i versi in modo tale da amplificare le potenzialità della parola poetica e affascinare gli ascoltatori, coinvolgendone i sensi e prendendoli nel profondo dell’anima. Le premesse della performance di Casella non vengono smentite: Dante dice che il musicista cantò “sì dolcemente/ che la dolcezza ancor dentro mi suona”⁴⁰⁶. Per descrivere il canto di Casella Dante ricorre di nuovo ad un termine chiave dello Stilnovo, precisamente all’aggettivo che ne marca il *modus* poetico.

L’incontro con Casella, le parole scambiate con lui e l’esecuzione dell’“amoroso canto” rinviano all’esperienza giovanile di Dante, all’universo culturale di cui fece parte e alle sue prime scelte artistiche e poetiche. Non a caso, infatti, Dante mette in bocca all’amico cantante una delle sue canzoni più celebri, *Amor che nella mente mi*

⁴⁰⁴D. Pirovano, *Lettura del secondo canto del Purgatorio*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXII, 2, 2104, p. 21.

⁴⁰⁵*Purgatorio*, II, v. 107.

⁴⁰⁶*Ibid.*, vv. 113-114.

ragiona, facendo esaudire dal musico la richiesta di un canto la cui tematica fosse, appunto, l'amore.

Scritta nella fase conclusiva della stagione stilnovista, il che ne giustificherebbe una prima circolazione estravagante, la lirica prescelta si risolve in un vero e proprio inno d'amore, nel quale Dante ripropone, esaltandolo al massimo grado, lo *stilo della loda*. Commenta Stoppelli: "Il linguaggio stilnovista si può dire che venga distillato qui nella sua quintessenza, fino a travalicare nel dispiegamento della lode gli stessi confini dell'umano"⁴⁰⁷. L'iperbolico elogio della *donna gentile* che ha preso il cuore del poeta procede secondo uno schema descrittivo rintracciabile anche in *Donne ch'avete intelletto d'amore*: la dedicataria della poesia viene in primo luogo celebrata "interamente e comunemente, sì ne l'anima come nel corpo"⁴⁰⁸, e successivamente per le virtù morali e spirituali e per le qualità fisiche.

Secondo i commentatori antichi, come Andrea Lancia, l'Ottimo e Benvenuto da Imola, la canzone sarebbe stata originariamente composta da Dante in lode di Beatrice⁴⁰⁹: rappresenterebbe, dunque, l'ultimo esito della poesia d'amore di ispirazione stilnovista, l'ultima grande prova prima della decisiva svolta filosofica e mistica della poetica dantesca, che pure (ri)passa attraverso i versi di *Amor che nella mente mi ragiona*. Lo stesso Dante, però, qualche anno più tardi inserirà la lirica in apertura del III trattato del *Convivio*, proponendo una lettura allegorica della donna elogiata interpretata come la Filosofia. L'autoesegesi dantesca trasforma, dunque, quella che era una poesia d'amore in una canzone dottrinale, svincolata dalla tematica amorosa e destinata ad ospitare contenuti filosofici e morali.

Nella *fictio* della *Commedia*, tuttavia, che vuole il viaggio compiuto nel 1300, Casella è ancora autorizzato a considerare *Amor che nella mente mi ragiona* soltanto una lirica

⁴⁰⁷ P. Stoppelli, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, vol. II, t. 1, Salerno Editrice, Roma, 2014, p. 55.

⁴⁰⁸ D. Alighieri, *Convivio*, a c. di G. Inglese, Rizzoli, Milano, 2014, p. 146.

⁴⁰⁹ Cfr. M. Fiorilla, *Amor che nella mente mi ragiona tra ricezione antica e interpretazione moderna*, in «Rivista di studi danteschi», V, I, 2005, pp. 141-154.

d'amore "fervida e appassionata" dedicata ad una donna, piuttosto che una canzone allegorica "temperata e virile" (*Convivio*, I, 1) di impianto filosofico.

Il canto di Casella è un'espressione artistica che appartiene indiscutibilmente all'universo della poetica stilnovista e va pertanto inquadrato nel discorso di riflessione metapoetica sulla poesia d'amore intrapreso nel V canto dell'*Inferno*. Ad incoraggiare il confronto fra *Inferno* V e *Purgatorio* II sono i fitti richiami intratestuali che intercorrono fra i due canti, individuati e osservati da Gorni⁴¹⁰, Barolini⁴¹¹ e Stoppelli⁴¹², e da quest'ultimo schematizzati come di seguito:

<i>Inferno</i> V	<i>Purgatorio</i> II
v. 61 "colei che s'ancise amorosa"	v. 107 "amoroso canto"
v. 80 "O anime affannate"	v. 110-111 "l'anima mia [...] affannata"
v.83 "con l'ali alzate e ferme"	v. 103 "ha elli or dritta l'ala"
v. 88 "O animal grazioso e benigno"	v. 102 "benignamente"
v. 110 "la bella persona"	v. 110 "la sua persona"
v. 125 "tu hai cotanto affetto"	v. 77 "con sí grande affetto"
v. 127 "Noi leggiavamo un giorno per diletto"	v.118 "Noi eravam tutti fissi e attenti"
v. 83 "dolce nido", v. 113 "dolci pensier", v. 118 "dolci sospiri"	v. 113-114 "cominciò elli allor sí dolcemente/ che la dolcezza ancor dentro mi suona".

Oltre che dalla trama lessicale, i due canti sono accomunati anche dalla comune similitudine dei colombi. In *Inferno* V le colombe rappresentano Paolo e Francesca, la loro ingenuità nel riprendere alla lettera il comportamento peccaminoso dei protagonisti dei romanzi cortesi e il loro amore carnale e corrotto. Facendo derivare

⁴¹⁰ Cfr. G. Gorni, *Costanza della memoria e censura dell'umano nell'Antipurgatorio*, in «Studi danteschi», LIV, 1982, pp. 57-58.

⁴¹¹ Cfr. T. Barolini, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della 'Commedia'*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 37.

⁴¹² Cfr. P. Stoppelli, *op. cit.*, p. 60.

la loro colpa dall'emulazione dei modelli letterari offerti tanto dalla letteratura cortese quanto da quella stilnovista, i due amanti inducono Dante alla riflessione sulla poesia d'amore.

All'inappellabile condanna di Paolo e Francesca e dell'universo culturale cortese che rappresentano, Dante fa seguire in *Purgatorio* II una nuova palinodia dell'amore-eros e della letteratura da esso ispirata. Tale ripensamento assume pieghe particolarmente drammatiche poiché investe Dante in prima persona e, soprattutto, la sua prima produzione poetica. La concezione dell'amore sottesa alla poesia cortese e stilnovista e punita nel canto di Paolo e Francesca ha generato una letteratura capace di veicolare esclusivamente valori mondani, senza proporre contenuti moralmente e spiritualmente validi, edificanti, salvifici. *Amor che nella mente mi ragiona*, prima di essere sistemata all'interno del complesso allegorico-filosofico del *Convivio*, era, nelle prime intenzioni di Dante, una canzone senz'altro raffinata e complessa, esempio di "supremam [...] constructionem" (*DVE*, II, 6-7) registrato nel *De vulgari Eloquentia*, ma niente di più che una poesia d'amore.

Proprio in quanto tale, sostiene Pertile⁴¹³, Casella ne propone il canto in *Purgatorio* II, iscrivendola in un contesto metapoetico marcato dalla dolcezza della lirica stilnovista di Dante e della propria melodia.

I sensi e l'anima di Dante, di Virgilio e degli spiriti presenti vengono rapiti da un canto d'amore. La forza seduttiva dell'eros e di tutte le sue lusinghe, compresa la stessa poesia d'amore, è irresistibile: come già Paolo e Francesca, dimentichi della fedeltà e della lealtà dovuti al fratello e al marito, si erano abbandonati senza freni all'amore, replicando intenzionalmente il peccato di Lancillotto e Ginevra e annullando il confine tra realtà e letteratura, così i purganti, affascinati e appagati dal canto di Casella, si attardano sulla spiaggia ritardando la loro partenza, come immemori del cammino di espiazione che li aspetta. La dolcezza dell'amore e della poesia amorosa che aveva portato Paolo e Francesca e tutti gli altri lussuriosi

⁴¹³ Cfr. L. Pertile, *Dante's Comedy beyond the Stilnovo*, in «Lectura Dantis», 13, 1993, p. 47-77.

infernali sulla via della perdizione, è, qui nell'Antipurgatorio, una forza ancora in grado di oscurare la ragione delle anime, sebbene temporaneamente. Gli spiriti, che non hanno ancora intrapreso il cammino di purificazione, appaiono nostalgicamente legati a situazioni e sentimenti profani e terreni. La stessa *Amor che nella mente mi ragiona* rappresenta una simile condizione della poetica dantesca: legata in un primo momento alle concezioni cortesi e ai moduli stilnovisti, essa successivamente se ne stacca, rinunciando all'*eros* e votandosi alla filosofia. Ma anche la lettura filosofica della canzone, proposta e sostenuta da Freccero⁴¹⁴ e Hollander⁴¹⁵, si risolve nella condanna della filosofia intesa come strumento consolatorio dell'animo. Nel chiedere il canto d'amore a Casella Dante, richiamandosi apertamente a Boezio, utilizza proprio il verbo "consolare", conferendo alla filosofia un compito che solo la fede può assolvere rettamente e pienamente⁴¹⁶.

L'incontro con Casella trova dunque la sua ragione profonda nel confronto con le esperienze poetiche di Dante antecedenti alla *Commedia*: sia che siano ispirate dall'amore per Beatrice, per una "donna gentile" o per la Filosofia, esse devono essere comunque oltrepassate. Barolini nota come nell'episodio di Casella Dante voglia riprodurre lo stesso smarrimento descritto nei primi versi di *Amor che nella mente mi ragiona*:

Amor che ne la mente mi ragiona
de la mia donna disiosamente,
move cose di lei meco sovente,
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: "Oh me lassa! ch'io non son possente

⁴¹⁴ Cfr. J. Freccero, *Casella's Song*, in «Studi Danteschi», XCI, 1973, pp. 73-80.

⁴¹⁵ Cfr. R. Hollander, *Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio*, in «Italica» LII, 3, 1975, p.348-363.

⁴¹⁶ Cfr. G. Muresu, *L'inno e il canto d'amore ("Purgatorio" II)*, in «Rassegna della letteratura italiana», 104, 2000, 1, pp. 5-48.

di dir quel ch'odo de la donna mia!⁴¹⁷.

Le evidenti affinità lessicali e stilistiche evidenziano come la *dulcedo* della voce di Casella in *Purgatorio* II e quella della “donna gentile” producano uno sviamento sensoriale ed emotivo tale da sospendere le facoltà razionali del poeta. Commenta la studiosa che “così come nella *Commedia* i pellegrini, rapiti, sono incapaci di riprendere la salita, nella lirica «l'anima ch'ascolta e che lo sente» perde la capacità di esprimersi; in entrambi i passaggi, la bellezza fa sì che l'intelletto smarrisca temporaneamente la via”⁴¹⁸. L'esperienza estetica ed estatica del canto d'amore profano, d'ispirazione erotica o filosofica, non solo distrae il poeta e i purganti dalla retta via, ma mostra i limiti e i pericoli della poesia. La lirica, e in particolare la lirica d'amore, suscita un forte coinvolgimento emozionale dei fruitori perché enfatizza la bellezza della forma, anche a scapito della validità etica dell'oggetto poetico: proprio per questo la poesia può facilmente trasformarsi in uno strumento di perdizione e minacciare la salvezza dell'anima. La poesia cortese e stilnovista non aveva saputo coniugare una forma ricercata ed elegante ad un contenuto moralmente nobile e corretto. Ancorata alla dimensione terrena ed a valori mondani, la poesia d'amore aveva portato Francesca alla dannazione eterna e gli spiriti purganti al severo rimprovero di Catone.

Il richiamo del custode del *Purgatorio* rompe l'incantesimo del canto di Casella, risvegliando la coscienza delle anime presenti e la riflessione metaletteraria dello stesso Dante. La poesia della *Commedia* non può più avere fine in sé stessa né nella sola bellezza, ma soprattutto non deve cadere nell'errore di presentare contenuti terreni, lontani dal messaggio di salvezza che il “sacrato poema” doveva veicolare. La dolcezza dell'incontro tra Dante e Casella condensa la raffinatezza degli ambienti intellettuali toscani, l'affetto delle relazioni amicali, le ascendenze letterarie cortesi e

⁴¹⁷ *Amor che nella mente mi ragiona*, vv. 1-8.

⁴¹⁸ T. Barolini, *op. cit.*, 1993, p. 42.

stilnoviste, ponendosi, secondo Chiavacci Leonardi, come “richiamo di ciò che sulla terra fu caro, e di cui l’arte è il segno sensibile”⁴¹⁹. Se a livello diegetico l’intervento di Catone serve ad incalzare i purganti, Dante e Virgilio alla prosecuzione del viaggio purgatoriale, a livello metapoetico ha senza dubbio la funzione di segnalare un momento di scarto, di *sopravanzamento* della poesia precedente. La fascinazione e l’indugio provocati dal dolce canto di *Amor che nella mente mi ragiona* testimoniano la pericolosa seduzione di tutti i valori terreni cui ci si abbandona oltre misura, fino a farne dei princìpi assoluti, anche poetici.

Le poetiche cortesi e stilnoviste avevano eletto l’amore a supremo ideale: il poeta-pellegrino, pur essendo ancora attratto dai fantasmi della poesia erotica e filosofica, sa di dover alzare le vele del proprio ingegno “per correr miglior acque” (*Purgatorio*, I, 1) e prestare i suoi versi alla redenzione morale e alla celebrazione della divinità. L’immagine dei colombi intenti a saziarsi che si alzano improvvisamente in volo “perch’assaliti son da maggior cura”, oltre a riferirsi agli spiriti purganti distratti dal loro percorso di purificazione e ripresi da Catone, può perfettamente adattarsi all’espressione delle nuove istanze poetiche dantesche. Il “dittatore” della poesia della *Commedia* non è più Amore, ma Dio stesso, eppure, come ha notato già Pascoli⁴²⁰, quando il canto di Casella viene interrotto da Catone, “noi sentiamo un frastuono di volo di colombi; e ripensiamo a un tratto a un altro volo di colombi”⁴²¹: quello di Paolo e Francesca. Collocando l’immagine dei colombi anche in *Purgatorio* II, quando il canto di *Amor che nella mente mi ragiona* induce alla riflessione circa la produzione stilnovista e post-stilnovista, Dante ricostruisce il proprio percorso poetico e il progressivo distaccamento dalla tradizione lirica cortese. Rimandi intertestuali e immagini dotate di significati metapoetici sapientemente intessute

⁴¹⁹ A. M. Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, II, n. 113, p. 64.

⁴²⁰ Cfr. G. Guglielmi, *Pascoli lettore di Dante*, in *Testi ed esegesi pascoliana. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987*, a c. di M. Pazzaglia Clueb, Bologna, 1988, pp. 75-87.

⁴²¹ G. Pascoli, *Il secondo canto del Purgatorio*, in *Id., Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 108.

nelle fila della *Commedia* segnano, dunque, i punti di svolta della poetica dantesca e l'ascesa verticale della concezione di Amore da *eros* a *caritas*.

Non per caso, infatti, la terza e ultima occorrenza dell'immagine delle colombe si riscontra nel XXV canto del *Paradiso*, subito dopo un'importante dichiarazione poetica. Dante ha quasi raggiunto l'Empireo, termine del viaggio e culmine dell'esperienza oltremondana. Dopo aver attraversato l'aldilà ed aver commisurato le diverse sorti dei dannati e dei beati, commentando e fornendo egli stesso condanne e assoluzioni, il poeta viene scortato da Beatrice e portato alla presenza degli Apostoli. Aver visto con i propri occhi l'infinita della perdizione e della disperazione dell'Inferno e trovarsi di fronte alla beatitudine dei primi seguaci di Cristo, spinge Dante a riflettere sul proprio status di pellegrino straordinario e di poeta incaricato da Dio di riportare con parole umane un'esperienza sovrumana. Dante si chiede se la sua fede sia abbastanza forte e solida da sublimare le sue virtù di uomo, di cristiano e di poeta. Proprio Beatrice intercede affinché Dante, interrogato dai santi apostoli, possa attingere dalla fonte della grazia divina la sapienza necessaria per ricevere la rivelazione della Verità. Dante viene allora sottoposto ad un triplice esame che occupa i canti XXIV, XXV e XXVI del *Paradiso*, mirato a verificare la comprensione e l'esercizio delle tre virtù teologali: la Fede, la Speranza e la Carità.

San Pietro si propone di esaminare Dante riguardo la Fede: l'interrogazione avviene secondo le modalità previste dal dibattito delle scuole medievali. Assumendo il ruolo di 'baccelliere', Dante si prepara dunque a rispondere alle questioni che saranno proposte dal Santo. Nella discussione che segue Dante osserva pedissequamente i testi delle *auctoritates* ecclesiastiche e sostiene le argomentazioni tomistiche: si procede allora con l'esposizione della definizione e dell'oggetto della fede cristiana, nonché delle prove a disposizione dei fedeli. L'attenta veste terminologica e la rigorosa impostazione dottrinale del dibattito sulla fede conferisce al canto che ne ospita lo svolgimento una tonalità scolastica ed

intellettualistica, ma di rigoroso spessore filosofico e teologico: la prova cui è sottoposto Dante, infatti, risulta superata a pieni voti. San Pietro, pienamente soddisfatto delle risposte date dal poeta, benedice cantando Dante e gli gira attorno tre volte.

Il gesto del primo vescovo di Roma nei confronti di Dante rompe la composta formalità del rapporto allievo-maestro che si era instaurato durante l'esame, e manifesta un atteggiamento di affetto più spontaneo e familiare. Il compimento dei tre giri attorno a Dante significa non solo la totale approvazione delle risposte da parte di san Pietro, ma anche il riconoscimento solenne della grande fede del poeta. La celebrazione che il santo riserva a Dante negli ultimi versi del XXIV canto, cingendolo con la propria luce e introducendolo nella cerchia degli Apostoli, ha il valore di una vera e propria incoronazione. Ne è conferma l'incipit del canto successivo, che ospita un'intensa dichiarazione poetica che Dante depone in favore di se stesso, a seguito del caloroso compiacimento riservatogli da san Pietro:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte.

(*Paradiso* XXV, v. 1-12)

Nei primi dodici versi del canto l'*auctor* irrompe nella *fictio* della *Commedia*, intervenendo in prima persona con una appassionata riflessione sulle sue dolorose

e irrisolte vicende biografiche e sulla sua maturazione poetica⁴²². Dante si augura che le fatiche spese per comporre il proprio capolavoro, reso tale dall'illuminazione della grazia divina, convincano i concittadini non solo a farlo rientrare a Firenze, riconoscendone l'innocenza, ma anche a celebrarlo come gli compete. Dante afferma con convinzione ed orgoglio che rientrerà in patria e che, cresciuto tanto nell'età quanto nell'arte poetica, sarà riconosciuto come poeta ed incoronato nella chiesa di san Giovanni, nello stesso luogo ove nacque cristiano ricevendo il battesimo. È in virtù della fede cristiana che Dante ha dimostrato di avere e su cui poggia l'intero impianto della *Commedia* che san Pietro elargisce l'incoronazione celeste del poeta, ben più significativa di quella terrena, che pure il nostro non otterrà mai.

Già Cacciaguida, in *Paradiso* XVII, vv. 124-142, dopo aver riconosciuto l'innocenza di Dante davanti ai vizi e ai crimini dei concittadini, aveva investito il poeta della missione di messaggero di pace, verità e giustizia. Ora con l'incontro di san Pietro e l'incoronazione teologale Dante intreccia di nuovo i fili della propria storia di cristiano, cittadino e poeta: egli desidera che i meriti della propria fede vengano riconosciuti anche nella sua Firenze e che i versi del "poema sacro" che quella stessa fede ha prodotto vengano onorati con la corona poetica. Sulla consequenziale continuità tra fede e poesia esternata nei primi versi del XXV canto del *Paradiso* Chiavacci Leonardi afferma: "Il rapporto tra la sua poesia e la sua fede -l'una quasi voce dell'altra- è stabilito qui da Dante in modo che più chiaro non si potrebbe: le due corone- del poeta e del cristiano- appaiono quasi come la stessa corona"⁴²³. In questo passo più che mai la metafora metapoetica del viaggio oltremondano dell'*agens*, ormai avviatosi alla conclusione, si scioglie nel prossimo compimento della *Commedia*, conclamato capolavoro dell'*auctor*. La composizione del poema è significativamente presentata in termini paralleli a quelli del viaggio nell'aldilà:

⁴²² Cfr. F. Tateo, "Il poema sacro" ("Par." XXV 1-3), in *Versi controversi. Letture dantesche*, a c. di D. Cofano, S. Valerio, Edizioni del Rosone, Salerno, pp. 345-368; N. Mineo, "Paradiso" XXV, 1-3: i "molt'anni" della composizione del "poema sacro", in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 55, XLIII, 2014, pp. 5-17.

⁴²³ A. M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, XXV, n. 10-12, p. 689.

entrambe le imprese, rese possibili dall'intervento della Grazia, ci vengono descritte egualmente titaniche e straordinarie.

La sovrapposizione del piano narrativo e del piano metapoetico impone una riflessione. Salsano ha giustamente notato che "il premio conquistato dal pellegrino fa esplodere il compromesso tra visione e finzione poetica, e la dignità del personaggio si rivela dignità dell'autore"⁴²⁴. È dallo speciale riconoscimento ricevuto da san Pietro che muove la speranza di Dante di tornare a Firenze e di essere incoronato poeta da quegli stessi concittadini che lo condannarono all'esilio⁴²⁵. Forte del favore del Cielo, Dante auspica, vanamente, che lo straordinario viaggio ultraterreno e la sfiancante stesura della *Commedia* vengano premiati anche nella dimensione terrena e cittadina. La menzione di Firenze in un contesto, quello paradisiaco, ormai lontano dalle diatribe comunali e da tutte le vicende terrene, risponde alla necessità di Dante di mostrare la linea evolutiva della propria poetica, dagli esordi letterari legati alla cultura cortese e alla società comunale, fino alla maturità. Nelle tre terzine iniziali di *Paradiso* XXV Dante decide di fatto di interrompere la narrazione per "mettere in rilievo [...] l'enorme distanza tra il poeta delle rime fiorentine e quello del poema sacro"⁴²⁶. Dante sottolinea infatti che rientrerà a Firenze come un poeta "con altra voce" e "con altro vello": l'*auctor* comunica dunque di aver definitivamente deposto la poesia d'amore che aveva contraddistinto la giovinezza trascorsa a Firenze, per dedicarsi al poema cristiano che lo ha reso degno della corona ricevuta da san Pietro.

Prossimo alla fine del viaggio e alla conclusione del poema, Dante sente il bisogno di fare un ultimo bilancio del personale percorso biografico e poetico, che ha avuto Firenze come punto di partenza e l'Empireo come meta finale. Fiero del proprio

⁴²⁴F. Salsano, *Paradiso- Canto XXV*, in Id. *Lecturae Dantis*, Longo, Ravenna, 2003, p. 223.

⁴²⁵ Cfr. G. Ledda, *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del "Paradiso"*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XC, 2015, 1, Dante. Per Emilio Pasquini, pp. 257-277.

⁴²⁶D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di S. A. Chimenz, Utet, Torino, 2013, p. 980.

capolavoro, Dante cerca ed ottiene il riscatto come cittadino ingiustamente esiliato, come fervente cristiano e come poeta capace di comporre il poema che avrebbe cambiato le sorti dell'umanità, incoraggiando una profonda *renovatio mundi* all'insegna dei valori cristiani. D'altra parte, la stessa stesura della *Commedia* è "la testimonianza concreta della fede di Dante, il segno tangibile del suo operare per la fede"⁴²⁷: ed è proprio dalla fede che i versi del poema traggono ispirazione e forza. Le liriche stilnoviste, rievocate nei versi dedicati a Paolo e Francesca, avevano cantato l'amore per Beatrice, le grandi canzoni dottrinali come *Amor che nella mente mi ragiona*, ricordata in *Purgatorio* II, l'amore per la filosofia: il "poema sacro" ha per oggetto l' "amor che move il sole e l'altre stelle". L'amore di Dio e l'amore per Dio costituiscono il fulcro di tutto il sistema costruito da Dante e la linfa vitale della sua poesia.

La nuova e definitiva visione dell'amore da cui scaturisce la poesia della *Commedia*, alta, impegnata, degna dell'incoronazione celeste e terrena, trova subito plastica espressione nella similitudine che descrive l'arrivo di san Giacomo e il suo saluto a san Pietro. Terminato il preambolo metapoetico, la vicenda dell'*agens* riprende: la scena si anima con il movimento del secondo lume che si stacca dalla corona dei beati e si avvicina a Dante. Beatrice invita il poeta a guardare e riconoscere nella luce san Giacomo, il secondo esaminatore del pellegrino. Il sopraggiungere del santo e il saluto rivolto all'altro apostolo sono rappresentati attraverso l'immagine dei colombi:

Sì come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno a l'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;
così vid' ò l'un da l'altro grande
principe glorioso essere accolto,
laudando il cibo che là sù li prande.

⁴²⁷G. Getto, *Il canto XXV del Paradiso*, in «Lectura Dantis Romana», Società Editrice Internazionale, Torino, 1965, p. 9.

L'affettuoso incontro tra san Pietro e san Giacomo viene paragonato da Dante alla reciproca manifestazione d'affetto fra due colombi che, accostati l'uno accanto all'altro, si girano attorno tubando. Allo stesso modo, infatti, san Pietro accoglie con festa e letizia san Giacomo, celebrando e cantando assieme ad esso Dio, fonte di vita e nutrimento delle anime del Paradiso. L'ultima occorrenza dell'immagine della colomba è certamente motivata dalle esigenze figurative dettate dalla rappresentazione della rarefatta atmosfera paradisiaca e degli spiriti luminosi dei santi. Chiavacci Leonardi osserva che "dovendo rappresentare due luci che si festeggiano -non due persone-, Dante cerca e trova la figura del mondo terreno che più si avvicini- nell'aspetto e nel sentimento che esprime- a quella del suo mondo celeste"⁴²⁸. Ed in effetti la colomba, con la sua grazia e con il suo candore, risulta un'immagine efficace tanto per le sue caratteristiche corporee che per le accezioni allegoriche. La leggiadria propria degli uccelli e il piumaggio chiaro delle colombe partecipa alla descrizione della luce limpida e cristallina che caratterizza il Paradiso e della fulgente immaterialità degli spiriti dei beati.

Mentre in *Inferno* le similitudini animali contribuivano all'espressione della condizione di bestialità in cui versavano i dannati, puniti anche attraverso la perdita della loro umanità, in questa occasione il riferimento al mondo ornitologico e alla colomba ha il difficile compito di comunicare la natura sovrumana, eterea e immateriale delle anime. L'allegoresi medievale, proprio in virtù dell'aspetto candido ed innocente, aveva fatto della colomba un animale rappresentativo della purezza, della bontà e dell'innocenza. Questi valori traspaiono chiaramente nei gesti bonari e sinceri dei due apostoli che, avvicinandosi l'uno all'altro, manifestano la loro beata letizia rallegrandosi del reciproco affetto e cantando lodi al Signore. L'estemporanea preghiera innalzata da san Pietro e san Giacomo conferisce alla

⁴²⁸ A. M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, XXV, n. 19-21, p. 690.

scena anche un tono solenne e sacrale. Commenta Getto: “L’immagine dei colombi è di una rara gentilezza, ed è tutta intrisa di affettuosa soavità: e tuttavia il risultato espressivo del paragone non manca di una sua liturgica dignità [...], sicché l’immagine sembra comporsi in una stilizzata araldica maestà”⁴²⁹.

Lontanissimi dalle colombe lussuose di *Inferno* V, chiamate a ritrarre il peccato di Paolo e Francesca e dei loro modelli letterari, e dagli spiriti ammaliati dall’“amoroso canto” di Casella, che, non avendo ancora intrapreso il cammino di penitenza, rimangono erroneamente legati alla vita terrena e ai valori mondani, gli uccelli presenti nel venticinquesimo canto del *Paradiso* rappresentano il sentimento più alto e più puro di tutti: l’amore per Dio. I colombi a cui sono assimilati san Pietro e san Giacomo non hanno un comportamento lascivo, né appaiono intenti alla sola soddisfazione dei propri bisogni materiali: essi vogliono cantare la gloria di Dio, celebrando il nutrimento divino della fede e della letizia che da essa deriva. Quella stessa fede così forte e schietta che alimenta l’ispirazione poetica di Dante, permettendogli di condurre a termine la stesura della *Commedia* ed avanzare un degno riconoscimento del “poema sacro” da parte dei concittadini.

Il grediente di ambiguità intrinseco all’immagine della colomba, simbolo, allo stesso tempo, di un amore assolutamente terreno e carnale e della purezza d’animo, scompare. Nell’economia della *Commedia* la colomba compie un volo ascensionale in parallelo con la poesia dantesca: le tre occorrenze di questo uccello non solo segnano il cammino dell’*agens* dal buio dell’*Inferno* fino ai lumi del *Paradiso*, ma tracciano un percorso di riflessione metaletteraria sulla poesia e sul suo principio ispiratore, contrassegnando con la loro presenza i nodi del pensiero dantesco e la progressione stilistica e poetica dell’*auctor*. Le colombe di *Inferno* V avevano rappresentato una poesia che, prendendo le mosse dalla vita di corte, mirava a rappresentarne una versione idealizzata, ma comunque orientata alla dimensione terrena. Ne derivava una concezione di Amore profana, sensuale e carnale, incapace

⁴²⁹ G. Getto, *op. cit.*, p. 14.

di staccarsi dalla materialità e priva di qualsiasi visione escatologica. La poesia cortese e stilnovista, praticata dallo stesso Dante in età giovanile, aveva cantato questo Amore, facendone il centro del suo sistema di valori ed entrando in aperto contrasto con la morale cristiana. Anche la poesia dottrinale, pur segnando un ampio scarto formale e morale rispetto alla poesia d'amore cortese, non si era dimostrata uno strumento di elevazione spirituale sufficiente. Se non supportata dalla fede, la filosofia alla base delle canzoni e del *Convivio non conduce alla salvezza dell'anima, come dimostra la stessa Commedia. In Purgatorio II, infatti, la celebrazione della filosofia si conclude con il rimprovero del vecchio Catone: l'"amoroso canto" di Casella non è che un canto di sirena che distoglie Dante e i purganti-colombi dalla retta via e da Dio.*

Liberi da qualsiasi vincolo terreno e spogliati dalla zavorra della mondanità e della sensualità, i colombi di *Paradiso XXV* non rappresentano soltanto gli Apostoli in se stessi, quanto la fede e l'amore capaci di animare la loro eterna beatitudine e di ispirare i versi del "poema sacro". L'immagine della colomba, seguendo il percorso verticale dell'*agens*, traccia dunque la maturazione poetica di Dante e la sua conversione da poeta d'Amore a *scriba Dei*.

“Sotto l’ombra delle sacre penne”: la transumptio dell’aquila nel corpus dantesco

L’aquila è un animale caratterizzato dalla grandezza, dalla vista acutissima, dalla maestosità, dalla capacità di volare ad altezze superiori rispetto agli altri volatili e dalla straordinaria velocità con cui riesce a scendere dall’alto per catturare la preda. Nessun altro uccello può contendere all’aquila il primato indiscusso dell’ordine gerarchico stabilito, in natura, dalla legge del più forte. Non stupisce, perciò, che l’aquila sia divenuta il simbolo per eccellenza del cielo e della divinità. Le sue caratteristiche biologiche hanno fatto sì che i popoli la avvicinasero all’idea di invincibilità e di forza regale, tanto che in molte religioni mediterranee, asiatiche e americane, il culto dell’aquila era legato al sole e alla divinità principale del pantheon. Già nella mitologia sumerica l’aquila appare connessa all’idea di sovranità e di ascensione al cielo: un mito, che ci è giunto attraverso frammenti di testo, narra che il re Etana, pregando il dio del sole di dargli un figlio, venne indirizzato dalla divinità a salvare un’aquila caduta in un pozzo e tenuta bloccata da un serpente. Etana riuscì ad uccidere il serpente e l’aquila, per ricompensarlo, lo portò in cielo, affinché il dio consegnasse all’eroe le insegne della regalità divina e la miracolosa erba della fertilità. Già nelle culture antiche, quindi, l’aquila si distingue per il rapporto privilegiato con la sfera celeste e per la funzione psicopompa, cioè di portatrice di anime beate. Quest’ultima caratteristica rimase radicata anche nel sistema religioso greco-latino: la credenza orientale che l’aquila trasportasse le anime verso la regione degli dei è il motivo per cui essa divenne l’uccello simbolo di Zeus e di Giove. In quanto attributo di Giove, l’aquila fu largamente rappresentata in veste di sua messaggera, con un fascio di folgori stretto negli artigli. L’animale veniva frequentemente raffigurato nell’atto di afferrare la preda, perlopiù un serpente: motivo, questo, ampiamente ripreso nella simbologia cristiana, che nella figura del rettile intravedeva notoriamente il demonio. Proprio per essere considerata un uccello di natura divina e di straordinaria forza, l’aquila divenne anche l’insegna delle legioni romane e degli imperatori. A Roma si diffuse

L'affascinante liturgia dell'apoteosi dei Cesari durante la quale, dalla sommità del rogo funebre costruito a piramide, si faceva fuggire un'aquila incaricata di trasportare verso la dimora degli dei l'anima del defunto, perché fosse divinizzato. Divenuto l'emblema del trionfo e del dominio imperiale di Roma, questo uccello diventò anche per i cristiani simbolo della vittoria di Cristo sui pagani e della diffusione del nuovo credo. L'aquila, d'altronde, era già presente nelle Scritture come immagine allegorica di Dio, mentre nelle figurazioni medievali era ampiamente diffusa come immagine cristologica, proprio in virtù della suo speciale *status* di tramite tra mondo celeste e terreno, assimilabile alla doppia natura umana e divina attribuita a Cristo. L'identificazione con Gesù era poi incitata da alcune leggende, derivate dalle stesse Scritture, che attribuivano all'aquila una virtù rigeneratrice assimilabile alla resurrezione di Cristo. Questo il retroterra simbolico che rese l'aquila una delle immagini più diffuse, complesse e affascinanti di tutto il Medioevo.

Attraverso la figura retorica della *transumptio* l'immagine dell'aquila si trasforma all'interno dei versi danteschi in un simbolo, in un'allegoria, in una metafora e in una similitudine ove si intrecciano molteplici prospettive, tutte orientate verso l'idea unitaria di autorità universale. L'autorità di cui è immagine l'aquila nel *corpus* dantesco è di varia natura: essa può riferirsi al tradizionale ambito politico, ma anche all'ambito morale e letterario. La maggior parte delle occorrenze dell'immagine dell'aquila all'interno del *corpus* dantesco è naturalmente legata al diffusissimo uso simbolico dell'uccello come sintetico rinvio al modello statale offerto dall'Impero Romano, ideale politico che Dante promuoverà lungo il corso di tutta la propria vita. L'impegno politico assunto dal poeta trova il suo primo e compiuto banco di prova nelle *Epistole*, in particolare nel *corpus arrighianum*, composto dalle lettere V, VI e VII. Queste epistole scandiscono l'itinerario della passione civile e della speranza nutrita da Dante nei confronti di un particolare evento storico, la discesa di Enrico VII, dal suo primo fiducioso annuncio,

l'incoronazione dell'imperatore avvenuta nel 1308, fino all'oscurarsi dell'entusiasmo e alla delusione, sopraggiunta con il fallimento della spedizione e la morte improvvisa del sovrano nel 1313. Appare certamente significativo osservare che in due (la V e la VI) di queste epistole così politicamente connotate si registri l'occorrenza della figura dell'aquila. Nel primo paragrafo dell'epistola V, scritta sulla scia dell'enciclica papale *Exultet in gloria* di Clemente V, e quindi poco prima che Enrico VII varcasse le Alpi, Dante, definitosi "exul immeritus", rivolge "universis et singulis Ytaliae Regibus et Senatoribus almae Urbis nec non Ducibus Marchionibus Comitibus atque Populis" un'ispirata esortazione ad accogliere l'imperatore sopravveniente quasi fosse un messo inviato direttamente da Dio. Nell'accorato appello rivolto agli Italiani Dante prosegue descrivendo la discesa di Enrico VII attraverso la metafora dell'aquila, simbolo dell'Impero e dell'imperatore:

Pone, sanguis Longobardorum, coaductam barbariem; et si quid de
Trojanorum Latinorumque semine superest, illi cede, ne cum sublimis aquila
fulguris instar descendens adfuerit, abiectos videat pullos eius, et prolis proprie
locum corvulis occupatum.

(*Epistola V, 4, 1*)

Nel passo citato l'aquila rappresenta il ruolo e la forza di Enrico, imperatore designato del Sacro Romano Impero. Dante descrive l'uccello con l'aggettivo "sublimis", sottolineandone la grande regalità, mentre l'effetto dirompente della sua calata è paragonato ad un fulmine. L'abbinamento dell'aquila con il fulmine deriva dal suo accostamento a Zeus e a Giove in qualità di fedele esecutrice degli ordini punitivi del dio. Per questa sua funzione l'aquila è chiamata da Orazio "ministerium fulminis" (*Odi, IV, 4*), mentre da Plinio "armigeram Iovis" (*Naturalis Historia, X, 4, 15*). Il fulmine è altresì frequentemente utilizzato come immagine topica di velocità e potenza nella manualistica militare già dell'età classica, dove, d'altronde, è altrettanto diffusa l'identificazione figurale dell'impeto dell'aquila con

la proverbiale rapidità d'azione dei grandi condottieri⁴³⁰. È chiaro, allora, che sia l'immagine dell'aquila che quella del fulmine siano state scelte da Dante per delineare un ritratto di Enrico VII in linea con la raffigurazione tradizionale dell'Imperatore di Roma come generale supremo e difensore della giustizia.

Nella sesta epistola, scritta il 31 marzo 1311, dopo aver premesso la necessità dell'Impero in quanto garante del bene dell'umanità, Dante rimprovera i concittadini di essersi ribellati contro un'istituzione divina, spostando sul piano teologico e sacro le basi del potere politico terreno e santificando, al contempo, la discesa di Enrico VII in Italia. Tratteggiando la ribellione di Firenze contro l'Impero come una vera e propria trasgressione dell'ordine politico imposto da Dio agli uomini, Dante procede poi con l'annunciare ai suoi concittadini un'ineluttabile punizione divina. Il poeta intona l'apostrofe contro la città natale, connotando di profetismo biblico la condanna dell'empia resistenza di Firenze all'imperatore. È nella prospettiva della sicura giustizia divina e della prossima restaurazione del Sacro Romano Impero che Dante inserisce la figura dell'aquila:

Quid vallo sepsisse, quid propugnaculis et pinnis urbem armasse iuvabit, cum
advolaverit aquila in auro terribilis, que nunc Pirenen, nunc Caucason, nunc
Athlanta supervolans, militie celi magis confortata sufflamine, vasta maria
quondam transvolando despexit?

(*Epistole*, VI, 3, 12)

In questa domanda retorica Dante esprime l'estrema vacuità dell'operato umano davanti al compiersi della Provvidenza divina. Dio ha destinato tutti gli uomini del mondo, riuniti entro i confini dei Pirenei, del Caucaso e del monte Atlante, a riunirsi in modo pacifico sotto la sola autorità dell'Impero: sono pertanto destinate

⁴³⁰ Cfr. G. Brugnoli, *Per suo richiamo*, in *Studi Danteschi*, vol. 1, Edizioni Ets, Pisa, 1998, p.178-179 e Floro, *Epitome rerum romanarum*, IV, 2: "more fulminis; quod uno eodemque momento venit, percussit, abscessit", in *La letteratura italiana. Storia e testi Dante Alighieri*, La Divina Commedia, vol. 4, a cura di N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957, p. 854.

al fallimento tutte le politiche comunali che hanno armato le città di mura e di merli, mettendo gli Italiani gli uni contro gli altri in una sanguinosa guerra fratricida⁴³¹. L'immagine dell'aquila compare anche nel *De monarchia*, sebbene in maniera poco incisiva. All'interno del trattato, infatti, l'aquila ricorre soltanto due volte senza avere grandi risvolti simbolici o metaforici originali. In entrambe le occorrenze, la figura dell'animale viene utilizzata in una perifrasi ("il segno dell'aquila") che indica genericamente l'autorità imperiale di Roma, intesa come presenza fondamentale nel cammino provvidenziale dell'umanità⁴³²:

Cumque duo populi ex ipsa troyana radice in Ytalia germinassent, romanus videlicet et albanus, atque de signo aquile deque penatibus aliis Trojanorum atque dignitate principandi longo tempore inter se disceptatum esset, ad ultimum de comuni assensu partium, propter iustitiam cognoscendam, per tres Oratios fratres hinc et per totidem Curiatios fratres inde in conspectu regum et populorum altrinsecus expectantium decertatum est [...]⁴³³.

(*De monarchia*, II, IX, 15)

Erat enim Herodes non vicem Tyberii gerens sub signo aquile vel sub signo senatus, sed rex regno singulari ordinatus ab eo et sub signo regni sibi commissi gubernans.

(*De monarchia*, II, XI, 6)

È nella *Commedia* che l'immagine dell'aquila acquista una maggiore complessità: ciò è dovuto al diverso impegno politico assunto da Dante nelle due opere e alla natura delle opere stesse. Il *De monarchia* costituisce l'elaborazione teorica più ampia di Dante e, di fatto, è il cardine ideologico di tutti i suoi interventi politici. Tuttavia, proprio essendo uno scritto precipuamente tecnico, esso manca di quell'ispirazione politica e poetica che anima i personaggi incontrati nell'aldilà: in tal senso è infatti

⁴³¹ Cfr. G. Ledda, *Un bestiario politico nelle «Epistole» di Dante*, in «Italianistica», XLIV / 2 (2015), pp. 161-179.

⁴³² Cfr. M. Onofrio, *Il più nobile simbolo di Roma*, in «Lazio ieri e oggi», XLII, 2006, pp. 142-143.

⁴³³ D. Alighieri, *De Monarchia*, II, IX, 15 in D. Alighieri, *Opere*, vol. II, a c. di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quagliani, C. Villa, G. Albanese, Mondadori, Milano, 2014, pp. 1182-1185.

la *Commedia* la più grande impresa politica di Dante. L'itinerario politico della *Commedia* in cui è inserita l'immagine dell'aquila è caratterizzato da una violenta polemica nei confronti delle istituzioni politiche ed ecclesiastiche del tempo, polemica che appare fortemente connotata soprattutto in senso morale. Nei versi della *Commedia* il poeta evidenzia con forza la responsabilità degli uomini indicati come la principale causa del degrado politico e civile: Dante nomina e sottopone a severo giudizio individualità concrete, quali reali, papi, cortigiani, aristocratici e borghesi. Ciò che rimane immutato dalle speculazioni del *De monarchia* ai versi della *Commedia* è la convinzione per cui la qualità della convivenza degli uomini dipenda essenzialmente dalla capacità di guida dimostrata dalle istituzioni politiche civili e religiose.

Nella visione allegorica cui assiste Dante nel Paradiso Terrestre si ripercorrono le tappe cruciali della storia dell'Impero e della Chiesa⁴³⁴, tra cui le persecuzioni dei cristiani perpetrate dagli imperatori pagani e l'episodio della donazione di Costantino. Naturalmente l'Impero romano viene allegoricamente indicato dall'aquila, cui fa da contraltare il carro, scelto come simbolo della Chiesa⁴³⁵. La prima rappresentazione osservata da Dante e raccontata in *Purgatorio*, XXXII, 109-117 vede l'aquila piombare sull'albero dell'Eden con la velocità di un fulmine, rompendone la corteccia, i fiori e le foglie, per poi avventarsi sul carro:

Non scese mai con sì veloce moto
Foco di spessa nube, quando piove
Da quel confine che va più remoto,
com'io vidi calar l'uccel di Giove
per l'alber giù, rompendo de la scorza,
non che d'i fiori de le foglie nove;

⁴³⁴ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Nel Paradiso Terrestre: l'allegoria*, in Id. *L'ombra di Argo. Studi sulla "Commedia"*, Genesi, Torino, 1986, pp. 191-213; G. Carletti, *Allegoria e simbologia nel pensiero politico di Dante*, in *Simbolo, metafora e linguaggio nella elaborazione filosofico-scientifica e giuridico-politica*, a c. di G. Patella, Sestante, Bergamo, 1998, pp. 31-41.

⁴³⁵ Cfr. M.L. Gavazzoli, *L'allegoria del carro nelle opere letterarie e figurative del XII secolo*, in «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», XLVI, 1972, 1-2, pp. 116-122.

e ferì il carro di tutta sua forza;
ond'el piegò come nave in fortuna,
vinta da l'onda, or da poggia, or da orza.

L'altezza del volo e la velocità di discesa dell'aquila sono paragonate al fulmine, elemento attribuito all'animale già in età classica e già utilizzato dallo stesso Dante in *Epistola V* per descrivere la calata di Enrico in Italia. In questi versi della *Commedia* Dante decide di non nominare l'aquila direttamente, ma attraverso una perifrasi ripresa dall'espressione virgiliana "Iovis ales" (*Eneide*, I, 394) e dal suo calco nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla "Iovialis [...] ales" (*Anticlaudianus*, II, 289): il riuso di questo verso, estratto dal poema epico più rappresentativo della gloria dell'Impero romano, mette in evidenza la sacralità dell'animale legato a Giove, divinità con cui è identificato lo stesso Dio cristiano, a sottolineare la continuità culturale e politica che la Provvidenza ha stabilito tra civiltà romana e civiltà cristiana ⁴³⁶. La critica è concorde nell'interpretare la devastazione operata sull'albero e sul carro come un chiaro riferimento alle terribili persecuzioni cui gli imperatori romani (principalmente Nerone, Decio, Valeriano, Diocleziano) sottoposero i primi cristiani. La visione allegorica continua con una nuova discesa dell'aquila imperiale:

Poscia per indi ond'era pria venuta,
l'aguglia⁴³⁷ vidi scender giù ne l'arca
del carro e lasciar lei di sé pennuta;
e qual esce di cuor che si rammarca,
tal voce uscì del cielo e cotal disse:
«O navicella mia, com' mal se' carca!».
Poi parve a me che la terra s'aprisse
tr'ambo le ruote, e vidi uscirne un drago
che per lo carro sù la coda fisse;

⁴³⁶ Dio è chiamato "sommo Giove" in *Purgatorio*, VI, 118, non a caso sempre in un contesto politico, dove è ribadita la necessità dell'Impero per riportare pace e concordia sulla Terra.

⁴³⁷ Forma fiorentina del sostantivo "aquila", cfr. n. 280 in D. Alighieri, *Inferno*, a c. di G. Inglese, Carocci, Roma, 2007, p. 392.

e come vespa che ritragge l'ago,
 a sé traendo la coda maligna,
 trasse del fondo, e gissen vago vago.
 Quel che rimase, come da gramigna
 vivace terra, da la piuma, offerta
 forse con intenzion sana e benigna,
 si ricoperse, e funne ricoperta
 e l'una e l'altra rota e 'l temo, in tanto
 che più tiene un sospir la bocca aperta.
 Trasformato così 'l dificio santo
 mise fuor teste per le parti sue,
 tre sovra 'l temo e una in ciascun canto.
 Le prime eran cornute come bue,
 ma le quattro un sol corno avean per fronte:
 simile mostro visto ancor non fue.

(*Purgatorio* XXXII, 124-147)

Il secondo assalto dell'aquila, pur sferrato dalla stessa direzione da cui era venuto il primo, causa danni ben maggiori del precedente. Le penne lasciate al centro del carro rievocano, infatti, l'episodio della donazione di Costantino, lo sciagurato spartiacque della storia della Chiesa e dell'Impero. La gravità di questo evento si ripercuote, per Dante, su entrambe le istituzioni universali: la Chiesa abbandonando l'originaria povertà, si lasciò andare alla corruzione e all'ingordigia, l'Impero, invece, spogliatosi della sua autorità, andò incontro a disordine e debolezza. Le penne, rappresentando la porzione di potere che l'Impero concesse alla Chiesa, costituiscono il nefasto carico del carro di cui si lamenta la voce che scende dall'alto⁴³⁸. Nel XXXIII canto del *Purgatorio* Beatrice, mantenendo le figurazioni del carro e dell'aquila, profetizza a Dante l'epilogo degli scontri fra Chiesa e Impero:

⁴³⁸ Secondo i commentatori antichi, tra cui Pietro Alighieri, il particolare della voce 'fuori campo' è stato ripreso da Dante dalle antiche leggende su Costantino, nelle quali si narra che, nel momento stesso della donazione, si udì una voce del cielo urlare: "Hodie diffusum est venenum in ecclesia Dei" (cfr. nota ai vv. 128-129 in D. Alighieri, *La divina Commedia*, ed. cit., p.764).

Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe
fu e non è; ma chi n'ha colpa, creda
che vendetta di Dio non teme suppe.
Non sarà tutto tempo senza reda
l'aguglia che lasciò le penne al carro,
per che divenne mostro e poscia preda;
ch'io veggio certamente, e però il narro,
a darne tempo già stelle propinque,
secure d'ogn'intoppo e d'ogni sbarro,
nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque.

(*Purgatorio* XXXIII, 34-45)

Le parole divinatrici di Beatrice suonano per Dante come una rassicurazione: l'istituzione dell'Impero tornerà all'antico splendore grazie ad un erede, inviato dallo stesso Dio, che sarà il grande riordinatore della società umana e, inevitabilmente, l'esecutore terreno della volontà punitiva del Cielo. L'identità di questo messo annunciato è però celata da un "enigma forte" (*Purgatorio* XXXIII, 50): questo personaggio non viene indicato attraverso un nome, bensì una perifrasi numerica ("un cinquecento diece e cinque", *Purgatorio* XXXIII, 43). Tale messaggio cifrato, tipico dello stile apocalittico, a tutt'oggi non è stato ancora decrittato e compreso. L'unica certezza da cui può muovere l'ipotetica ricostruzione identitaria del condottiero profetizzato da Beatrice è che sia "reda" dell'aquila, e quindi un imperatore. Se l'aquila è figura antonomastica dell'Impero romano e di chi ne è a capo, allora, come dice Parodi, "non è possibile, senza le più strane contorsioni del senso, costringere quei versi a parlare d'altri che d'un Imperatore"⁴³⁹.

⁴³⁹ E. G. Parodi, *La data della composizione e le teorie politiche dell'«Inferno» e del «Purgatorio»*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a c. di G. Folena e P.V. Mengaldo, Neri Pozza, Vicenza, 1965, p. 236.

La definitiva e solenne apoteosi dell'Impero, e quindi anche dell'aquila, occupa l'ultimo dei canti politici canonici, il VI del *Paradiso*⁴⁴⁰. La genesi del canto è da ritrovare nella polemica volta a colpire i guasti causati all'umanità dalla cupidigia, dalla prepotenza e dalla faziosità partigiana che, ora in modo sottinteso ora in modo violentemente aperto, ha attraversato tutto il poema. Dante si ripropone di tessere le lodi dell'Impero proponendo, all'interno della *Commedia*, una lunga digressione sulla storia di Roma, in cui la successione degli eventi viene descritta seguendo un immaginario volo dell'aquila imperiale, descritto dall'imperatore Giustiniano:

Poscia che Costantin l'aquila volse
contr'al corso del ciel, ch'ella seguio
dietro a l'antico che Lavina tolse,
cento e cent'anni e più l'uccel di Dio
ne lo stremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti de' quai prima uscìo;
e sotto l'ombra de le sacre penne
governò 'l mondo li di mano in mano,
e, sì cangiando, in su la mia pervenne.

(*Paradiso* VI, 1-9)

Giustiniano, unica voce narrante del canto, racconta come l'Impero, nonostante la *translatio Imperii* operata da Costantino abbia contrastato i piani divini, sia riuscito

⁴⁴⁰ Tra le *lecturae* del canto si segnalano, oltre quelle che saranno direttamente citate: E. Paratore, *Il canto VI del "Paradiso"*, in «Studi Danteschi», XLIX, 1972, pp. 49-77, poi in Id., *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma, 1973, pp. 163-206; S. Mariotti, *Il canto VI del "Paradiso"*, in *Nuove Letture Dantesche tenute nella Casa di Dante in Roma*, vol. V, 1972, pp. 375-404, poi in Id., *Scritti medievali e umanistici*, 1976, pp. 87-113 (nella 2^a ed. alle pp. 115-142); F. Furlan, *Canto VI del "Paradiso"*, in *Atti della Dante Alighieri a Treviso 1984-1989*, Matteo, Treviso, 1989, pp. 267-274; P. Sabbatino, *La "tragedia" della storia del mondo ("Par." VI)*, in Id., *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla "Divina Commedia"*, Olschki, Firenze, 1991, poi in «Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi», II, 1993, pp. 769-800, con il titolo *La felicità di raccontare. Lettura del canto VI del "Paradiso"*; N. Mineo, *Canto VI*, in *Lectura Dantis Neapolitana, Paradiso*, a c. di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli, 2000, pp. 89-145; poi in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori- Università di Catania, Torino-Catania, 2005, pp. 57-104 con il titolo *Lettura del canto VI del Paradiso. Il regno della giustizia*; N. Longo, *Il canto della giustizia. "Paradiso" VI*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti», LXIX, 2007, pp. 105-143, poi in Id., *Letture e ricognizione dantesche*, UniversItalia, Roma, 2014, pp. 47-86.

a sopravvivere e a proteggere sotto le sue grandi ali tutta l'umanità. Proprio l'immagine scritturale dell'ombra offerta dalle "sacre penne"⁴⁴¹ continua a ribadire con forza che solo l'istituzione imperiale, provvidenzialmente voluta da Dio per la salvezza dell'umanità, può portare in terra la giustizia e una pace duratura. La persuasione radicale che l'Impero sia assolutamente necessario per il bene dell'umanità spinge Dante a procedere con una "amplificatio sul volo storico dell'Aquila"⁴⁴². Dal v. 34 al v. 96 Giustiniano tratteggia con una lunga digressione la storia dell'Impero, menzionando i fatti salienti che condussero Roma al dominio del mondo. Dante fa iniziare le gloriose imprese che hanno reso l'aquila imperiale degna di rispettosa ammirazione al tempo in cui Pallante, figlio del re latino Evandro, morì combattendo al fianco di Enea. La morte di un alleato di Enea si configura come un primo olocausto offerto sull'altare della Storia per le sorti felici del sacro ordinamento imperiale. Morendo eroicamente in duello contro Turno, Pallante partecipa al disegno provvidenziale divino e avvia Roma alla grandezza e alla gloria. In questo senso è particolarmente significativo il passo dell'Eneide qui evocato e il discorso che lì Giove rivolge ad Ercole Alcide, triste per l'approssimarsi della morte di Pallante: "Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus /omnibus est vitae; sed famam extendere factis,/hoc virtutis opus. Troiae sub moenibus altis/ tot gnati cecidere deum, quin occidit una/ Sarpedon, mea progenies; etiam sua Turnum/ fata vocant metasque dati pervenit ad aevi" (*Eneide* X, 467-473)⁴⁴³. Con la rievocazione dell'episodio di Pallante e del sacrificio di Sarpedonte Dante instaura una nuova ed evidente corrispondenza fra Giove e Dio: come il sommo dio pagano accetta la morte del figlio sotto le mura di Troia, così Dio, sacrificando il proprio figlio a Roma, legittima la potenza universale dell'istituzione imperiale.

⁴⁴¹ L'immagine è ripresa da Dante dal v. 89 di *salmo XVII*: "sub umbra alarum tuarum". Nel salmo, il cui tema centrale è la giustizia, è lo stesso Dio ad essere paragonato ad un'aquila.

⁴⁴² F. Mazzoni, *Il canto VI del Paradiso (658° Annuale della morte di Dante, Ravenna, 9 settembre 1979)*, in «Lecture Classensi», vol. 9-10, Longo, Ravenna, 1982, p. 146.

⁴⁴³ Per i richiami intertestuali di *Paradiso VI* cfr. E. Landoni, *Rileggendo "Paradiso" VI e VII. Poesia e intertestualità*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXV (2007), 3, pp. 9-19.

Mettendo in evidenza le analogie fra mondo pagano e mondo cristiano, Dante vuole sottolineare la continuità provvidenziale che lega i protagonisti della storia dell'Impero e di quella che Auerbach chiama "storia della Redenzione"⁴⁴⁴.

Il volo dell'uccello divino si interrompe subito ad Albalonga, dove i discendenti di Enea regnarono per trecento anni, per stabilirsi definitivamente a Roma dopo la vittoria degli Orazi sui Curiazi. La terzina successiva conchiude al suo interno tutto il periodo monarchico, ricordando il ratto delle Sabine ordinato da Romolo e il suicidio di Lucrezia, cui seguì la cacciata dell'ultimo re, Tarquinio il Superbo. Seguono poi le imprese che l'aquila romana compì nel periodo della prima repubblica, dalla respinta dei Galli guidati da Brenno alle vittorie sulle popolazioni italiche che tentarono di ostacolare l'irresistibile ascesa della città. Sotto l'insegna di Roma dovette piegarsi anche l'orgoglio dei Cartaginesi, che pure riuscirono, guidati da Annibale, nella straordinaria traversata delle Alpi. Abilmente Dante sorvola, invece, sugli anni più turbinosi delle guerre civili, senza tuttavia rinunciare a ricordare di nuovo la distruzione di Fiesole, empia alleata di Catilina nella congiura contro Roma, la cui condanna è stata già ricordata in *Inferno* XV, 62.

Si arriva così al tempo di Cesare, cui Giustiniano dedica ben sei terzine (vv. 55-72): i versi concitati e incalzanti descrivono con respiro epico le imprese di Cesare e, pur essendo parte della rievocazione storica della gesta dell'aquila, sembrano quasi staccarsi dal resto del racconto. Attraverso la voce dell'imperatore, infatti, Dante inserisce una "dichiarazione di indicibilità"⁴⁴⁵, nella quale afferma l'apparente impossibilità di descrivere adeguatamente con la lingua e con la penna (termine, questo, che non esula dal campo metaforico ornitologico) le alte imprese di Cesare. La prima terzina dedicata al generale romano chiarisce alcuni punti nodali della visione politica dantesca: l'Impero ha il suo fondatore e primo rappresentante in

⁴⁴⁴ Cfr. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2012, in particolare *Passi della "Commedia" illustrati da testi figurati*, pp. 243-248.

⁴⁴⁵ G. Ledda, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo, Ravenna, 2002, p. 265.

Cesare, che ne assunse il potere non per usurpazione, ma per volere della stessa Roma. Con Cesare si realizza la *plenitudo temporis*⁴⁴⁶ paolina: sotto di lui l'aquila riesce ad imporsi sull'intero orbe e a garantirne l'unità e la pace, tanto che Dio decide di affidare all'Impero emergente i natali e la morte di Cristo, sovrapponendo per sempre la storia di Roma e il provvidenziale disegno di Redenzione. La salvezza dell'uomo predisposta da Dio si realizza, infatti, attraverso la nascita dell'Impero, conseguente alla vittoria di Cesare, e la venuta di Cristo, cui seguirà la fondazione della Chiesa. La consequenzialità, cronologicamente ravvicinata, della nascita delle due autorità ordinate a pacificare e a redimere l'umanità e la concezione provvidenzialistica della storia dell'Impero e della Chiesa sono i cardini attorno ai quali il pensiero dantesco rimase sempre saldato, dal *Convivio* al *De monarchia*, fino a questi versi della *Commedia*. Le terzine dedicate all'esaltazione delle irresistibili imprese di Cesare sono sostenute da una forte volontà retorica di elogio, che si manifesta attraverso la celebre espressione "scese folgorando" di v. 70. Con queste parole Dante ripropone la tradizionale affinità di dinamica potenza fra l'aquila, il fulmine e il condottiero vittorioso, glorificando contemporaneamente la grandezza dell'Impero e di Cesare, già efficacemente connotato "dagli occhi grifagni" in *Inferno* IV, 123⁴⁴⁷.

Il "baiulo" dell'aquila seguente, Ottaviano, sembra non suscitare in Dante l'appassionata partecipazione riservata a Cesare: all'imperatore viene riconosciuto il merito di aver mantenuto saldo il potere imperiale, di aver ampliato al massimo i confini di Roma e di aver portato all'Impero una pace molto duratura. Tuttavia, egli non arriva ad essere un punto cardine della storia provvidenziale, e rimane un mero tramite fra Cesare e Tiberio, sotto il quale si celebrerà la Redenzione dell'umanità. Per Giustiniano e per Dante, che guardano alla storia con prospettiva teologica, il

⁴⁴⁶ S. Paolo, *Lettera ai Galati*, 4, 1-7: "At ubi venit plenitudo temporis misit Deus Filium Suum factum ex muliere, factum sub lege ut eos, qui sub lege erant, redimeret, ut adoptionem filiorum reciperemus".

⁴⁴⁷ Cfr. G. Brugnoli, *Caesar peregrinus*, in Id., *Studi danteschi*. I. "Per suo richiamo", Ets, Pisa, 1998, pp. 175-194.

momento più alto dell'Impero si toccò infatti con Tiberio, quando Dio concesse che il proprio Figlio venisse condannato a morte proprio sotto il segno dell'aquila. All'Impero fu affidata la missione di farsi strumento della giustizia divina, facendo eseguire da un vicario imperiale, Ponzio Pilato, la sentenza di morte di Gesù Cristo: accettando di far giustiziare il Figlio dall'Impero romano, Dio ne riconobbe implicitamente la legittimità. L'aquila imperiale si mostrò dunque pronta ad attuare le decisioni di Dio sia uccidendo Cristo, sia compiendo la paradossale, ma provvidenziale, vendetta della sua morte. Distruggendo Gerusalemme, l'imperatore Tito punì gli Ebrei colpevoli di deicidio e realizzò i piani della giustizia divina.

La convinzione della piena continuità fra mondo antico e medievale, paganesimo e cristianità, permette a Dante di saltare sette secoli di storia e arrivare direttamente a Carlo Magno, lodato per aver difeso la Chiesa dagli attacchi dei Longobardi e per averla tenuta al sicuro sotto le ali dell'aquila. Il volo dell'uccello attraverso la Storia si conclude su questa immagine: seguono le amare considerazioni sulla situazione attuale. Attraverso Giustiniano Dante riprende l'ininterrotta polemica rivolta contro i partiti e le partigianerie: alla fazione guelfa rimprovera di contrapporre all'aquila, e al progetto politico che rappresenta, i gigli d'oro della casa di Francia con cui aveva stretto un'alleanza antimperiale; alla fazione ghibellina, invece, di appropriarsi del simbolo dell'Impero, snaturando il suo ideale universalistico.

L'ultima apparizione dell'aquila come figura politicamente connotata ha luogo nel XVII canto del *Paradiso*, dove il discorso che Cacciaguida rivolge a Dante conferma al poeta la condanna all'esilio, profetizzata lungo tutto il poema. L'antenato apprende direttamente da Dio che il nipote dovrà conoscere le sofferenze dello sradicamento e dell'emarginazione, della privazione degli affetti più cari e dell'indigenza che costringe a mendicare. La Provvidenza ha tuttavia predisposto per Dante l'incontro con ospiti sensibili e liberali. Il primo rifugio che Dante troverà

dopo aver lasciato la Toscana sarà a Verona, presso la nobile famiglia degli Scaligeri, la cui insegna è una scala sormontata da un'aquila:

Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello
Sarà la cortesia del gran Lombardo
Che'n su la scala porta il santo uccello.

(*Paradiso* XVII, 70-72)

Lo stemma della famiglia veronese era originariamente costituito soltanto dall'immagine della scala: ottenuto da Enrico VII il titolo di vicari dell'imperatore, gli Scaligeri aggiunsero l'aquila, qui chiamata "santo uccello" per la convinzione politica dantesca che fa dell'Impero un'istituzione divina. Cangrande è sì l'ospite magnanimo di Dante esule, ma la celebrazione riservatagli nella *Commedia* è dovuta soprattutto al suo essere l'unico principe italiano che, con la sua politica di respiro europeo, incarna l'ideale dantesco dell'Impero. Secondo Dante, infatti, l'umanità potrà salvarsi soltanto se personalità nobili e coraggiose come Cangrande della Scala guideranno gli uomini verso la riedificazione della provvidenziale istituzione imperiale, restituendo a ciascun individuo la consapevolezza di sentirsi realizzato soltanto come elemento di un'unica comunità civile.

L'analisi di tutte le occorrenze politiche dell'aquila mostrano quindi come Dante si proponga di presentare non solo un'utopia statale e politica, ma anche una classe dirigente ideale, eticamente impeccabile, senza la quale l'Impero non può reggersi né rinnovarsi nella prospettiva universale che gli compete secondo l'ordine provvidenziale divino. È proprio questo legame consequenziale fra qualità morale e agire politico ad essere simbolizzato nell'ultima apparizione dell'aquila nella *Commedia*.

Nei canti XVIII, XIX e XX del *Paradiso* le anime degli spiriti giusti appaiono a Dante componendo l'immagine grandiosa di un'aquila luminosa e immensa: essa è il simbolo della giustizia, intesa come capacità di esercitare giustamente il potere. La giustizia di cui parla Dante in questi tre canti non è quella di ordine legale o

amministrativo, ma è quella virtù che sollecita i governanti a operare concretamente, attraverso i poteri a loro conferiti, in difesa dell'equità e dell'equilibrio. Questa concezione di giustizia permea tutto il poema, in particolare tutti i grandi temi che si riferiscono alla sfera umana e alla regolamentazione della vita pratica degli uomini. La corruzione e il disordine della società in cui Dante è vissuto sono, agli occhi del poeta, il triste risultato del mancato esercizio della Giustizia divina che, come scrive Sapegno, "in terra ha la sua attuazione nell'Impero"⁴⁴⁸. L'aquila che gli spiriti giusti spiegano davanti a Dante non può che rappresentare l'Impero e la perfetta giustizia da esso esercitata sulla terra. Compito dell'imperatore è dunque quello di essere tutore dell'ordine e dell'armonia del mondo, conformando la vita terrena degli uomini alla volontà di Dio. L'esercizio della Giustizia e il buon governo vengono dunque a coincidere: entrambi si manifestano attraverso l'istituzione divina dell'Impero rettamente guidata da un imperatore capace di orientare la condotta di tutta l'umanità e garantire pace e uguaglianza.

La spettacolare visione dell'aquila dei beati, che ha inizio nella seconda metà del XVIII canto del *Paradiso*, è significativamente preceduto da un'altra apparizione: volando al ritmo di un canto da loro intonato, gli spiriti si dispongono in modo da formare una successione di lettere componenti il primo versetto del libro della *Sapienza*: "DILIGITE IUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM". La citazione biblica da cui è estratta, anticipa la tematica che sarà sviluppata nella successiva visione dell'aquila, costituendo un monito diretto a coloro che governano il mondo, il cui dovere è appunto quello di attuare, attraverso le istituzioni terrene, l'idea universale di Giustizia. Proprio dalla lettera M dell'ultima parola apparsa a Dante, cioè TERRAM, ha inizio la straordinaria metamorfosi che porterà le anime del cielo di Giove a rappresentare l'immaginifica figura dell'aquila:

Poscia ne l'emme del vocabol quinto

⁴⁴⁸ D. Alighieri, *La divina Commedia*, a c. di N. Sapegno, vol. III, *Paradiso*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 224.

rimasero ordinate; sì che Giove
 pareva argento lì d'oro distinto.
 E vidi scendere altre luci dove
 era il colmo de l'emme, e lì quietarsi
 cantando, credo, il ben ch'a sé le move.
 Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi
 surgono innumerabili faville,
 onde li stolti sogliono agurarsi,
 resurger parver quindi più di mille
 luci e salir, qual assai e qual poco,
 sì come 'l sol che l'accende sortille;
 e quietata ciascuna in suo loco,
 la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi
 rappresentare a quel distinto foco.
 Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi;
 ma esso guida, e da lui si rammenta
 quella virtù ch'è forma per li nidi.
 L'altra bēatitudo, che contenta
 pareva prima d'ingigliarsi a l'emme,
 con poco moto seguìtò la 'mprenta.
 O dolce stella, quali e quante gemme
 mi dimostraro che nostra giustizia
 effetto sia del ciel che tu ingemme!

(*Paradiso* XVIII, 94-117)

L'aquila è l'insegna dell'Impero trasmessa dagli imperatori romani a quelli cristiani; tuttavia, la presenza nel cielo di Giove concorre alla sua connotazione come simbolo della giustizia divina, apparizione ideale sottostante a tutte le manifestazioni storiche della giustizia compiute sulla terra dall'autorità imperiale. Alla base della grande rappresentazione dell'aquila sta, dunque, un sentimento profondo e un alto significato morale: a questo simbolo sembra riconnettersi, attraverso la giustizia che dall'alto del cielo si riflette negli ordinamenti terreni, tutto l'ideale etico e politico del poeta⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Cfr. V. Branca, *"Diligite iustitiam". Lettura del XVIII canto del "Paradiso"*, in «Lettere Italiane», 65, 2013, 4, pp. 481-501; D. Cofano, *Lettura di "Paradiso" XVIII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 55,

Il canto XIX⁴⁵⁰ si apre dopo il violento attacco che Dante rivolge ai cattivi pontefici in chiusura del canto precedente. Dante riprende subito la grandiosa figurazione dell'aquila, finalmente contemplata e descritta nella sua strabiliante magnificenza. Tutte le anime, completate le metamorfosi della M e del giglio, si fermano ed offrono al poeta il quadro dell'immagine simbolica in cui sono riordinate:

Parea dinanzi a me con l'ali aperte
la bella image che nel dolce frui
liete facevan l'anime conserte;
parea ciascuna rubinetto in cui
raggio di sole ardesse sì acceso,
che ne' miei occhi rifrangesse lui.
E quel che mi convien ritrar testeso,
non portò voce mai, né scrisse incostro,
né fu per fantasia già mai compreso;
ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e «io» e «mio»,
quand'era nel concetto e 'noi' e 'nostro' .

(*Paradiso* XIX, 1-12)

Dante enfatizza l'immensa dimensione spaziale dell'effigie scegliendo di rappresentare l'aquila con le "ali aperte" e di riproporre gli attributi di regalità e maestosità che i canoni iconografici religiosi, politici e araldici⁴⁵¹ conferivano tradizionalmente a questo uccello.

XLIV, 2014, pp. 93-110; R. Giglio, *L'inno alla giustizia ("Pd." XVIII)*, in Id., *Il volo di Ulisse e di Dante. Altri studi sulla "Commedia"*, Loffredo, Napoli, 1997, pp. 156-176.

⁴⁵⁰ Cfr. tra le *lecturae*: A. Jacomuzzi, *Il canto XIX del "Paradiso"*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 14, 1973, 2, pp. 3-24, poi in Id., *L'immagine al cerchio*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp. 250-273; L. Coglievina, *Concetto, forma e struttura nel "Paradiso" dantesco: il canto XIX*, in «Medioevo e Rinascimento», XIII, n.s. X, 1999, pp. 129-172; N. Longo, *Il canto dell'antico dubbio. "Paradiso" XIX*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 50, n.s., XXXIV, 2009, pp. 111-132; L. Scorrano, *Nel dolce frui. (Il canto XIX del "Paradiso")*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti. Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a c. di M. Spedicato e M. Leone, Grifo, Lecce, 2014, pp. 341-355.

⁴⁵¹ Le ali dell'aquila sono di per sé considerate anche un simbolo di preghiera e di giustizia da S. Bernardo, in *Sermones in Quadregesima*, sermo 4, 2: "Sint ergo jejuniatio nostra, ut facile coelos penetret, alae duae, orationis scilicet atque iustitiae".

Nel cielo di Giove Dante assiste a numerosi prodigi: l'aquila muove il becco come fosse un uccello vero, parla il linguaggio umano e, soprattutto, si esprime al singolare, benché sia composta da una moltitudine di anime. Un precedente letterario molto simile e molto conosciuto è rintracciabile senza dubbio in *Apocalisse*, VIII, 13: nel passo citato un'aquila parlante minaccia sventura agli abitanti della terra, dal momento che si sta avvicinando il suono delle ultime tre trombe: "et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caelum". Dante non intende ignorare la fonte giovannea, bensì sottolineare l'assoluta eccezionalità dell'aquila della *Commedia*, che si comporta come fosse un unico ente e non di un insieme di individualità. Questo particolare aspetto dell'aquila del cielo di Giove serve a rimarcare la concezione dantesca di giustizia. L'aquila si esprime in prima persona come se tutte le anime di cui si compone volessero significare che la Giustizia, conformandosi alla sola volontà di Dio, non conosce modificazioni né interpretazioni arbitrarie. La giustizia, in qualunque luogo e in qualunque tempo, è una sola e da questa unicità discende il potere imperiale. L'immagine dell'aquila vuole ribadire la coincidenza tra Impero e giustizia: l'Impero deve infatti essere uno soltanto, senza frantumazioni interne e contrasti, così come la giustizia deve avere un'unica espressione valida per tutti i cittadini dell'Impero. Dante insiste sul tema dell'unità dell'aquila anche pochi versi più tardi, appena l'uccello finisce di parlare, ricorrendo ad una efficace e vivida metafora per cui dall'animale sembra uscire un solo canto corale, come da molte braci si sviluppa una sola fonte di calore.

Così un sol calor di molte brage
 Si fa sentir, come di molti amori
 Usciva solo un suon di quella image.

(*Paradiso*, XIX, 19-21)

L'aquila, ormai descritta e ben connotata dal punto di vista figurativo e morale, può finalmente incominciare a intrattenere con Dante un dialogo che occuperà sia questo canto che il successivo, assumendo tutte le funzioni tipiche dei personaggi

incontrati *in itinere*, anzi, divenendo lei stessa un “super-personaggio”⁴⁵², che condensa in sé tutte le anime gioviali. All’urgente cruccio espresso dall’aquila per l’ingiustizia dilagante nel mondo terreno, Dante risponde con una altrettanto urgente questione teologica, riguardante la giustizia intesa nella sua amministrazione divina. La domanda che Dante rivolge all’aquila del cielo di Giove intende riprendere e dare una definitiva sistemazione dottrina al problema della salvezza di tutti coloro che, prima o dopo la venuta di Cristo, furono colpevoli del solo fatto di non aver conosciuto, e quindi accolto, la fede cristiana. Alla domanda circa il dogma cristiano della giustificazione della fede, l’aquila risponde a Dante con una argomentazione molto complessa, raffinatamente delimitata da due immagini ornitologiche: quella del falcone, che descrive la pronta reazione dell’aquila che si accinge a parlare, e quella della cicogna, che descrive il compiacimento dell’aquila stessa nell’aver soddisfatto le richieste del poeta. Il ragionamento che l’aquila espone a Dante parte dall’immagine biblica del Creatore come architetto e costruttore del mondo per arrivare ad affermare l’incolmabile eccesso del consiglio di Dio rispetto al limitato orizzonte dell’intelligenza delle sue creature. L’aquila non esita poi a scagliarsi duramente contro Dante e contro tutti coloro che credono di poter sottoporre le decisioni divine ad un loro giudizio, quasi convocandolo al loro miserabile tribunale. Il tono dell’aquila, come quello delle fonti bibliche da cui è tratto, non è dialogico e discorsivo, ma deterrente e minaccioso, tipico, insomma, dell’autorità che nella sua grandezza non prevede da parte del suddito un atteggiamento diverso dall’ubbidiente accettazione. La Bibbia insegna che Dio è sommo Bene e che la sua stessa volontà è di necessità rivolta al bene: se la giustizia è la volontà di Dio essa non potrà che essere buona. L’abisso incolmabile tra la Verità contenuta nelle Sacre Scritture e la piccolezza della mente umana si può coprire soltanto con la fede e l’accettazione dell’imperscrutabilità dell’operare della

⁴⁵² Così la definisce M. Picone in *Canto XVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis, Paradiso*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Cesati Editore, Firenze, 2000 p. 275.

giustizia divina. Tutto ciò che è prodotto da Dio è bene e giusto, anche il provvedimento che vuole esclusi dalla salvezza i non credenti e i non battezzati. Al termine del suo discorso l'aquila non ha dato una risposta razionale alla domanda di Dante, né poteva farlo, trattandosi di una questione dogmatica e teologica. Lanciando dapprima un'invettiva contro coloro che mettono in dubbio l'operato di Dio e utilizzando poi le argomentazioni offerte delle Scritture, l'effigie ha infine invitato il poeta ad un'accettazione fideistica della giustizia divina, la cui complessità trascende l'intelligenza degli uomini. L'affermazione dell'assoluta giustizia divina, esposta in modo così incontrovertibile, conferisce una maggiore solennità alla condanna dei falsi cristiani, che segue subito dopo. L'aquila continua a parlare prendendo posizione contro coloro che, pur dichiarandosi credenti in Cristo, operano in senso anticristiano: interpretando malamente il dogma della giustificazione della fede, essi s'illudono di essersi assicurati la salvezza eterna. Nel giorno del Giudizio, tuttavia, questi ipocriti saranno condannati, mentre è possibile che si salvino quei pagani che hanno inconsapevolmente testimoniato la verità cristiana attraverso opere nobili e degne. La giustizia divina può decretare, quindi, la salvezza non solo per chi crede in Cristo, ma anche per chi, pur non conoscendo la sua fede, opera in Lui. La salvezza delle anime dipende sì dal battesimo ma, ancor più, dal concreto operare secondo i principi cristiani, pur rimanendo, in definitiva, un atto della Grazia divina, una scelta insondabile di Dio, davanti alla quale il fedele non può far altro che chinare la testa.

Concluso il discorso puramente teologico, l'aquila torna a parlare dell'esercizio della giustizia sulla terra, configurando i versi finali del canto come l'ennesima condanna al disordine morale e politico della società e allargando la polemica ai confini europei. L'aquila, infatti, leggendo nel libro dove Dio scolpisce i meriti e le colpe di ogni uomo⁴⁵³, anticipa il tempo del giudizio finale condannando senza

⁴⁵³ Cfr. *Apocalisse*, XX, 12: "liber apertus est qui est vitae et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris secundum opera ipsorum".

appello i malvagi re d'Europa che, frantumando il mondo in regni, impediscono all'umanità di ripristinare l'Impero e, quindi, la giustizia universale. Il quadro apocalittico sulla decadenza dei regni europei, causata da sovrani che sono vere e proprie contraffazioni del re ideale garante di pace e giustizia, è dunque un'altra conferma della necessità della restaurazione dell'Impero. Solo attraverso questa istituzione la vita degli uomini sarà simile a quella degli spiriti giusti, perché soltanto facendo convergere la volontà dei singoli individui in un unico fine e in un unico proposito, è possibile dare vita all'aquila, sia in cielo che in terra. Essendo già di per sé simbolo della resurrezione e della *renovatio*⁴⁵⁴, l'aquila viene qui utilizzata da Dante come immagine perfettamente calzante del necessario rinnovamento spirituale, etico e politico che l'umanità è chiamata a mettere in atto sulla terra per poter accedere al regno dei cieli.

Il canto XX⁴⁵⁵ si apre con una nuova descrizione dell'aquila, basata sulle similitudini, una astrale-visiva e una musicale auditiva, volte a rimarcare la straordinarietà della visione dell'animale formato dalle anime del cielo di Giove:

Quando colui che tutto 'l mondo alluma
de l'emisperio nostro sì discende,
che 'l giorno d'ogne parte si consuma,
lo ciel, che sol di lui prima s'accende,

⁴⁵⁴ Il *Physiologus* e tutta la tradizione patristica medievale attribuivano all'aquila il potere di rigenerarsi, secondo quanto scritto anche nel Libro dei Salmi, 102, 5: "Renovabitur ut aquilae iuventus tua". Il *Physiologus*, cui attinsero altre fonti dantesche come Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro e Vincenzo di Beauvais, dice in proposito dell'aquila: "David in psalmo centesimo secundo: Renovabitur sicut aquilae iuventus tua. Physiologus dicit de aquila quoniam cum senuerit, gravantur ale eius, et oculi eius caliginant. Quid ergo facit? querit fontem aque, et evolat in aera solis, et incendit alas suas et caliginem oculorum suorum; et descendit in fontem, et tingit se per ter, et renovabitur et novus efficitur. Ergo et tu, si vestitum habes veterem, et caliginant oculi cordis tui, quere spiritalem fontem dominum; quid: Me dereliquerunt fontem aque vite et cetera. Et evolans in altitudinem solis iustitie, qui est Christus Ihesus (sicut apostolus dicit), et ipse incendet vetus vestimentum tuum diabuli. Propterea et duo presbiteri illi in Daniello sic audierunt inveterate dierum malorum, et baptizare in sempiterno fonte, expolians veterem hominem cum actibus suis, et induens novum: Qui secundum dominum creatus est, sicut apostolus dicit. Propterea et David ait: Renovabitur sicut aquile iuventus tua".

⁴⁵⁵ Cfr. L. Coglievina, *Concetto, forma e struttura nel "Paradiso" dantesco: il canto XIX*, in «Medioevo e Rinascimento», XIII, n.s. X, 1999, pp. 129-172.

subitamente si rifà parvente
 per molte luci, in che una risplende;
 e questo atto del ciel mi venne a mente,
 come 'l segno del mondo e de' suoi duci
 nel benedetto rostro fu tacente;
 però che tutte quelle vive luci,
 vie più lucendo, cominciaron canti
 da mia memoria labili e caduci.
 O dolce amor che di riso t'ammanti,
 quanto parevi ardente in que' flaili,
 ch'avieno spirto sol di pensier santi!
 Poscia che i cari e lucidi lapilli
 ond'io vidi ingemmato il sesto lume
 puoser silenzio a li angelici squilli,
 udir mi parve un mormorar di fiume
 che scende chiaro giù di pietra in pietra,
 mostrando l'ubertà del suo cacume.
 E come suono al collo de la cetra
 prende sua forma, e sì com'al pertugio
 de la sampogna vento che penètra,
 così, rimosso d'aspettare indugio,
 quel mormorar de l'aguglia salissi
 su per lo collo, come fosse bugio.
 Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
 per lo suo becco in forma di parole,
 quali aspettava il core ov'io le scrissi.

(*Paradiso* XX, 1-30.)

L'aquila riprende a parlare invitando il poeta a fissarle l'occhio, nel quale sono collocate le anime più nobili e rappresentative del cielo di Giove. L'occhio è sicuramente l'organo che più caratterizza l'aquila, animale cui la tradizione ha sempre attribuito una vista acutissima, superiore a quella di tutti gli altri esseri viventi. Isidoro collega addirittura l'etimologia del sostantivo *aquila* all'acume della vista ("Aquila ab acumine oculorum vocata est", scrive in *Etimologie*, XII, 7, 10), mentre la maggior parte dei bestiari attesta come prettamente esclusiva di questo uccello la capacità di fissare il sole, derivando la notizia da Lucano, che nel IX libro della *Pharsalia* scrive ai vv. 902-906: "Iovis volucer, calido cum protulit ovo/

inplumis natos, solis convertit ad ortus:/ qui potuere pati radios et lumine recto/
sustinuere diem, caeli servantur in usus,/ qui Phoebos cessere iacent". Lo stesso
Dante sembra rifarsi a questa tradizione in *Paradiso* I, 46-48, quando descrive,
proprio attraverso la similitudine con l'aquila, l'intensità e la fissità dello sguardo
che Beatrice rivolge verso il suo sole, Dio:

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aquila sì non li s'affisse unquanco.

La nobile natura dell'occhio delle aquile terrene viene dunque riflessa dall'aquila
del cielo di Giove con la disposizione gerarchica degli spiriti al suo interno e la
messa in rilievo di coloro che in terra acquistarono meriti tanto alti da essere
adeguatamente distinti e rilevati. Gli spiriti che compongono l'occhio dell'aquila
sono in tutto sei: Davide, il Re d'Israele, l'imperatore Traiano, il profeta Ezechia,
l'imperatore Costantino, il Re normanno Guglielmo d'Altavilla e il troiano Rifeo,
compagno di Enea. L'anima presentata come la più insigne fra tutte e
conseguentemente posta nella pupilla dell'occhio dell'aquila, è quella del Re Davide,
qui elogiato innanzitutto per i meriti poetico-religiosi dimostrati con la scrittura dei
*Salmi*⁴⁵⁶. Il personaggio biblico viene tuttavia ricordato anche per essere stato un
buon re, per aver difeso l'unità politica e religiosa del suo popolo e per aver
trasferito l'Arca dell'Alleanza da Gabaon a Geth, fino a Gerusalemme.

Tra le anime che compongono il ciglio dell'aquila la prima anima ad essere indicata
è quella di Traiano, definito nel commento di Benvenuto da Imola "optimus
omnium Augustorum". Il merito per cui Traiano, pur essendo pagano, sia stato
ricompensato da Dio con la salvezza eterna, è già raccontato da Dante in *Purgatorio*
X, 73-93, quando il poeta lo cita come esempio di modestia:

⁴⁵⁶ Cfr. *Purgatorio* X, 55-69, in cui Davide è ricordato come esempio di umiltà per aver ballato in vesti
succinte, lui che era un grande re, davanti all'Arca Santa.

Quiv'era storiata l'alta gloria
 del roman principato, il cui valore
 mosse Gregorio a la sua gran vittoria;
 i' dico di Traiano imperadore;
 e una vedovella li era al freno,
 di lagrime atteggiata e di dolore.
 Intorno a lui pareva calcato e pieno
 di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro
 sovr'essi in vista al vento si movieno.
 La miserella intra tutti costoro
 pareva dir: "Signor, fammi vendetta
 di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro";
 ed elli a lei rispondere: "Or aspetta
 tanto ch'i' torni"; e quella: "Signor mio",
 come persona in cui dolor s'affretta,
 "se tu non torni?"; ed ei: "Chi fia dov'io,
 la ti farà"; ed ella: "L'altrui bene
 a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?
 ond'elli: "Or ti conforta; ch'ei convene
 ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
 giustizia vuole e pietà mi ritene".

L'aneddoto, cui fa significativamente da sfondo l'aquila raffigurata nelle insegne dell'esercito romano, narra come Traiano, mosso da umana pietà e da un forte senso di umiltà, abbia confortato e fatto giustizia a una povera vedova, punendo gli assassini del figlio. Solo nel cielo di Giove Dante scopre che il gesto pietoso compiuto in vita dall'imperatore è valso alla beatitudine del Paradiso, e di ciò chiederà spiegazione all'aquila stessa prima della fine del canto XX. Subito dopo Traiano, l'aquila indica a Dante l'anima di Ezechia, re di Giuda, del quale la Bibbia dice: "In Domino Deo Israhel speravit itaque post eum non fuit similis ei de cunctis regibus Iuda sed neque in his qui ante eum fuerunt"⁴⁵⁷. Pur essendosi distinto come un sovrano giusto, Ezechia è tuttavia ricordato per l'episodio narrato in *Isaia* XXXVIII, 11-22, in cui si racconta che il re, avvertendo prossima la morte, chiese ed

⁴⁵⁷ *Il Libro dei Re*, 18, 5.

ottenne dal Signore di differire la morte per attendere alla purificazione dei suoi peccati. Ora che è in Paradiso, aggiunge l'aquila, Ezechia ha appreso che il giudizio di Dio non dipende dalle preghiere, anche se sono fatte da uomini giusti. Come dice san Tommaso⁴⁵⁸ le preghiere non mutano il consiglio divino, ma realizzano ciò che Dio dispose doversi compiere attraverso di esse.

Posizionato al centro del ciglio dell'aquila è l'imperatore Costantino, premiato con il Paradiso per la buona intenzione con cui promosse la nota donazione di terre al papa. In *De monarchia* III, 10 il giudizio di Dante circa la *donatio Costantini* evidenzia la piena responsabilità dell'imperatore: avendo alienato una parte dell'Impero come fosse cosa di sua proprietà, pur essendo quell'istituzione divina e universale, egli commise certamente una scorrettezza. In *Inferno* XIX, 115-117 ("Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,/ non la tua conversion, ma quella dote/ che da te prese il primo ricco padre!") e *Purgatorio* XXXII, 124-129 il poeta continua a sottolineare la colpevolezza di Costantino davanti al fatto più rovinoso e distruttivo di tutta la storia della cristianità. Qui nel cielo di Giove, invece, Dante sembra operare una vera e propria palinodia rispetto ai giudizi precedentemente espressi circa l'imperatore romano. Innanzitutto la donazione, alla luce della *fides* e della grazia divina, diviene un fatto perfettamente accettabile, nonostante le tristissime conseguenze storiche, in quanto parte di un superiore disegno divino imperscrutabile dagli uomini. In secondo luogo, ciò che ora viene analizzato da Dante non è tanto il fatto in sé, quanto la distanza che la storia pone fra gli eventi e le intenzioni di chi li ha provocati e vissuti. Se il proposito di un'azione è stato giusto e onesto, mentre gli effetti sono stati pessimi, questi non compromettono comunque la schietta bontà della volontà iniziale. Si assiste, pertanto, alla totale assoluzione di Costantino, giudicato dall'aquila della Giustizia assolutamente non responsabile della corruzione e della decadenza della Chiesa attuale.

⁴⁵⁸ Cfr. S. Tommaso, *Summa Theologiae*, II, 2, quaest. 83, art. 2.

Segue poi, in ordine di apparizione, il Re normanno Guglielmo II d'Altavilla, il cui buon governo è rimpianto da tutto il Sud Italia, caduto sotto il giogo degli Angioini e degli Aragonesi. Guglielmo, Re di Sicilia e dell'Italia meridionale dal 1166 al 1189, esercitò il potere con moderazione e giustizia, tanto da essere chiamato "il Buono". La sua fama di sovrano pacifico, retto e generoso è celebrata da molti cronisti e letterati del tempo, che ne fanno modello ideale del mondo cavalleresco. La *Cronaca fiorentina*, testo che con molta probabilità conosceva anche Dante, lo descrive così: "[...] Guglielmo [...] in tutti i suoi fatti fu savio e gratioso sopra gli altri principi del mondo a quel tempo. Nel costui tempo il regnio di Puglia e di Sicilia crebbe e abbondò di ricchezza e d'allegramento e di gaudio e letitie, più che nullo altro reame del mondo[...]"⁴⁵⁹. La menzione di Guglielmo II in questo particolare punto della *Commedia* può essere funzionale all'encomio di un re giusto, migliore dei sovrani sferzati nel canto XIX, ma soprattutto ad una nuova celebrazione dell'Impero, che Guglielmo stesso aveva sostenuto, propiziando le nozze di Costanza d'Altavilla con Enrico VI di Svevia, nozze da cui sarebbe nato l'ultimo vero imperatore del Sacro Romano Impero, Federico II.

Chiude il sestetto dei principi giusti il troiano Rifeo, personaggio fuggevole e secondario dell'*Eneide*. Nel secondo libro del poema, ricordato tra coloro che morirono eroicamente sotto le mura di Troia tentando di difendere la città dall'assedio dei Greci, Rifeo è descritto da Virgilio in modo sintetico ma significativo: "iustissimus unus/ qui fuit in Teucris et servantissimus aequi" (*En.* II, 426-427). La documentazione dantesca circa questo personaggio si esaurisce in questi due soli versi, dai quali il poeta riesce a ricavare il prototipo dell'uomo giusto. Una volta presentate a Dante tutte le anime disposte sul suo occhio, l'aquila appare così compiaciuta dalle proprie parole, da essere paragonata all'allodola che, dopo aver cantato, tace e sembra raccogliere con soddisfazione i momenti più alti del suo canto, come sopraffatta essa stessa dalla dolcezza delle note. Il tema del canto

⁴⁵⁹ *Testi fiorentini del Dugento*, a c. di A. Schiaffini, Sansoni, Firenze, 1954, p. 93.

dell'allodola non è originale di Dante, ma ripreso dalla tradizione trobadorica, in particolare della canzone di Bernard de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover*⁴⁶⁰. Dopo i precedenti paragoni con il falcone e la cicogna, Dante inserisce anche questo dell'allodola per esigenze di efficacia descrittiva, tentando di rappresentare la grandiosa visione dell'aquila attraverso le reali affinità con gli altri uccelli.

Quando l'aquila finisce di parlare, Dante non può non esprimerle il grande stupore per la presenza, nel novero delle anime più nobili del cielo di Giove, di ben due pagani, Traiano e Rifeo, che egli non poteva credere essere accolti in Paradiso. Effettivamente nel canto XIX l'aquila, dopo aver rimproverato a Dante la presuntuosa domanda sulla giustizia divina, aveva perentoriamente asserito che condizioni necessarie per la salvezza dell'anima restavano la fede in Cristo e il battesimo. Ora, invece, la condizione dei due pagani sembra porsi in evidente contraddizione con le proprie precedenti affermazioni. L'aquila svela a Dante che tra Dio e gli uomini si innesca una sorta di battaglia spirituale in cui i fedeli possono talora forzare le porte del regno dei cieli, ricorrendo alle armi della carità e della speranza: il Signore, talvolta, acconsente ad apparire vinto dalle sue creature, concedendo misericordiosamente l'accesso al Paradiso. Dante, con le sole conoscenze umane, non può sapere che, in realtà, Traiano e Rifeo non morirono da pagani, ma come testimoni cristiani, convalidando il principio per cui è impossibile entrare in Paradiso senza una chiara e ferma fede in Cristo, venturo o venuto⁴⁶¹. Sciolto l'ultimo dubbio di Dante, l'aquila chiude il suo discorso ritornando al mistero della giustizia divina e al dogma della predestinazione, i cui modi di

⁴⁶⁰ Cfr. nota ai vv. 73-75 in A. M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, pp. 563-564.

⁴⁶¹ Cfr. P. Porro, *Canto XIX. La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2015, pp. 558-593 e G. Inglese, *Il destino dei non credenti. Lettura di "Paradiso" XIX*, in «La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 42, 2004, 2, pp. 315-329.

operare sono del tutto sottratti sia agli uomini che ai beati⁴⁶². L'inconoscibilità dell'operare di Dio attraverso la predestinazione non deve, tuttavia, indurre gli uomini a giudicare con presuntuosa superficialità i modi di procedere della giustizia divina. L'accettazione del limite della ragione umana e il fiducioso abbandono alla volontà dell'Onnipotente sono gli unici passi che l'uomo può muovere verso la conquista di un sereno rapporto con la divinità. Il mistero della predestinazione e la certezza della misericordia infinita di Dio smorzano il severo rigore del giudizio divino e chiudono il canto con la celebrazione di quella assoluta e perfetta giustizia con cui Dio ha ordinato l'universo. La risoluzione delle perplessità teologiche, una convinta accettazione del mistero e il riconoscimento dell'insufficienza della mente umana davanti all'infinità di Dio conducono Dante ad una pacificata valutazione delle contraddizioni storiche, destinate a risolversi entro il quadro del grande disegno provvidenziale divino. L'aquila degli spiriti giusti, d'altra parte, non è che una solenne celebrazione della giustizia umana e dell'Impero, contemplati da Dante nella loro ideale perfezione attraverso la mistica immagine paradisiaca.

Identificando l'aquila con il principio umano e divino della giustizia, Dante non solo comprova, riprendendolo egli stesso, il tradizionale valore del rapace quale simbolo politico, ma mostra anche l'originale ri-semantizzazione operata nell'ambito poetico e letterario di questa figura animale. Nel sistema della *Commedia*, politica e poesia svolgono un'azione affine e complementare: infatti, se la prima ha come scopo la difesa della divina istituzione imperiale, l'unica capace di garantire sulla terra ordine e giustizia, fine della seconda è la redenzione etica della società umana proprio in direzione dei valori promossi dall'Impero. Questa continuità di intenti tra agire politico e fare poetico trova palese espressione in *Paradiso* I, 29, quando Dante, invocando l'assistenza di Apollo, osserva come la corona d'alloro venga

⁴⁶²Cfr. L. Serianni, *Canto XX. Il mistero della giustizia divina*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a c. di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2015, pp. 594-615.

egualmente adoperata “per trionfare o cesare o poeta”, attribuendo stessa dignità e stessa immortalità alle imprese di un imperatore e ai versi di un poeta vate⁴⁶³. La sovrapposizione dei due campi d’azione e l’identificazione in uno stesso simbolo, l’alloro, sembrerebbe dunque permettere a Dante di mutuare dal repertorio dei simboli schiettamente politici l’immagine dell’aquila e di immetterla nella metaforica metapoetica, veicolando con essa il concetto letterario di *auctoritas* e il valore della propria ispirazione artistica, derivata dalla volontà di giustizia. L’impiego dell’aquila come figura dell’autorità poetica si registra per la prima volta nel *De vulgari eloquentia*, dove Dante si dedica alla discussione teorica della lingua, della retorica e della poesia. Dopo aver esaminato la natura del linguaggio umano, illustrato le sue articolazioni storiche e geografiche e confrontato questa ultime con la *gramatica* latina, Dante articola nel passo IV, 7 del II libro del trattato le condizioni d’uso del volgare illustre in relazione ai tre stili poetici fondamentali: tragico, comico ed elegiaco. Lo stile tragico viene configurato come il più alto per la *gravitas sententiae*, la *superbia carminum*, l’*elatio constructionis* e l’*excellencia vocabulorum*, tutte perfettamente accordate tra loro. Il poeta che si propone di adottare questo stile deve cantare i *magnalia* in tutta la loro purezza ed essenzialità, evidenziandone la *substantia* ed evitando gli *accidentes* e le contaminazioni. Solo questa cautela e questo discernimento, insieme alla *strenuitas ingenii*, alla *artis assiduitas*, allo *scientiarum habitus* e alle altre prescrizioni comuni della retorica medievale, permetteranno al poeta di comporre versi sommi, pari o superiori al modello offerto dai classici. Nodo fondamentale del *De vulgari eloquentia* è, infatti, proprio la “nozione di convertibilità della prassi e teoria dei poeti *regulati*, garantita dal principio di emulazione, in prassi e teoria del volgare”⁴⁶⁴, laddove il rapporto fra poesia latina e poesia volgare è strutturato dalla dichiarata volontà di emulare le *poetrie* classiche, costruite sulla

⁴⁶³ Cfr. M. Picone, *Il tema dell’incoronazione poetica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, «L’Alighieri», XXV, 2005, pp. 5-26.

⁴⁶⁴ P.V. Mengaldo, *Introduzione al De vulgari eloquentia*, in *La letteratura italiana. Storia e testi, Dante Alighieri, Opere Minori*, vol. 5, t. II, a c. di P.V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Ricciardi, Milano-Napoli, 1979, p. 11.

base di autori esemplari quali i poeti Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano e i prosatori Livio, Plinio, Orosio e altri. Suggestionato da immagini omeriche e virgiliane, Dante identifica i poeti latini presi a modello come “dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios”. Proprio questa idea di sublimazione, utilizzata in un passo che si risolve nella ridefinizione di un nuovo canone poetico, le cui basi appartengono alla cultura letteraria latina, sembra introdurre l’originale uso dantesco dell’aquila come immagine poetica:

Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel disidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari.

(*De vulgari eloquentia* II, IV, 7)

In questo passo del *De vulgari eloquentia* l’aquila sta ad indicare la poesia più alta, la poesia somma dei *magnalia* e della canzone, e chi vi si avvicina senza la dovuta tecnica e cultura, confidando soltanto nell’*ingenium* non supportato dalla *scientia*, non potrà volare più in alto di quanto volano le “anseres”. La metafora dell’aquila che vola verso le stelle è introdotta dall’immagine virgiliana degli uomini innalzati alle fino ai cieli grazie alla loro virtù, ripresa, appunto dal sesto libro dell’*Eneide*, dove si dice che solo pochi uomini, tra cui il poeta Orfeo, o per grazia divina o per propria virtù, riuscirono a tornare dall’Ade per essere elevati fino alla volta celeste: “...Pauci, quos aequus amavit/ Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus/ dis geniti potuere” (*Eneide* VI, 129-131). È qui che Dante associa per la prima volta l’immagine dell’aquila con l’autorità poetica, contrapponendola a quella delle oche, anch’essa virgiliana⁴⁶⁵, che indica invece i poeti incapaci per *presumptuositas*, *natura* o *desidia*. L’aggettivo caratterizzante l’aquila, “astripeta”, pare essere un neologismo

⁴⁶⁵ In *Bucoliche*, *Ecloga* IX, 36, Virgilio paragona il poeta dalle scarse qualità ad un’oca tra i cigni armoniosi: “argutos inter... anser olores”.

dantesco⁴⁶⁶, sebbene il modulo dei composti con *astri-* sia frequente nella latinità tarda e preziosa. Naturalmente l'attributo rimanda al luogo comune dell'altezza del volo dell'aquila, le cui fonti, saranno utilizzate anche per la similitudine di *Inferno* IV, 96. Con questo passo del *De vulgari eloquentia* Dante intende alludere al primato poetico detenuto dallo Stilnovo, caratterizzato dell'altezza del volo aquilino, di contro alla bassezza della scuola siciliana e toscana, le cui poetiche non sono mai arrivate tanto in alto. Sembrerebbe, dunque, facile lasciarsi suggestionare dalle affermazioni di Lino Pertile⁴⁶⁷, il quale interpreterebbe il "nodo" di Bonagiunta di *Purgatorio* XXIV, 25 come l'ennesimo vocabolo tecnico riferito al mondo degli uccelli usato metaforicamente per connotare la critica stilistica mossa da Dante contro il poeta toscano: il nodo può essere, infatti, il guinzaglio con cui il falconiere impediva al rapace addestrato di spiccare il volo. Dante sembra riferirsi allusivamente all'aquila, utilizzandola nuovamente come immagine del primato poetico, anche nell'XI canto del *Purgatorio*. Se nel passo appena analizzato del *De vulgari eloquentia* Dante aveva usato la figura dell'aquila per esprimere la superiorità della scuola stilnovista rispetto alle altre, in questo luogo della *Commedia* Dante sfrutta probabilmente l'immagine dell'aquila per affermare la propria supremazia sui due maggiori poeti dello Stilnovo, Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti. È scritto ai vv. 97-99:

[...]così ha tolto l'uno all'altro Guido
 la gloria della lingua; e forse è nato
 chi l'uno e l'altro caccerà dal nido.

Dante decide di non menzionare direttamente l'aquila, ma il v. 99 riporta un comportamento tipico e peculiare di questo uccello: molti bestiari dicono, infatti, che l'aquila era solita cacciare dal nido i piccoli che non riteneva degni della loro

⁴⁶⁶ Cfr. n. 8 in D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di G. Inglese, Rizzoli, Milano, 2005, p. 170.

⁴⁶⁷ L. Pertile, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il dolce Stil Novo*, in «Lettere italiane» XLVI, 1994, 1, Olschki, Firenze, *passim*.

regale specie. La notizia circa questa consuetudine dell'aquila giunge nelle enciclopedie e nei cataloghi medievali da Plinio, che in *Naturalis Historia* X, 3, 10 riporta: "Haliaetus tantum implumes etiamnum pullos suos percutiens subinde cogit adversos intueri solis radios et, si coniventem umectantemque animadvertit, praecipitat e nido velut adulterinum atque degenerem". Fra le fonti in lingua volgare riporta la stessa informazione il volgarizzamento del *Tesoro* di Brunetto Latini ad opera del Giamboni, il quale è a sua volta una traduzione delle parole pliniane: "E però piglia li suoi figliuoli, e volgeli verso li raggi del sole, e quello che vi guarda direttamente, senza mutare suoi occhi, sì è ritenuto e nutricato, sì come degno, e quello che muta li suoi occhi, sì è rifiutato o cacciato del nido, sì come bastardo" (B. Giamboni, *Il tesoro* V, 8).

L'uso dell'immagine dell'aquila nel passo II, IV, 11 del *De vulgari eloquentia* e nei passi purgatoriali della *Commedia* ad esso collegati concorre, dunque, a definire i termini della polemica dantesca nei confronti della scuola stilnovista e a sottolineare la siderale distanza fra la propria superiore poetica e quella dei predecessori. La prima occorrenza esplicita della figura dell'aquila all'interno della *Commedia* è tuttavia collocata nel IV canto dell'*Inferno*. Dante si trova nel Limbo, luogo infernale che raccoglie tutti coloro che non ebbero altra colpa se non il mancato ricevimento del battesimo, condizione essenziale per essere definiti cristiani e aspirare al paradiso. Il Limbo non ospita, dunque, veri e propri peccatori, anzi, tra i dannati vi sono anche letterati, filosofi, scienziati ed eroi, personaggi che ebbero meriti altissimi, purtroppo insufficienti per la salvezza. Appartati nel nobile castello infernale, nel solo punto di luce immerso nelle tenebre oltremondane, i μεγαλοψυχοί vivono per l'eternità formando una sorta di ideale accademia dove si raccolgono per conversare. Questi spiriti *magni*, appartenenti perlopiù all'antichità classica, costituiscono il modello di virtù, poesia e scienza cui aspira lo stesso Dante. L'ammirazione e la stima di Dante nei confronti dei personaggi che popolano questo luogo è sottolineata dalla ripetuta figura etimologica della parola 'onore': "orrevol"

(forma sincopata di 'onorevole') a v. 72, "onori" a v. 73, "onranza" a v. 74, "onrata" a v. 76, "onorate" a v. 80, "onore" a v. 93, "onor" a v. 133. In questo canto Dante intende infatti onorare i grandi autori dell'età classica, celebrandone la fama ma, contemporaneamente, evidenziandone lo scarto rispetto alla letteratura illuminata dalla religione cristiana. Il rapporto tra la letteratura classica e cristiana non è vissuto, però, in termini di esclusione e di antitesi: nell'economia della storia provvidenziale la civiltà classica si pone come momento di preparazione della rivelazione divina. Come l'impero romano aveva preparato l'umanità alla venuta storica di Cristo, così la cultura classica, letterariamente e filosoficamente ricca, soprattutto a livello morale, aveva preparato al pensiero cristiano. La celebrazione della poesia classica appare, dunque, come esaltazione dell'arte poetica quale veicolo di quelle virtù morali universali cui non può rinunciare lo stesso cristianesimo, come la sapienza, la forza, la giustizia.

L'inserimento della cultura classica nell'orizzonte culturale cristiano di Dante avviene, tuttavia, attraverso la selezione di un canone letterario: in questa prospettiva è di grande interesse analizzare la personale rassegna dei poeti che l'autore ci presenta ai vv. 85-96:

Lo buon maestro cominciò a dire:
«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.
Però che ciascun meco si convene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene».
Così vid'ì' adunar la bella scola
di quel signor de l'altissimo canto
che sovra li altri com'aquila vola.

Nei versi citati Dante è invitato da Virgilio, sua guida e suo maestro, ad osservare le quattro anime che gli si fanno incontro. Il gruppo non procede in modo omogeneo, anzi, appare gerarchicamente strutturato già al primo colpo d'occhio: è evidente la presenza di un capo che, distanziandosi fisicamente dagli altri, precede il proprio seguito, similmente ad un re seguito dal suo corteggio. Questo nobile sire in posizione avanzata è Omero; la sua superiorità regale è ulteriormente rimarcata dalla spada che porta in mano. L'arma recata dal poeta greco indica la poesia d'armi di cui fu primo cantore: ad essa egli doveva la sua grandissima fama anche in età medievale. Dante chiama Omero "poeta sovrano", indicandone la riconosciuta superiorità davanti a tutti gli altri.

In questo passo della *Commedia* Omero è l'unico poeta greco citato: segue, infatti, la menzione di un canone composto di tre poeti latini, Orazio, Ovidio e Lucano. Orazio è indicato non come autore di componimenti lirici, ma di sermoni ed epistole; Ovidio e Lucano sono ricordati per essere tra i maggiori poeti epici grazie ai rispettivi capolavori, le *Metamorfosi* e la *Farsalia*. L'inclusione di Virgilio nella rosa di autori proposta in questi versi è sottintesa dalla riverenza e dall'ossequio riservatogli dal gruppo di poeti incontrati. Effettivamente Virgilio viene lodato da Dante come autore dell'*Eneide* e, perciò, accostato ad Omero come massimo poeta epico della latinità. Il legame fra i due poeti è altresì evidenziato dall'attribuzione del medesimo aggettivo: Virgilio è detto "altissimo poeta" a v. 80, Omero, invece, viene detto "segnor dell'altissimo canto" a v. 95. È interessante notare come questa sezione del canto IV, dedicata alla ridefinizione del canone poetico classico, si apra e si chiuda proprio con la figura di Omero, cui Dante sembra riservare una grande celebrazione, descrivendolo prima come un re in armi e paragonandolo, pochi versi dopo, ad un'aquila al di sopra di qualsiasi altro poeta. Per comprendere pienamente il v. 96, e il contesto in cui è inserito, è bene cercare di chiarire il rapporto di Dante con Omero e i suoi testi. Dante, come la maggioranza dei dotti medievali, non conosceva il greco, per cui non poté mai leggere direttamente né l'*Iliade* né l'*Odissea*:

egli conobbe Omero soltanto attraverso le testimonianze indirette, come gli elogi riservatigli dagli scrittori latini o la traduzione di qualche frammento inserito nel corpus aristotelico. Dante considerava Omero il più grande fra i poeti di tutti i tempi sulla scorta delle sole *auctoritates*, pur non avendone letto neppure un verso. Una vera e propria traduzione di Omero non esisteva, e di questo ci informa lo stesso Dante in *Convivio* I, 7, 14-15: “E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in latra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l’altre scritture che avemo da loro” .

La considerazione nutrita da Dante nei confronti di Omero è visibile anche nell’uso dell’appellativo “poeta”, un appellativo importante che, in tutta la *Commedia*, ricorre riferito soltanto a quattro personaggi: Virgilio, Omero, Stazio e Dante stesso. Oltre a far parte di questa ristrettissima cerchia elitaria, Omero è tuttavia l’unico ad essere fregiato anche dei titoli di sire e sovrano, i quali concorrono a definire un’idea di supremazia definita e codificata. Tuttavia, per quanto alta e incondizionata sia la lode riservata ad Omero, la stessa rappresentazione appare vaga e scolorita: se non si considera l’attribuzione della spada, che pure consiste in un rimando non alla sua persona ma al genere poetico praticato, manca anche il minimo accenno a tratti caratteristici del poeta, quali la cecità e la vecchiaia. È probabile che la scelta di evitare particolari realistici risponda al progetto dantesco di spersonalizzare il più possibile il poeta greco, come dovesse riferirsi non al letterato realmente esistito, ma ad una superiore entità. La figura di Omero presentata in questi termini sembrerebbe, infatti, oscurare l’importanza di Virgilio, che pure è “duca”, “signore” e “maestro”. Pur caratterizzando Omero come “sire e sovrano”, Dante non fa che ripresentare in modo assolutamente convenzionale una superiorità già consacrata dalla tradizione classica e dalla cultura cristiana. Secondo Martellotti, al di là dei giudizi tradizionali, due fatti dovettero influire maggiormente sul primato omerico all’interno del poema dantesco. Innanzitutto sapere dai *Saturnalia* di Macrobio che

Virgilio aveva considerato Omero come suo modello fondamentale (“Adeo autem Virgilio Homeri dulcis imitatio est, ut et in versibus vitia quae a nonnullis inperite reprehenduntur imitatus sit [...]”, *Saturnalia*, V, 14, 1); in secondo luogo vedere un’*auctoritas* come Aristotele, il “maestro di color che sanno” (*Inferno* IV, 131), utilizzare le parole di Omero a conferma delle proprie teorie filosofiche. Dante riporta spesso, all’interno delle sue opere, contenuti omerici, conosciuti tramite le citazioni aristoteliche a loro volta lette attraverso le traduzioni latine. Commentando il componimento *Le dolci rime a Convivio* IV, 20, 4, Dante cita Aristotele e quindi Omero, circa l’esistenza di due tipologie di uomini: “[...] così come uomini sono vilissimi e bestiali, così uomini sono nobilissimi e divini, e ciò pruova Aristotile nel settimo de l’Etica per lo testo d’Omero poeta”. La stessa fonte pare essere alla base di *Vita Nova* II, 8, in cui Dante descrive Beatrice: “[...] e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: -Ella non pareva figliuola d’uomo mortale, ma di deo-”. In maniera analoga Dante opera in *De monarchia* I, 5, 5, parlando di come debba svolgersi la vita in casa (“Si consideramus unam domum [...] unum oportet esse qui regulet et regat [...] iuxta dicentem Phylosophum: «Omnis domus regitur a senissimo»; et huius, ut ait Homerus, est regulare omnes et leges imponere aliis”) e in *De monarchia* II, 3, 9, a proposito della nobiltà di Enea e di Ettore, che “prae omnibus Homerus glorificat, ut refert Phylosophus in hiis quae de moribus fugiendis ad Nicomacum” .

I passi citati mostrano, quindi, come Omero sia per Dante un’*auctoritas* di grande peso: egli è il massimo esponente della poesia intesa come veicolo di verità dottrinali. Omero è il “sire”, il “poeta sovrano” e il “signor de l’altissimo canto”: è il miglior artefice dell’epica, il genere poetico ritenuto tradizionalmente il più nobile per i suoi contenuti enciclopedici relativi alla memoria e all’identità di eroi o popoli rappresentativi.

Da non attribuirsi al singolo Omero è, probabilmente, proprio la similitudine dell’aquila di v. 96: questa immagine, infatti, caratterizzerebbe non la capacità del

poeta greco, ma l'altezza del canto epico in generale. Che i vv. 95-96 del quarto canto dell'*Inferno* non siano soltanto una semplice celebrazione di Omero sembra suggerirlo la stessa ripetizione del termine "altissimo": oltre a ricorrere qui, rispettivamente riferito a Virgilio e al canto di epico, esso è impiegato soltanto un'altra volta, in *Paradiso* XXXII, 71 ("di cotal grazia l'altissimo lume/ degnamente convien che s'incappelli"), come appellativo di Dio, peraltro in un contesto rapportabile alla situazione dei poeti nel Limbo, dal momento che san Bernardo sta spiegando a Dante l'importanza che la fede cristiana attribuisce al battesimo.

La rarità dell'aggettivo spinge, dunque, a considerare le due occorrenze del canto IV non una casuale ripetizione, ma il segnale di un messaggio più complesso. Se i versi in questione costituissero l'ennesima marcatura del primato poetico di Omero, esso risulterebbe, secondo Antonelli, "una vera e propria superfluità, una zeppa poetica"⁴⁶⁸. In base alle intuizioni del Parodi, che ragionò sulla normalità del primato omerico nel mondo medievale⁴⁶⁹, la maggior parte della critica concorda nel collegare il "che" in apertura del v. 96 non al poeta greco, ma al genere epico che egli praticò. Ad ostacolare il corretto scioglimento della similitudine concorre, poi, la non univocità delle lezioni del verso precedente. Gli antichi commentatori leggevano, infatti, "quei signor" e consideravano l'intero periodo una lode rivolta a tutti i poeti prima citati, e quindi Omero, Orazio, Ovidio e Lucano. Di tale interpretazione viene, però, criticata dal Parodi la lettura generica dell'espressione "altissimo canto", la quale invece, proprio per il significativo uso di "altissimo", sembrerebbe indicare specificamente l'epica e i suoi due massimi esponenti: Omero, che cronologicamente ne è anche padre, e Virgilio. Eppure è proprio Omero, e la

⁴⁶⁸ R. Antonelli, *Omero "sire" e "signor de l'altissimo canto"?*, in *Posthomerica*, vol. I. *Tradizioni omeriche dall'antichità al rinascimento*, a cura di F. Montanari e S. Pittaluga, Darficlet, Genova, 1997, pp. 63-83, p. 68.

⁴⁶⁹ Cfr. E.G. Parodi, *Poeti antichi e moderni. Studi critici, L' "Odissea" nella poesia medievale*, Sansoni, Firenze, 1923, pp. 67-103 e Id., *Note alla Divina Commedia* (1916), ora in *Lingua e Letteratura*, II, a c. di G. Folena, Pozza, Venezia, 1957, pp. 341-342.

schiera da lui rappresentata, ad attribuire tutti gli onori a Virgilio, il diretto successore in quanto maggiore poeta epico latino. Seguendo la tradizione medievale, Dante non mette mai in discussione il valore di Omero come *primus auctor*, come punto di riferimento obbligato e modello poetico imprescindibile, ma neppure subordina ad esso il suo alter ego latino, Virgilio. A conferma dell'importanza di Virgilio potrebbero essere citati tutti gli appellativi con cui gli si rivolge Dante: tra i tanti, certamente spiccano "segno" e "maestro", gli aggettivi qualificanti rispettivamente Omero e Aristotele, cioè la massime autorità menzionate in *Inferno* IV. La conferma del primato omerico nel sistema della *Commedia* dantesca sembra trovarsi a *Purgatorio* XXII, 100-102. È Virgilio stesso che, rivolgendosi al poeta latino Stazio e riferendogli di trovarsi nel Limbo con Omero, ne ribadisce la superiorità:

"-Costoro e Persio e io e altri assai-
Rispuose il duca mio, -siam con quel Greco
Che le Muse lattar più ch'altri mai".

Anche in questo luogo del poema, tuttavia, Dante è deciso a ridimensionare in modo velato, ma netto, l'importanza attribuita a Omero in relazione a Virgilio. In questo passo Omero non viene chiamato per nome, ma viene identificato con l'indicazione dell'area geografico-culturale d'appartenenza. L'essere menzionato come "quel Greco" implica un'automatica esclusione dalla tradizione latino-cristiana, che chiama i suoi autori "nostri". Già Boezio nel I libro del *De consolatione philosophiae* e Agostino nel II libro del *De civitate Dei* identificavano alcuni autori come *nostri*: il possessivo utilizzato presenta altresì una precisa connotazione ideologica e culturale. Un autore qualificato come "nostro" è infatti un autore la cui speculazione filosofica e letteraria, pur risalendo a prima dell'avvento del cristianesimo, risulta assimilabile alle dottrine della Chiesa e interpretabile come una prefigurazione del messaggio di Cristo. L'orizzonte culturale medievale si muove all'interno di un patrimonio in cui convivono e si fondono i precetti religiosi

cristiani e alcune esperienze della cultura classica, capaci di acquisire una loro funzione nel disegno provvidenziale dell'umanità. I filosofi, i letterati e i poeti possono essere veicoli della parola di Dio e trasmettere insegnamenti ed *exempla*, che conducono l'uomo alla conoscenza della Verità. La cultura classica, per il Medioevo e per Dante, costituisce una parte irrinunciabile della formazione del sapiente cristiano, nel momento in cui essa sappia proporre contenuti etici e didattici universalmente riconosciuti come validi. Secondo Mercuri, infatti, "il concetto di tradizione nasce proprio dalla possibilità di identificazione del messaggio etico antico con la morale cristiana"⁴⁷⁰. Virgilio si procurò una particolare benevolenza da parte dei Padri della Chiesa: essi lo ritenevano un così grande poeta da non dubitare del fatto che conoscesse il procedimento dell'allegoria e che lo applicasse in tutti i suoi scritti. I dotti cristiani, praticando la lettura allegorica alla sua quarta egloga, lo sollevarono spesso alla dignità dei profeti che predissero la venuta di Cristo. Il canone che traspare tra i versi della *Commedia* non può assolutamente consentire alcun tipo di confusione: i nostri sono sostanzialmente i latini e Virgilio è il poeta più grande del canone latino, come Omero lo è del canone greco, e quindi di tutta la tradizione occidentale. In età classica e ancora durante il Medioevo, era frequente l'associazione dei due poeti e dei loro capolavori poetici; Virgilio assunse addirittura il nome di *alter Homerus*. Bernardo Silvestre, all'inizio del suo commento dell'*Eneide*, opera uno stretto parallelo fra Virgilio e Omero, in cui viene evidenziata la continuità fra i due poeti⁴⁷¹. Giovanni di Salisbury, invece, mettendo in relazione l'*Odissea* e l'*Eneide* e i relativi protagonisti, nota come Omero e Virgilio abbiano saputo entrambi esprimere, in forme letterarie e metaforiche diverse, tutti gli aspetti dell'esistenza, costruendo veri e propri modelli per gli uomini di ogni tempo⁴⁷². Per quanto siano ancora avvertite forti affinità fra Omero e Virgilio, nel Medioevo il poeta greco, pur essendo il padre

⁴⁷⁰ R. Mercuri, *Terenzio nostro antico*, in «Cultura neolatina», XXIX, 1969, p. 33.

⁴⁷¹ Cfr. *Commentum super sex libros Eneidos Virgilii*, I, 12-13.

⁴⁷² Cfr. Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, VIII, 24.

e il sovrano della nobile poesia epica, viene inevitabilmente lasciato fuori dalla tradizione latino-cristiana 'nostra'. Virgilio non è definito né "sire" né "sovrano", ma più volte Dante lo caratterizza con l'aggettivo *noster*: questo accade nel *De monarchia* (certamente posteriore rispetto all'*Inferno* e al Purgatorio), dove il solo Virgilio viene diffusamente chiamato *poeta noster*, e nella *Commedia*, a Purgatorio VII, 16-17, in cui si loda il poeta latino perché "mostrò ciò che potea la lingua nostra", e a Paradiso XV, 26, dove viene indicato come "nostra maggior musa". Rispetto a Omero, che pure apre la strada alla stesura della stessa *Eneide*, Virgilio spicca soprattutto in quanto "nostro", proprio perché la sua poesia, sebbene non possa non subire l'influenza omerica, riesce ad essere inclusa nella tradizione culturale cristiana, tanto da costituire il palinsesto letterario fondamentale della *Commedia*. Ad avvicinare Omero e Virgilio è il comune destino ad essere superati dallo stesso Dante: la *Commedia* è un poema sacro e rappresenta l'epica nuova, la quale per la prima volta fonde dentro di sé la spada fieramente brandita da Omero e il pastorale, i contenuti epici tradizionali e la dottrina cristiana⁴⁷³. La caduta di Troia, il folle volo di Ulisse e il viaggio provvidenziale del *pius* Enea tracciano soltanto la linea di partenza del percorso oltremondano di Dante. Dante si pone senza dubbio nell'ottica dell'*aemulatio* con i due maestri dell'*epos* e lo stesso riuso delle figure di Ulisse ed Enea risponde sia alla volontà di qualificarsi come termine ultimo della tradizione epica, sia all'intenzione di segnalarsi come voce originale e cristiana.

Acquista così maggior senso anche l'incontro tra Dante, Virgilio e Stazio in Purgatorio XXII. Il poeta incontrato nella sesta cornice del Purgatorio è infatti un tassello fondamentale del canone dantesco: egli, infatti, si distinse sia come poeta epico, per la composizione dei poemi *Tebaide* e *Achilleide*, sia come poeta credente, proprio grazie a Virgilio. La lettura della quarta *Egloga* ha infatti spinto Stazio

⁴⁷³ Cfr. I. Biffi, *Dante e la forma poetica della teologia*, in Id., *La poesia e la grazia nella "Commedia" di Dante*, Jaca Book, Milano, 1999, pp. 1-14.

all'attività poetica e alla fede in Cristo, tanto che egli afferma dinnanzi a Virgilio: "Per te poeta fui, per te cristiano" (*Purgatorio* XXII, 73). Nella ridefinizione dell'epica, il genere poetico che Dante si propone di rifondare sulla basa della fede cristiana, non può così essere elusa la menzione di Stazio, proprio per la sua peculiare funzione di intermediario fra *epos* classico e "sacrato poema" (*Paradiso* XXIII, 62). Nella figura di Omero presente in *Inferno* IV si intrecciano, dunque, complesse riflessioni metaletterarie: è dunque escluso che egli, considerato singolarmente, possa essere l'unico e solo "seignor de l'altissimo canto/ che sovra gli altri com'aquila vola" (*Inferno* IV, 96). I legami tra *Inferno* IV e *Purgatorio* XXII tracciano un percorso poetico ascensionale in cui il canone epico viene ricostruito attraverso la determinazione di una nuova quaterna regolata di poeti epici formata da Omero, Virgilio, Stazio e lo stesso Dante. La *Commedia* viene posta al vertice di un nuovo sistema del genere epico, che viene sconvolto sin dalle fondamenta: ma è proprio con queste fondamenta che Dante voleva misurare la sua poetica e il suo poema cristiano.

Le dinamiche metapoetiche su cui Dante costruisce la similitudine dell'aquila di *Inferno* IV, 96 vogliono sviluppare un preciso significato culturale e letterario. L'aquila, insegna dell'Impero ed effigie della giustizia divina, si confà perfettamente all'interpretazione che la vorrebbe immagine non del solo poeta Omero, ma del genere epico. L'epica, che pochi versi prima della similitudine omerica è indicata come "l'altissimo canto", non può non avere come sua figura rappresentativa proprio l'aquila, il cui volo supera, raggiungendo straordinarie altezze, quello di tutti gli altri uccelli. Il dato scientifico riguardo l'altezza del volo dell'aquila giunge a Dante attraverso fonti classiche e numerosi trattati naturalistici medievali e dalle raccolte enciclopediche. Già Plinio scriveva nella *Naturalis historia* che l'aquila era in grado di volare nel cielo "librans ex alto" (*Nat. His.*, X, 8). In età medioevale, Isidoro dice nelle sue *Etimologie*, in XII, 10, che l'aquila plana sulle prede scendendo "de tanta sublimitate", Giovanni di Salisbury, nel *Policraticus*, attesta che "cunctis

siquidem avibus excellentius volat” (*Poligr.*, I, 13). e aggiunge un aneddoto secondo cui, nella guerra fra Locri e Crotona, “aquila, dum pugnabatur, supervolans victoriam dicitur contulisse”. Infine Alexander Neckam, citato nel libro XVI, cap. XXXII dello *Speculum Naturale* di Vincenzo di Beauvais, afferma che l’aquila “super omnes nubes in sublime volat”. Per quanto riguarda la produzione in volgare sono da segnalare, per la somiglianza formale con *Inferno* IV, 96, due testi di Bono Giamboni: il volgarizzamento del *Trèsor* di Brunetto Latini e quello dell’*Epitoma rei militaris* o *De re militari* di Vegetio Flavio. Nel primo testo, sulla scorta dell’originale francese, si legge a proposito delle proprietà delle ali e del volo degli uccelli: “Per ciò vola più alto l’uno uccello che l’altro, sì come è l’aquila, che vola più in alto che nullo altro uccello”. Nel secondo testo la figura dell’aquila si trova nel prologo all’opera originale del traduttore. Bono Giamboni, affermando l’importanza di leggere non solo le opere dei grandi dottori, ma anche quelle dei poeti, dove il diletto della lettura non esclude la presenza di un qualche insegnamento utile alla formazione culturale e morale del lettore, giustifica il suo ragionamento proprio attraverso l’immagine dell’aquila, scrivendo: “E perché l’aguglia, che sopra gli altri uccelli ad alto vola [...], non costuma sempre nel Cielo istare, ma per li suoi bisogni a terra discende [...]”. Il testo più vicino al v. 96 dell’*Inferno* dantesco è tuttavia la poco conosciuta lettera consolatoria scritta da Terrisio d’Atina, membro dell’eccellente cerchia della cancelleria di Federico II e dello *Studium* bolognese, in occasione della morte del maestro di retorica Bene da Firenze, che, analogamente ad Omero, viene definito “sicut aquila transcendens omnia genera pennatorum, vir potens in opere et sermone, avis in terra rara [...]”. Il motivo dell’altezza del volo è, insomma, tipico e si trova nella maggior parte degli autori che trattano dell’animale in sé e della sua fisiologia, o che si servono della valenza simbolica dell’aquila. Il volo nelle regioni più alte del cielo ha fatto sì che la cultura cristiana facesse dell’aquila il simbolo dell’avvicinamento a Dio, della contemplazione divina e dell’apprendimento delle verità più profonde. Già in moltissimi luoghi dell’Antico

Testamento troviamo scritto che l'aquila era solita vivere "inter sidera" o "in arduis": la straordinaria altezza del volo di questo animale era considerata quasi un mistero divino, come in *Proverbi* 30, 19⁴⁷⁴. L'aquila appare poi nelle visioni profetiche di Ezechiele e nell'*Apocalisse* come componente del Tetramorfo, una raffigurazione iconografica cristiana composta di quattro elementi: l'uomo, il bue, il leone e, appunto, l'aquila. Sia in Ezechiele che in Giovanni, cui si attribuisce la discussa paternità dell'*Apocalisse*, l'apparizione del Tetramorfo precede il momento dell'investitura profetica, grazie al quale l'autore può definirsi *scriba Dei*. Proprio per questo la tradizione ha fissato nei quattro esseri zoomorfi dell'*Apocalisse* i simboli degli evangelisti, assegnati a ciascuno secondo il taglio e l'incipit dei rispettivi vangeli. Matteo è raffigurato come un uomo dal momento che il suo vangelo, cominciando con la presentazione della discendenza storica di Gesù e con la narrazione dell'infanzia del *Filius hominis*, è, tra i quattro, quello che più mette in risalto il lato umano di Cristo. Marco è invece rappresentato dal leone, perché il suo vangelo comincia con una dedica a Giovanni Battista, la cui "vox clamantis in deserto", annunciando la venuta di Gesù, è stata associata al ruggito di un leone. Luca è indicato attraverso il bue, simbolo del sacrificio di Zaccaria che apre il suo vangelo. L'aquila, infine, simboleggia Giovanni, la cui stesura del vangelo sarebbe derivata da uno straordinario innalzamento dell'anima fino alla contemplazione della luce divina. L'associazione simbolica fra Giovanni e l'aquila è commentata da molti dottori della Chiesa. Ad esempio Gregorio Magno, nella quarta omelia sul profeta Ezechiele, scrive che Giovanni "quia vero sublimer contemplatur ea quae coelestia atque aeterna sunt, aquila est" (*Liber homiliarum in Ez. Proph.*, I, 4, 2). Anche Agostino, in *In Evangelium Ioannis*, tract. 36, 1, motiva l'assimilazione di Giovanni all'aquila con la profondità dottrinale contenuta nel suo vangelo:

⁴⁷⁴ *Proverbi*, 30, 18-19: "Tria sunt difficilia mihi et quartum penitus ignoro viam aquilae in caelo, viam colubri super petram, viam navis in medio mari et viam viri in adulescentula".

In quatuor Evangeliiis, vel potius quatuor libris unius Evangelii, sanctus Ioannes apostolus, non immerito secundum intellegentiam spiritalem aquilae comparatus, altius multoque sublimius aliis tribus erexit praedicationem suam; et in eius erectione etiam corda nostra erigi voluit. Nam caeteri tres evangelistae, tamquam cum homine Domino in terra ambulabant, de divinitate eius pauca dixerunt: istum autem quasi piguerit in terra ambulare, sicut ipso exordio sui sermonis intonuit, erexit se, non solum super terram et super omnem ambitum aeris et coeli sed super omnem etiam exercitum Angelorum, omnemque constitutionem invisibilium potestatum [...].

L'alto volo dell'aquila viene interpretato da Agostino come elevazione dell'anima a Dio anche in *Annotationes in Iob*, cap. 39, dove è scritto: "Potest et exaltatio aquilae ad id pertinere, quod ait Apostolus: sive enim mente excessimus Deo". Anche Tommaso sottolinea l'analogia fra il volo dell'aquila e la sapienza di san Giovanni. Nel proemio dell'*Expositio in Ioannem*, contenuta nella *Catena aurea in quatuor evangelia*, l'Aquinate scrive che "vero Ioannes supra nubila infirmitatis humanae velut aquila volat, et lucem incommutabilis veritatis acutissimis atque firmissimis oculis cordis intuetur", aggiungendo poco dopo che la similitudine dell'apostolo con l'aquila risultava particolarmente efficace perché "sua natura excelsa est, et super omnia alia elevata". Lo stesso Dante, a v. 53 del XXVI canto del *Paradiso*, dimostrando di accogliere pienamente questa tradizione, chiamerà l'apostolo Giovanni "aguglia di Cristo". La diffusione e la notorietà dell'accostamento dell'immagine dell'aquila all'apostolo Giovanni non può quindi non caricare la similitudine di *Inferno* IV, 96 anche di un significato religioso. Giovanni aveva innalzato la propria anima a Dio, ne aveva scorto l'essenza e da quell'esperienza aveva tratto il Vangelo e un messaggio di Verità salvifica; allo stesso modo Dante, grazie all'intervento divino, riesce ad avere esperienza del mondo ultraterreno e di Dio stesso, esperienza dalla quale deriverà il "sacrato poema" della *Commedia*. Dante è la nuova aquila, il nuovo poeta capace di mescolare l'eccellenza dell'*epos* classico e l'ispirazione della tradizione cristiana in un'opera che unisce la perfezione della forma e la profondità di contenuti morali filosofici e religiosi.

Dante interseca in modo originale la figura dell'aquila con le realtà della politica, della letteratura e della fede. Muovendo dalla tradizionale accezione politica dell'aquila quale immagine dell'istituzione imperiale, Dante mutua l'idea di gerarchia e di autorità per strutturare anche l'universo culturale e letterario. L'aquila diviene quindi immagine squisitamente letteraria nel momento in cui viene ad indicare uno specifico genere poetico, l'epica, considerato l'espressione più alta della poesia di tutti i tempi. In quanto animale simbolico di san Giovanni, autore dell'*Apocalisse*, l'aquila suggerisce l'importanza dell'ispirazione religiosa come presupposto fondamentale dell'attività scrittorica e del messaggio di cui essa si fa veicolo.

L'aquila torna come immagine dell'autorità poetica nell'esperienza onirica vissuta da Dante in *Purgatorio IX*, 13-33⁴⁷⁵. Il canto presenta una fittissima rete di richiami intertestuali con gli autori classici, in cui Dante inserisce anche il mito di Ganimede, il coppiere degli dei rapito da Giove trasformatosi in aquila. Dante si paragona ad esso proprio durante il sogno in cui compare l'aquila:

Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suo' primi guai,
e che la mente nostra, peregrina
più da la carne e men da' pensier presa,
a le sue vision quasi è divina,
in sogno mi pareva veder sospesa
un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte e a calare intesa;
ed esser mi pareva là dove fuoro
abbandonati i suoi da Ganimede,
quando fu ratto al sommo consistoro.
Fra me pensava: 'Forse questa fiede

⁴⁷⁵ Cfr. C. Calenda, *"Purgatorio", IX: le forme del sogno, i miti, il rito*, in «Rivista di Studi Danteschi», 1, 2001, 2, pp. 284-301; L. Sebastio, *La mente nostra divina alle visioni ("Pg." IX)*, in «Critica Letteraria», 30, CXV-CXVI, 2002, 2-3, pp. 321-341 e S. Pulvirenti, *Sogni della "trasformazione" nel "Purgatorio" di Dante*, in «Sotto il Velame», II, 2000, pp. 103-113.

pur qui per uso, e forse d'altro loco
disdegna di portarne suso in piede'.
Poi mi pareo che, poi rotata un poco,
terribil come folgor discendesse,
e me rapisse suso infino al foco.
Ivi pareo che ella e io ardesse;
e sì lo 'ncendio imaginato cosse,
che convenne che 'l sonno si rompesse.

Dante sogna di trovarsi sulla cima di una montagna altissima, sopra la quale si aggira un'aquila dalle ali dorate che, calata su di lui come un folgore, lo ghermisce e lo solleva fino alla sfera del fuoco. Fin troppo facile, pertanto, l'identificazione del poeta con il personaggio mitologico, la cui storia arriva a Dante sia attraverso l'*Eneide* che attraverso le *Metamorfosi*. Nella ripresa della vicenda di Ganimede, Dante contamina Virgilio e Ovidio, rifunzionalizzando il racconto come un mito soggettivo, volto a definire sia la condizione temporanea dell'*agens* che l'operazione di *aemulatio* dell'*auctor*. Sognando di essere rapito da un'aquila e di essere portato ad altezze sovraumane, Dante sente di rivivere la stessa avventura di Ganimede che trovava narrata nei libri degli *poetae regulati*. Nell'*Eneide* il mito è inserito nell'*ekphrasis* del mantello che Enea regala a Cloanto per premiarlo della vittoria ottenuta, in V, 249-257:

Ipsis praecipuos ductoribus addit honores:
uictori chlamydem auratam, quam plurima circum
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,
intextusque puer frondosa regius Ida
uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat
acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida
sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis;
longaeui palmas nequiquam ad sidera tendunt
custodes, saeuitque canum latratus in aura.

La rappresentazione dell'ascensione di Ganimede, funzionale alla celebrazione del destino celeste di Enea che ne è discendente, si svolge in due scene: nella prima è

rappresentato il giovane coinvolto in una battuta di caccia sul monte Ida; nella seconda il rapimento davanti agli occhi attoniti dei compagni ad opera di Giove, manifestatosi sotto forma di aquila. Dante riscrive entrambi i quadri in chiave cristiana, giocando sull'identità fra se stesso e Ganimede: il monte Ida è prefigurazione del monte del Purgatorio, come la sublimazione di Ganimede è prefigurazione dell'innalzamento della poesia di Dante. A conferma di ciò, lo stesso poeta inserisce al centro del canto questo appello al lettore:

Lettor, tu vedi ben com'io rincalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti meravigliar s'io la rincalzo.

Nella stessa direzione va la rifunzionalizzazione della versione ovidiana dal mito, presente in *Metamorfosi*, X, 155-167:

Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore
arsit, et inventum est aliquid, quod Iuppiter esse,
quam quod erat, mallet. nulla tamen alite verti
dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
nec mora, percusso mendacibus aere pennis
abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet
invitaque Iovi nectar Iunone ministrat.

Ovidio focalizza la sua attenzione sull'aquila, l'uccello in cui decide di trasformarsi Giove per poter rapire il bellissimo Ganimede. Il dio sceglie di tramutarsi in questo animale per la riconosciuta capacità di non incenerire se colpito dai fulmini e essere addirittura in grado di trasportarli, stringendoli fra gli artigli. L'aquila ovidiana sembra dunque ben rappresentare la poesia di Dante: essendo sorretta dalla grazia divina, essa può volare in alto senza essere abbattuta da niente e nessuno. Come dice Picone l'aquila di *Purgatorio IX* "significa la superiorità del canto del poeta della *Commedia* rispetto a quello degli altri poeti, dato anche lui, come Omero, «sopra gli

altri com'aquila vola»⁴⁷⁶. Attraverso l'immagine dell'aquila, della sua regalità e del volo straordinariamente alto, Dante ridiscute le poetiche precedenti e contemporanee, ponendosi definitivamente al vertice delle esperienze letterarie di tutti i tempi e riconoscendosi come massimo poeta epico cristiano.

Dall'analisi della metafore e delle similitudini disseminate in tutto il corpus dantesco si può dunque dedurre che la figura dell'aquila costituisce una *transumptio* basata su un'immagine cui non corrisponde mai un solo e semplice significato, ma un ventaglio di valori che tradizioni diverse le hanno di volta in volta conferito e che Dante ha rimescolato e risemantizzato nella complessa unità della *Commedia*. In nessun passo analizzato l'aquila appare come un semplice simbolo autoreferenziale e univoco. L'immagine dell'aquila, d'altronde, trae la sua stessa forza dall'essere generata dalla commistione di cultura classica e cristiana, di teologia, filosofia e poesia. Partendo dall'accezione politica dell'aquila, quella sicuramente più conosciuta e diffusa prima della *Commedia*, Dante costruisce una figura simbolica nella quale riesce a condensare, oltre alla promozione dell'istituzione imperiale, anche l'impegno morale profuso nella scrittura del poema della *renovatio* nonché l'affermazione del proprio primato poetico, detenuto in quanto *scriba Dei*. Nella sola immagine dell'aquila Dante fonde, dunque, le proprie idealità poetiche, politiche e morali, maturate lungo tutta la vita e magistralmente espresse nel capolavoro della *Commedia*.

⁴⁷⁶M. Picone, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis, Purgatorio*, a c. di G. Güntert e M. Picone, F. Cesati Editore, Firenze, 2000, p. 126.

BIBLIOGRAFIA

Testi e antologie consultate:

Alberto Magno, *De animalibus*, a c. di H. Stadler, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. II, ed. Aschendorff, Münster, 1920.

Ambrogio, *Exameron: I sei giorni della creazione*, introd., trad., note e indici a c. di Gabriele Banterle, in *Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis opera*, vol. 1, Biblioteca Ambrosiana, 1979.

D. Alighieri, *Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 1991.

D. Alighieri, *Commedia di Dante Allighieri*, a c. di N. Tommaseo, Pagnoni, Milano, 1865.

D. Alighieri, *Convivio*, a c. di G. Inglese, Rizzoli, Milano, 2014.

D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Giorgio Inglese, Rizzoli, Milano, 2005

D. Alighieri, *Inferno*, a c. di G. Inglese, Carocci, Roma, 2007.

D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1976.

D. Alighieri, *Opere*, vol. I, a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Mondadori, Milano, 2011.

D. Alighieri, *Opere*, vol. II, a c. di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Mondadori, Milano, 2014.

D. Alighieri, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi: Il fiore e Il detto d'amore*, a c. di L. Formisano, Salerno Editrice, Roma, 2012.

D. Alighieri, *Rime*, a c. di M. Barbi, in *Le opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1921 (ristampate nel 1960).

D. Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, Einaudi, Torino, 1939 (ristampate nel 1946, nel 1965 e nel 1980).

D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Le lettere, Firenze 2002, vol. III.

Antologia Palatina, a c. di C. Vassalini, vol. I, Mondadori, Milano, 1985.

Aristotele, *Aristotelis Opera*, a c. di I. Bekker, 1831-1870, disponibile online all'indirizzo: <http://www.isnature.org/Files/Aristotle/>.

Artemidoro, *Il Libro dei sogni*, a c. di D. Del Corno, Adelphi, Milano, 1975.

Bacchilide, *Odi e frammenti*, a c. di M. Giuseppetti, Rizzoli, Milano, 2015.

Bernardo Silvestre, *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilii*, a c. di B. Basile, Carocci, Roma, 2008.

Bestiari medievali, a c. di L. Morini, Einaudi, Torino, 1996.

G. Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, Mondadori, Milano, 1964.

Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, edizione digitale a c. di S. M. Wight, Los Angeles, 1998, disponibile online all'indirizzo: <http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>

B. Giamboni, *Il tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni, pubblicato secondo l'ed. del 1533, Co' tipi del gondoliere*, Venezia, 1839.

Brunetto Latini, *Tresor*, a c. di P. G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri, S. Vatterroni, Einaudi, 2007.

Catullo, *Il Libro e i frammenti dei "Poeti nuovi"*, a c. di G. B. Pighi, Utet, Torino, 2008.

Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, a c. di A. Crespi, Cesari, Ascoli Piceno, 1927

Cicerone, *La natura divina*, traduzione a c. di C. M. Calcante, Rizzoli, Milano, 1996.

Cicerone, *Orator*, a c. di A.S. Wilkins, Oxford, 1903.

Els trobadors, a c. di A. Serra-Baldò, Barcino, Barcellona, 1934.

Federico II di Svevia, *De arti venando cum avibus*, a c. di A.L. Trombetti Budriesi, Laterza, Bari, 2000.

Fisiologo, a c. di F. Zambon, Adelphi, Milano, 1975.

Giacomo da Lentini, a c. di R. Antonelli, in *I Poeti della scuola siciliana*, Mondadori, Milano, 2008.

Giordano da Pisa, *Prediche, recitate in Firenze dal MCCCIII al MCCCVI ed ora per la prima volta pubblicate*, a c. di D. Moreni, Magheri, Firenze, 1831.

Geoffrey de Vinesauf, *Poetria Nova*, in *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Recherche et documents sur la technique littéraire du moyen age*, 238, a c. di E. Faral, Librairie ancienne Honoré Champion, Parigi, 1924.

Guillaume de Lorris, Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, a c. di E. Langlois, Société des anciens textes français, Parigi, 2 vol., 1920.

Guittone d'Arezzo, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a c. di F. Egidi, Laterza, Bari, 1940.

Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri, a c. di G. Contini, Mondadori, Milano 1984.

Il gatto lupesco e Il mare amoroso, a c. di A. Carrega, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000.

Inni Omerici, a c. di G. Zanetto, Rizzoli, Milano, 1996.

Isidoro, *Etymologiae*, a c. di A. Valastro Canale, Utet, Torino, 2013

La poesia del Duecento e Dante, a c. di R. Antonelli, in *Storia e antologia della letteratura italiana*, a c. di A. Asor Rosa, vol. II, La nuova Italia, Firenze, 1981.

Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium, ed. a c. di A. Carrega e P. Navone, Costa e Nolan, Genova, 1983.

Letteratura italiana delle origini, a c. di G. Contini, Sansoni, Firenze, 1970.

Libro della natura degli animali, a c. di P. Stoppelli, Biblioteca Italiana Zanichelli, Bologna, 2011.

Lirici Greci, a c. di Umberto Albin, con la trad. di Gennaro Perrotta, Garzanti, Milano, 1976.

- Lucrezio, *De rerum natura*, a c. di G. B. Conte, Rizzoli, Milano, 2004
- M. A. Lucano, *Farsaglia*, a c. di L. Griffa e G. Pontiggia, Adelphi, Milano, 1967.
- Marziale, *Epigrammi*, a c. di W. Heraeus, I. Borovskij, Teubner, Lipsia, 1976.
- Matthieu de Vêndome, *Ars versificatoria*, in *Mathei Vindocinesis Opera: Ars versificatoria*, a c. di F. Munari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1988.
- Omero, *Iliade*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 2014.
- Omero, *Odissea*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 1989.
- Onesto da Bologna, *Le Rime*, a c. di S. Orlando, Sansoni, Firenze, 1974.
- Orazio, *Opere*, a c. di T. Colamarino e D. Bo, Utet, Torino, 2013.
- P. Orosio, *Le storie contro i pagani*, a c. di A. Bartalucci, in Mondadori, Milano, 1976.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.
- G. Pascoli, *I canti di Castelvecchio*, a c. di G. Nava, Rizzoli, Milano, 2009.
- Patrologia Graeca*, a c. di J.P. Migne, disponibile online all'indirizzo: <http://patristica.net/graeca/>
- Patrologia Latina*, a c. di J.P. Migne, disponibile online all'indirizzo: <http://patristica.net/latina/>
- Peire d'Alvernha, *Liriche*, a c. di A. Del Monte, Loescher, Torino, 1955.
- Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, in C. Cahier, A. Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, t. 2, Parigi, 1851.
- Platone, *Platonis Opera*, a c. di J. Burnet., Oxford University Press, Oxford, 1903.
- T. M. Plauto, *Plauti Comoediae*, a c. di Friedrich Leo, Weidmann, Berlin, 1895.
- Plinio il Vecchio, *Storie Naturali (Libri VIII-XI)*, a c. di F. Maspero, Rizzoli, 2011.
- Poeti del "dolce stil novo"*, a c. di M. Marti, Le Monnier, Firenze, 1969

Poeti del Duecento, v. I, a c. di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977.

Poeti della corte di Federico II, v. II, a c. di C. Di Girolamo, in *I poeti della scuola siciliana*, Meridiani, Milano, 2008.

Poeti latini arcaici, a c. di A. Traglia, Utet, Torino, 1986.

Poeti siculo-toscani, a c. di R. Coluccia, vol. III, in *I poeti della scuola siciliana*, Meridiani, Milano, 2008.

Quintiliano, *Institutio Oratoria*, a c. di H. E. Butler, Harvard University Press, Cambridge, 1922.

Servio, *Commentaire sur l'énéide de Virgile. Livre VI*, a c. di E. Jeunet-Mancy, Les Belles Lettres, Parigi, 2012.

P. P. Stazio, *Opere*, a c. di A. Traglia, G. Aricò, Utet, Torino, 1987.

Testi fiorentini del Duecento, a c. di A. Schiaffini, Sansoni, Firenze, 1954.

Thomas, *Le roman de Tristan, suivi de la Folie Tristan de Berne et la Folie Tristan d'Oxford*, a c. di Emmanuèle Baumgartner e Ian Short, Champion, Paris, 2003.

S. Tommaso, *Summa Theologiae*, a c. di G. Barzaghi e G. Carbone, vol. I, EDS, Bologna, 2014.

Vincenzo di Beauvais, *Speculum Maius*, XVII, 153, Nicolini, Venezia, 1591, disponibile online all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=mg2aGWkYjgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Virgilio, *Opere*, a c. di C. Carena, Utet, Torino, 2008.

Vocabolari, enciclopedie, database:

Corpus des Troubadours, Institut d'Estudis Catalans, disponibile online all'indirizzo: <https://troubadors.iec.cat/>

Enciclopedia dantesca, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1970 (consultazione delle voci "Amore", a c. di E. Pasquini, "Bene da Firenze" a c. di F. Tateo, G. Favati, "Incontinenza e Incontinenti" a c. di A. Ciotti, "Lai" a c. di B. Basile, "Pape Satan,

Pape Satan Aleppe” a c. di E. Caccia, “*Pegasea*” a c. di A. Martina, “*Semiramide*”, a c. di G. R. Sarolli, “*Similitudine*” a c. di A. Pagliaro, , “*Trobar clus*” a c. di Gianluigi Toja).

Enciclopedia Treccani, Istituto della Enciclopedia italiana, consultazione della voce “Alba” a c. di V. Crescini, disponibile online all’indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/alba_res-16633119-8bab-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Gattoweb, Istituto del consiglio nazionale delle ricerche, disponibile online all’indirizzo: [http://gattoweb.oivi.cnr.it/\(S\(zk42obvkrfluwe4fdzi0p3z\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.oivi.cnr.it/(S(zk42obvkrfluwe4fdzi0p3z))/CatForm01.aspx)

Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del consiglio nazionale delle ricerche, disponibile online all’indirizzo: <http://www.oivi.cnr.it/index.php/it/>

Tesoro della lingua italiana delle Origini, in *Opera del Vocabolario Italiano*, Istituto del consiglio nazionale delle ricerche, disponibile online all’indirizzo: <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>

Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, a c. di O. Pianigiani, Dante Alighieri, Milano, 1907, alla voce “chiocciare”, disponibile online all’indirizzo: <http://www.etimo.it/?pag=hom>

Testi critici:

AA. VV., *Atti del primo convegno di studi su Cecco d’Ascoli, Ascoli Piceno, Palazzo dei Congressi, 23-24 novembre 1969*, a c. di B. Censori, Giunti Barbera, Firenze 1976.

AA. VV., *Cecco d’Ascoli: cultura, scienza e politica nell’Italia del Trecento, Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della XVII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005*, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma 2007.

AA. VV., *La poesia della natura nella «Divina Commedia». Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007)*, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009.

A. Afribo, *Sequenze e stilemi di rime nella lirica del secondo Duecento e del Trecento*, in «*Stilistica e Metrica Italiana*», II, 2002, pp. 3-46.

- E. Alberone, *"Loco d'ogne luce muto": la riflessione dantesca sulla responsabilità della parola*, in «Inferno» (1996).
- G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura «carnalista»*, Einaudi, Torino, 1994.
- G. Alvino, *"Note di regia interna" nella similitudine dantesca*, in «Rivista di Studi Danteschi», XVI (2016), 1, pp. 44-60.
- G. Angiolillo, *Canto XXIV. Vanni Fucci*, in Ead., *La nuova frontiera della tanatologia. Le biografie della "Commedia". I. "Inferno". II. "Purgatorio". III. "Paradiso"*, Olschki, Firenze, 1996, I, pp. 135-142.
- R. Antonelli, *Aurelio Roncaglia, la filologia romanza*, in *Roncaglia e la filologia romanza, Convegno internazionale, 8 marzo 2012, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei/273, Scienze e lettere*, Roma, 2013.
- R. Antonelli, *Il destino del personaggio-poeta. Purgatorio XXVI*, in «Rivista di studi danteschi», XII (2012), poi in *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, Roma, Salerno editrice, 2014.
- M. Apollonio, *L'Inferno dell'irascibile*, in Id., *Dante. Storia della "Commedia"*, a c. di C. Annoni e C. Viola, Interlinea, Novara, 2013, pp. 77-106.
- M.A. Aragón Fernández, *La pervivencia del tópico primaveral de la lírica en la narrativa de la Edad Media*, in «Archivum», vol. 48/49, 1998/99.
- M. Ariani, *I «metaphorismi» di Dante*, in *La metafora in Dante*, a c. di M. Ariani, Olschki, Firenze, 2009.
- A.R. Ascoli, *Poetry and theology*, in «Reviewing Dante's theology», II, 2013.
- A.R. Ascoli, *Tradurre l'allegoria: Convivio II, 1*, in «Critica del testo» XIV/1, 2001, "Dante, oggi/1, Viella, Roma, 2011, pp. 153-175.
- V. Atturo, L. Mainini, *Beatrice, Matelda e le "altre". Riflessioni dantesche tra "Rime", "Vita Nova" e "Commedia"*, in «The Italianist», XXXIII, 2013, 1, pp. 1-31.
- E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 1960.
- E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956.

E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 2012.

D'A. S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1977.

D'A. S. Avalle, *Analyse du récit de Paolo et Francesca*, Scherpe Verlag, Krefeld, 1975.

D'A. S. Avalle, *Tra mito e fiaba. L'opsite misterioso* (1978), in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Il saggiatore, Milano, 1990.

M. Aversano, "Pape Satàn, pape Satàn, aleppe", in Id., *La quinta ruota. Studi sulla "Commedia"*, Tirrenia, Torino, 1988; poi in «Filologia e critica dantesca», 1989, pp. 33-59.

I. Baldelli, *Dante e Francesca*, Olschki, Firenze, 1999.

I. Baldelli, "Purgatorio", canto XXVI, in *Studi Danteschi*, a c. di L. Serianni e U. Vignuzzi, Fondazione CISAM-Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2015, pp. 315-334.

A. Baldi, *Humanitas ac scientia. Celebrazioni per il cinquantennale e il venticinquennale del liceo classico T. Lucrezio Caro e del liceo scientifico G. Galilei, Sarno, 1993-1994*, Gutenberg, Sarno, 1994, pp. 113-134.

Z.G. Baranski, *Dante poeta e lector: «poesia» e «riflessione tecnica»*, in «Critica del testo. XIV/1», 2011, *Dante, oggi / 1*, Viella, Roma.

Z.G. Baranski, *Dante's signs: an introduction to medieval semiotics and Dante*, in «Dante and the Middle Ages», 1995, pp. 139-180, poi in italiano in Id., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Liguori, Napoli, 2000, pp. 41-76.

G. Barberi Squarotti, *Canto V*, in Id., *L'ombra di Argo. Studi sulla "Commedia"*, Genesi, Torino, 1986, poi in «Dante e Francesca da Rimini» (2009), pp. 29-54, con il titolo: *Francesca o la confusione di vita e letteratura*.

G. Barberi Squarotti, *Nel Paradiso Terrestre: l'allegoria*, in Id. *L'ombra di Argo. Studi sulla "Commedia"*, Genesi, Torino, 1986.

G. Barberi Squarotti, *Premessa allo studio delle similitudini dantesche*, in *In nome di Beatrice e altre voci*, Genesi, Bologna, 1989, pp. 49-70.

G. Barberi Squarotti, XXXII. *S'io avessi le rime aspre e chioce*, in Id., *Tutto l' "Inferno". Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, Franco Angeli, Roma, 2011.

T. Barolini, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno v in Its Lyric Context*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 116, 1998.

T. Barolini, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della "Commedia"*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

T. Barolini, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, 2003..

J. Bartuschat, *La forma allegorica del «Tesoretto» e il «Dittamondo» di Fazio degli Uberti*, in *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Basilea, 8-10 giugno 2006*, a c. di I. Maffia Scariati, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2008.

Y. Bâtard, *Dante, Minerve et Apollon: les images de la Divine Comédie*, Les belles lettres, Parigi, 1952.

S. Battaglia, *Linguaggio reale e linguaggio figurato nella Divina Commedia*, in Id., *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli 1967, pp. 51 e sgg.

A.M. Bégou-Ball, *L'oiseau chanteur : esquisse d'une ornithologie courtoise*, in *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, ed. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, 2009.

P.G. Beltrami, *Arnaut Daniel e "la bella scola" dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander, Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame, Indiana, 25-27 settembre 2003)*, a c. di M. Picone, T.J. Cachey Jr, M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004.

P.G. Beltrami, *Cercamon 'trovatore antico'*, in «Romania», vol. 129, 2011, p. 9.

A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze, 2000.

R. Bertacchini, *Il canto II del "Purgatorio"*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 30, 1989, 2, pp. 32-53.

V. Bertolucci Pizzorusso, *Strategie dantesche: Francesca e il Roman de Lancelot*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII, 2010.

- I. Biffi, *Dante e la forma poetica della teologia*, in Id., *La poesia e la grazia nella "Commedia" di Dante*, Jaca Book, Milano, 1999.
- A. Bisanti, *La poesia d'amore nei Carmina Burana*, Liguori Editore, Napoli, 2011, alle pp. 64-65.
- L. Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La parola del testo», n. 1, 2000.
- D. Boccassini, *Il volo della mente. Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo. Islam, Federico II, Dante*, Longo, Ravenna, 2003.
- P. Boitani, *Dismay: the thieves*, in *Dante's poetry of the Donati. The Barlow Lectures on Dante delivered at University College Londo 17-18 March 2005*, Leeds, Maney - Society for Italian Studies, 2007, poi in Id., *Dante e il suo futuro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 223-288.
- C. Bologna, *Galeotto fu il "Lancelot". Dante lesse Chrétien de Troyes?*, in «Metafora medievale», 2011.
- C. Bologna, *L'allodola della memoria e il corvo del pensiero. Sui poeti medievali di Ludovica Koch*, in «Studi germanici», XLII, 2004, n. 2, pp. 261-289; Id., *La "lauzeta" di Pound*, in AA.VV., *L'ornato parlare. Studi in onore di Furio Brugnolo*, a c. di G. Peron, Padova, Esedra editrice, 2007, pp. 739-786.
- C. Bologna, *Lo sparviero, l'allodola e la quaglia (sulle "fonti" cortesi di Andrea Cappellano)*, in «L'Immagine Riflessa. Rivista quadrimestrale di Sociologia dei Testi», XIII, 1990, 1, pp. 113-158.
- P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Cadmo, Fiesole, 2007.
- N. Borsellino, *Metamorfosi in "Commedia". Da Ovidio a Dante*, in «Filologia e Critica», 22, 1997, 1, pp. 3-19, poi in Id., *Il poeta giudice. Dante e il tribunale della "Commedia"*, Nino Aragno, Torino, 2011, pp. 45-62.
- U. Bosco, *La gara coi classici latini (canti XXIV-XXV dell'"Inferno")*, in Id., *Altre pagine dantesche*, Sciascia, Caltanissetta- Roma, 1987, pp. 93-108.
- P. Boyde, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Liguori, Napoli, 1979.

V. Branca, "Diligite iustitiam". Lettura del XVIII canto del "Paradiso", in «Lettere Italiane», 65, 2013, 4, pp. 481-501.

P. Brezzi, *Il canto VI del Paradiso*, in *Lectura Dantis Metelliana. I primi undici canti del Paradiso*, a c. di A. Mellone, Bulzoni, Roma, 1993.

E. Brilli, *La metafora nel Medioevo. Stato dell'arte e qualche domanda*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», VII, 2010.

G. Brugnoli, *Caesar peregrinus*, in Id., *Studi danteschi. I. "Per suo richiamo"*, Ets, Pisa, 1998, pp. 175-194.

G. Brugnoli, *Intertestualità dantesca*, in "Per correr miglior acque..." *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999)*, Salerno, Roma, 2001.

G. Brugnoli, *Per suo richiamo*, in *Studi Danteschi*, vol. I, Edizioni Ets, Pisa, 1998.

G. Brugnoli, *Studi danteschi*, ETS, Pisa, 1988.

F. Brugnolo, *Il "nodo" di Bonagiunta e il "modo" di Dante. Per un'interpretazione di "Purgatorio", XXIV*, in «Rivista di Studi Danteschi», 9, 2009, 1, pp. 3-28.

F. Bruni, *Le due vie: allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (Ancora su "Convivio", II 1)*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a c. di A. Mazzucchi, Bertolucci, Cittadella, 2015, pp. 221-237.

F. Brunori Deigan, E. Liberatori Prati, "L'emme del vocabol quinto": *allegory of language, history and literature in Dante's "Paradiso" 18*, in «Quaderni d'Italianistica», XIX, 1998, pp. 7-26.

C. Calenda, "Purgatorio", IX: *le forme del sogno, i miti, il rito*, in «Rivista di Studi Danteschi», 1, 2001, 2, pp. 284-301.

E. Campanile, *Ennio ed Esopo*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, a c. di G. D'Anna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1979.

L. Cappelletti, *L'"invenzione" delle pene*, in Id., *Ne le scuole de li religiosi... Le dispute scolastiche sull'anima nella "Commedia" di Dante*, Aleph, San Donato a Livizzano-Montespertoli-Firenze, 2015, pp. 87-133.

- F. Catenazzi, *Contributo alla conoscenza di Maestro Rinuccino, poeta fiorentino del secolo XIII*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XX, 1980, pp. 97-118.
- F. Catenazzi, *L'influsso dei provenzali su temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Morcelliana, 1977.
- A. Cattabiani, *Volario*, Mondadori, Milano, 2000.
- V. Capelli, *La "Divina Commedia", percorsi e metafore*, Milano, Jaca Book, 1994.
- V. Capelli, *Lettura del canto II del "Purgatorio". La tensione morale come condizione di un cammino ascetico*, in Ead., *Lecture dantesche tenute nella pieve di Polenta e nella basilica di S. Mercuriale in Forlì (1996-2005)*, Marietti, Genova-Milano, 2006, pp. 128-144.
- V. Capelli, *Lecture dei canti V, X, XIII, XXVI dell'"Inferno". Controfigure di Dante nell'"Inferno"*, in «Lecture dantesche», 2006.
- L. Caretti, *Eros e Castigo ('Inferno V')*, in Id., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976.
- L. Caretti, *Il canto di Francesca*, Lucentia, Lucca, 1951.
- G. Carletti, *Allegoria e simbologia nel pensiero politico di Dante*, in *Simbolo, metafora e linguaggio nella elaborazione filosofico-scientifica e giuridico-politica*, a c. di G. Patella, Sestante, Bergamo, 1998, pp. 31-41.
- A. Carrega, «*Il Bestiario moralizzato di Gubbio e la tradizione lirica italiana delle Origini*», in *Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society, Torino-St-Vincent, 5-9 settembre 1983*, a c. di A. Vitale Brovarone e G. Mombello, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1987.
- A. Castelvechi, *Sul testo del Bestiario moralizzato di Gubbio (cod. V.E. 477)*, «*Filologia e critica*», IX, 1984, p. 3-32.
- E. Cattaneo, *Dante e i Padri della Chiesa*, in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, 2011, pp. 341-360.
- G. Cavallini, *Il canto II del "Purgatorio" e il rito del riconoscimento*, in «*Rivista di Letteratura Italiana*», XX, 2002, 1, pp. 9-23.
- L. Cecchini, «*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse*». *Some remarks about intertextuality in Inferno V*, in «*Dante. A critical reappraisal*», 2008.

F. Ceragioli, *Le rime petrose di Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a c. di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996, pp. 169-192.

M. Cerocchi, *"Purgatorio" II: il fascino pericoloso dell'"amoroso canto" di Casella*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», XLII, 2008, 2, pp. 243-262.

M. Cerroni, *"Li versi strani". Forme dell'allegoria nella "Commedia" di Dante*, Pisa, ETS, 2003.

D.S. Cervigni, *Pluto's words versus Virgil's words: the dantean Hell's failure of self-referentiality*, in *Italiana VIII. Pluralism and critical practice. Essays in honor of Albert N. Mancini*, a c. di P.A. Giordano, A.J. Tamburri, West Lafayette, Bordighera, 1999, pp. 32-40.

M. Chiamenti, *Intertestualità "Liber Scale Machometi"- "Commedia"?*, in *Dante e il "locus Inferni". Creazione letteraria e tradizione interpretativa* a c. di S. Foà, S. Gentili, in «Studi (e testi) italiani: Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza"», vol. IV, Bulzoni, Roma, 2000.

M. Chiamenti, *Intertestualità trobadorico-dantesche*, in «Medioevo e Rinascimento», XI, n.s. VIII, 1997.

A.M. Chiavacci Leonardi, *Il canto disumano*, in «L'Alighieri» 25, 1, 1984, pp. 23-46.

A. M. Chiavacci, *La guerra de la pietate*, Liguori, Napoli, 1979.

S.A. Chimenz, *Il canto XIX del Paradiso*, in *Lecture dantesche*, a c. di G. Getto, vol. 3, Sansoni, Firenze, 1961.

S.A. Chimenz, G.G. Ferrero, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Nuova Lectura Dantis*, Signorelli, Roma, 1954.

L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario di Cristo*, Edizioni Arkeios, Roma, 1994.

M. Ciccuto, *Reperti allusivi nel canto XXIV del "Purgatorio"*, in Id., *Il restauro de "L'Intelligenza"*, Giardini, Pisa, 1986, pp. 123-138.

M. Ciccuto, *Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l'esperienza delle rime "petrose"*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del*

Convegno di Studi, Padova-Monselice 10-12 maggio 2002, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 333-340.

C. Ciociola, *L'autoesegesi di Cecco d'Ascoli*, in *L'autocommento, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990)*, a c. di G. Peron, Esedra editrice, Padova, 1994 ("Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano", 17), pp. 31-41.

C.A. Cioffi, *The anxieties of Ovidian influence: theft in "Inferno" XXIV and XXV*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII, 1994, pp. 77-100.

D. Cofano, *Lettura di "Paradiso" XVIII*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 55, XLIV, 2014, pp. 93-110.

L. Coglievina, *Concetto, forma e struttura nel "Paradiso" dantesco: il canto XIX*, in «Medioevo e Rinascimento», XIII, n.s. X, 1999, pp. 129-172.

L. Coglievina, *Postilla a 'Inf.'*, XXXII 1-12, in «Medioevo e Rinascimento», XV, 2004, pp. 59-75.

R. Coluccia, A. Montinaro, C. Scarpino, *Lingue della scienza e scuola poetica siciliana*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI) Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)* a c. di R. Librandi e R. Piro, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2006, pp. 19-46.

B. Comens, *Stages of love, steps to hell: Dante's "Rime petrose"*, in «Modern Language Notes», CI, 1985, 1, pp. 157-188.

G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino, 1974.

G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I *La produzione letteraria*, Salerno, Roma, 1989.

S. Conte, *"Lai" di "gru" e "lai" di "rondinella"*, in «Linguistica e letteratura», XLI, 2016, 1-2.

G. Contini, *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, Mondadori, Milano, 1984.

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1970.

G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970.

M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Sansoni, Firenze, 1982.

M. Corti, *Dante e la cultura islamica*, in "Per correr miglior acque...". *Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*, I, Salerno Editrice, Roma, 2000.

M. Corti, *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a c. di A. Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 115-130.

M. Corti, *Intertestualità*, in Ead., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, 2, Bompiani, Milano 1997.

F. Cossutta, *Francesca tra ragione e talento*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XVI, 1975, 1-2, pp. 102-114 (parte quarta dello studio più ampio pubblicato con lo stesso titolo in «Letture Classensi» VI, pp. 109-167).

A. Cottignoli, *Cronaca e poesia nella "Commedia"*, in «Letture classensi», XXV, 1996, poi in Id., *Il dominio della poesia*, Longo, Ravenna, 1998, pp. 41-54

A. Cottignoli, *Il dominio della poesia. Intertestualità antiche e moderne*, Longo, Ravenna, 1998.

G. Crimi, L. Marozzi, *Dante e il mondo animale*, Carocci, Roma, 2013.

C. Cuini, *La "simpatia" verso una "coppia" ("Inf." V)*, in Id., *Novità nella "Divina Commedia": acrostici e motivi polemici*, Serarcangeli, Roma, 1993, pp. 89-103.

E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La nuova Italia, Firenze, 1992.

A. D'Andrea, *L'"allegoria dei poeti". Nota a "Convivio" II. 1*, in *Dante e le forme dell'allegoresi* a c. di M. Picone, Longo, Ravenna, 1987, pp. 71-78.

P. Damon, *Allegory and invention: levels of meaning in ancient and medieval rhetoric*, in «The classics in the Middle Ages», 1990, pp. 113-127.

M.M. Davy, *Il simbolismo medievale*, trad. di B. Pavarotti, a c. di G. De Turrís, Edizioni Mediterranee, Roma, 1988.

G. Desideri, «*Quelli che vince, non colui che perde*». *Brunetto nell'immaginario dantesco: la «forza di fortuna» a chiarimento di un ambiguo luogo testuale*, in *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Basilea, 8-10 giugno 2006*, a c. di I. Maffia Scariati, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2008.

L. De Angelis, *Mostri, belve, animali, creature nell'immaginario di Dante*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 2016.

C. De Caprio, *Canto XXXII. "Perché cotanto in noi ti specchi?"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II vol., a c. di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2013, pp. 988-1025.

D. De Robertis, *Riabilitazione di una cornacchia*, in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, a c. di M.C. Gérard-Zai et alii, Editions Slatkine, Ginevra, 2000, pp. 281-290.

R. De Benedictis, *Dante's "Epistola a Can Grande": allegory, discourse, and their semiotic implications*, in «*Quaderni d'Italianistica*», XXXI, 2010, 1, pp. 3-42.

H. De Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'écriture*, Aubier, Parigi, 1959-1964.

M. Dell'Aquila, *Mutazioni di segno e di modelli nella poesia di Dante ("Purg." XXIV-XXVIII)*, in *Lo bello stilo. Percorsi di letteratura*, Palomar, Bari, 2001, pp. 5-35.

C. Della Cagna, *Echi della similitudine delle gru di Lucano ("Pharsalia", V, 709-716) nella "Commedia" di Dante*, in «*Linguistica e Letteratura*», XL (2015) «*L'antica fiamma. Incroci di metodi e intertestualità. Per Roberto Mercuri*», a c. di A. Montefusco e R. Zanni.

D. Della Terza, *"Inferno" V: tradition and exegesis*, in «*Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*», XCIX, 1981, pp. 49-66, poi con il titolo «*Inferno*» V: *tradizione ed esegesi* in «*Miscellanea in onore di Vittore Branca*», I, pp. 255-272 e in Id., *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*, Liviana, Padova, 1987, pp. 15-28, infine in Id., *Dante e noi. Scritti danteschi*, a c. di F. Nardi, Edicampus, Roma, 2013, pp. 19-37.

G. Della Volpe, *Il simbolismo dantesco*, in *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. I. Le Origini, il Duecento e il Trecento*, a c. di L. Caretti e G. Luti, Mursia, Milano, 1972, pp. 254-256.

G. Di Pino, *Temi e protagonisti del canto dantesco di Bonagiunta*, in «*Italianistica. Rivista di letteratura italiana*», XV, 1986, 1, pp. 9-24.

- P. Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, Il mulino, Bologna, 1990.
- U. Eco, *L' "Epistola XIII", l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, pp. 215-241.
- P. Falzone, *Dante e la nozione aristotelica di bestialità*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi e L. Marcozzi, Carocci, Roma, 2013.
- F. Farina, *Da Polenta a Rimini. Il nome e la storia di Francesca negli antichi commentatori della "Commedia"*, in «Romagna Arte e Storia», 33, XCVIII, 2013, pp. 5-28.
- E. Fenzi, *L'esperienza di sé come esperienza dell'allegoria (a proposito di Dante, "Convivio" II 1, 2)*, in «Studi Danteschi», LXVII, 2002, pp. 161-200.
- J.M. Ferrante, *Canto XXIV. Thieves and metamorphoses*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary*, a c. di A. Mandelbaum, C. Ross, A. Oldcorn, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 316-327.
- G. Ferraro, *Il linguaggio simbolico nella letteratura medievale*, in «Esperienze Letterarie», XX, 1995, 2.
- M. Fiorilla, *Amor che nella mente mi ragiona tra ricezione antica e interpretazione moderna*, in «Rivista di studi danteschi», V, I, 2005.
- G. Folena, *Dante e i trovatori*, in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- G. Folena, *Il canto di Guido Guinizzelli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 94, CLIV, 1977, pp. 481-508, poi in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 241-65.
- F. Forti, *Magnanimitate: studi su un tema dantesco*, Carocci, Roma, 2011.
- J. Freccero, *Casella's Song*, in «Studi Danteschi», XCI, 1973.
- J. Freccero, *The portrait of Francesca. "Inferno" V*, in «Modern Language Notes», CXXIV, 2009, 5, pp. 7-38 (Supplemento monografico dal titolo *Special issue in honor of John Freccero. Fifty years with Dante and Italian literature*, poi in Id., *In Dante's wake. Reading from Medieval to Modern in the Augustinian tradition*, a c. di D. Callegari e M. Swain, Fordham University Press, New York, 2015, pp. 19-49, con il titolo *The portrait of Francesca: "Inferno" 5*.

F. Furlan, *Canto VI del "Paradiso"*, in *Atti della Dante Alighieri a Treviso 1984-1989*, Matteo, Treviso, 1989, pp. 267-274.

G. Gambale, *Due esempi di "inordinata locutio": gli strani versi di Pluto e Nembrotto*, in *La lingua di fuoco. Dante e la filosofia del linguaggio*, Città Nuova, Roma, 2012, pp. 135-177.

M.L. Gavazzoli, *L'allegoria del carro nelle opere letterarie e figurative del XII secolo*, in «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», XLVI, 1972, 1-2, pp. 116-122.

G. Getto, *Il canto XXV del Paradiso*, in «Lectura Dantis Romana», 1965.

F. Geymonat, *Il Tresor di Brunetto Latini tradotto nel commento alla Commedia dell'Anonimo fiorentino*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI) Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)* a c. di R. Librandi e R. Piro, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2006.

D. Gibbons, *Metaphor in Dante*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.

R. Gigliucci, *Appendice. I ladri di Dante ("Inferno", XXIV-XXV)*, in *Lo spettacolo della morte. Estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, De Rubeis, Anzio, 1994, pp. 171-179.

W. Ginsberg, *Dante, Ovid, and the transformation of metamorphosis*, in «Traditio», XLVI, 1991, pp. 205-233, poi in Id., *Dante's aesthetics of being*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, pp. 115-159 con il titolo *Ovid, the transformation of metamorphosis and the aesthetics of Hell*.

G. Gorni, *Costanza della memoria e censura dell'umano nell'Antipurgatorio*, in «Studi danteschi», LIV, 1982.

G. Gorni, *Francesca o la cognizione del dolore. Riscritture nel V canto dell'Inferno*, in «Anticomoderno», III, 1997.

G. Gorni, «*Gru* di Dante: lettura di Purgatorio XXVI», in «RassELI», vol. II 1994.

G. Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, L.S. Olschki, Firenze, 1981.

- G. Gorni, *Novità sul Mare amoroso e sugli altri testi del Riccardiano 2908: il canone di Brunetto Latini*, in «Humanistica», IV, 1, 2009, pp.73-79.
- C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- M. Gragnolati, "Inferno" V, in *Lectura Dantis Bononiensis*, II, 2012, pp. 7-22.
- R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano, 1955.
- P. Gresti, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in «Testo», N. 61-62, XXXII/1-2, 2011.
- K. Gross, *Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"*, in «Modern Language Notes», 100, 1985, 1, pp. 42-69, poi in «Dante», 1986, pp. 179-188 e in «Dante Alighieri», 2004, pp. 119-144.
- T. F. Gualtieri, *Le gru di Dante: pellegrinaggio attraverso la poesia*, in «L'Alighieri», 3/4, XXV, 1994.
- D. Guerri, *Di alcuni versi dotti della «Divina Commedia»: Ricerche sul sapere grammaticale di Dante*, S. Lapi, Città di Castello, 1908.
- G. Guglielmi, *Pascoli lettore di Dante*, in *Testi ed esegesi pascoliana. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987*, a c. di M. Pazzaglia Clueb, Bologna, 1988.
- M. Guglielminetti, *La tecnica dell'allusione*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. IV *L'attualizzazione del testo*, Salerno, Roma, 1991.
- B. Guthmüller, *La metamorfosi nella "Commedia" di Dante*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XII, 2015, pp. 15-27.
- R. Hollander, *Purgatorio II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio*, in «Italica» LII, 3, 1975.
- R. Hollander, "Purgatorio" II, in Id., *Studies in Dante*, Longo, Ravenna, 1980, pp. 91-105, poi in «Lectura Dantis» VI, 1990, pp. 28-45 con il titolo "Purgatorio": *the new song and the old*; poi in *Dante's Divine Comedy. II. Purgatorio. Introductory readings. II. Purgatorio*, a c. di T. Wlassics, University of Virginia Press, Charlottesville, 1993, pp. 17-34.
- G. Inglese, *Francesca e le regine amorose*, «La Cultura», XLII, I, aprile 2004.

G. Inglese, *Il destino dei non credenti. Lettura di "Paradiso" XIX*, in «La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 42, 2004, 2, pp. 315-329.

G. Inglese, *Poesia, allegoria. Nei margini di un rinnovato commento al poema dantesco*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 7, 2010.

G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Roma, 2011.

A. Jacomuzzi, *Il canto XIX del "Paradiso"*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 14, 1973, 2, pp. 3-24, poi in Id., *L'immagine al cerchio*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp. 250-273.

A. Jacomuzzi, *Invenzione e artificio nelle "petrose"*, in Id., *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze, 1972, pp. 7-42, poi in AA. VV., *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla letteratura profetica medievale agli odierni strumenti critici Atti (Gressoney St. Jean, 1972)*, III, Olschki, Firenze, 1972, pp. 57-58 con il titolo *Invenzione e artificio nelle "rime petrose"*.

M. Kilgour, *Dante's Ovidian doubling*, in *Dantean dialogues. Engaging with the legacy of Amilcare Iannucci*, a c. di M. Kilgour, E. Lombardi, University of Toronto Press, Toronto, 2013, pp. 174-214.

J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978.

J. Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significanti e teorie del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1980.

E. Landoni, *Rileggendo "Paradiso" VI e VII. Poesia e intertestualità*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXV, 2007, 3.

S. Lanna, *εἰς κόκνον: la tradizione del poeta cigno in Mesomedea 10 Heitsch*, in «Seminari Romani di cultura greca» XII, 2, 2009, pp. 217-230.

R. Lansing, *L'alfabeto metaforico di Dante*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XI, 2014, *Per i 90 anni di Dante Dalla Terza*.

L. Lazzerini, *L'«allodetta» e il suo archetipo*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a c. di L. Cogliervina e D. De Robertis, Le lettere, Firenze, 1998.

L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi Editore, Modena, 2010.

M. Lazzerini, *La lingua dei diavoli dal "De vulgari eloquentia" alla "Commedia"*, in Id., *Dalla parola al silenzio, La lingua dei diavoli nell'Inferno di Dante*, Fermenti Editrice, Roma, 2010, pp. 11-56.

J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino, 1981.

G. Ledda, *Animali nel Paradiso*, in *La poesia della natura nella Divina Commedia. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 10 novembre 2007*, a c. di G. Ledda, Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna, 2009.

G. Ledda, "Inferno" VII, in *Lectura Dantis Bononiensis. II*, 2012, pp. 59-87.

G. Ledda, *L'esilio, la speranza, la poesia: modelli biblici e strutture autobiografiche nel canto XXV del "Paradiso"*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XC, 2015, 1, Dante. Per Emilio Pasquini, pp. 257-277.

G. Ledda, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia"*, Longo, Ravenna, 2002.

G. Ledda, *Per un bestiario dantesco della cecità e della visione: vedere «non altrimenti che per pelle talpe» (Purg. XVII 1-3)* in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a c. di G.M. Anselmi et al. Gedit, Bologna, 2005.

G. Ledda, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a c. di G. Crimi e L. Marcozzi, Carocci, Roma, 2013.

G. Ledda, *'Quali colombe dal disio chiamate': A Bestiary of Desire in Dante's Commedia*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, a c. di M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Legenda, 2012.

G. Ledda, *Un bestiario metaletterario nell'«Inferno» dantesco*, in «Studi danteschi», LXXVIII, 2013.

G. Ledda, *Un bestiario politico nelle «Epistole» di Dante*, in «Italianistica», XLIV / 2 (2015), pp. 161-179.

E. Lombardi, *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2012.

N. Longo, *Il canto dell'amore infinito: "Inferno" V*, in «Studi Medievali e Moderni. Arte, Letteratura, Storia», 2003, 1, pp. 133-148.

N. Longo, *Il canto dell'antico dubbio. "Paradiso" XIX*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 50, n.s., XXXIV, 2009, pp. 111-132.

N. Longo, *Il canto della giustizia. "Paradiso" VI*, in «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti», LXIX, 2007, pp. 105-143, poi in Id., *Lecture e ricognizione dantesche*, UniversItalia, Roma, 2014, pp. 47-86.

E. Malato, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id., *'Lo fedele consiglio de la ragione'. Studi e ricerche*, Salerno, Roma, 1999, pp. 126-227, poi in Id., *Studi su Dante. Lecturae Dantis', chiose e altre note dantesche*, Bertoncetto, Padova, 2005.
E. Malato, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del Canto V dell'Inferno*, in Id., *Studi su Dante*, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella, 2006.

E. Malato, *La "Commedia": rappresentazione letteraria e allegorica*, in Id., *Dante*, Salerno, Roma, 1999, pp. 270-301.

N. Maldina, *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella «Commedia»*, in «L'Alighieri», XXXIV, 2009, Id., *Le similitudini nel tessuto narrativo della "Commedia" di Dante. Note per un'analisi strutturale*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIV, 2012, pp. 85-109.

S. Marcenaro, *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento, in Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, a c. di M. Brea, E. Corral Diaz, M. A. Pousada Cruz, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2013.

S. Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in «Revista de Filología Románica», 2010, XXVII, pp. 77-99

P. Marconi, *"Per quello amor che i mena": Inferno V, 78 e il "Roman de Tristan" di Bérout*, in «L'Alighieri», n. s., 20, 2002.

L. Marcozzi, *La "Rhetorica novissima" di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della "Commedia"*, in «Rivista di Studi Danteschi», IX, 2009, 2, pp. 370-389.

S. Mariotti, *Il canto VI del "Paradiso"*, in *Nuove Letture Dantesche tenute nella Casa di Dante in Roma*, vol. V, 1972, pp. 375-404, poi in Id., *Scritti medievali e umanistici*, 1976, pp. 87-113 (nella 2^a ed. alle pp. 115-142).

C. Martello, *Il "Convivio" e l'allegoria dei poeti*, in «Le forme e la storia», VII, 2015, 2, pp. 33-54.

M. Marti, *Il XXVI del «Purgatorio» come omaggio d'arte: Guinizzelli e Daniello nel cammino poetico di Dante*, in Id., *Studi su Dante*, Congedo, Galatina, 1984.

M. Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano- Napoli, 1961.

A. Marsili, *Il canto nel quale Dante rende immortale l'amore: "Inferno" V*, Arte della Stampa, Lucca, 1988.

G. Marzot, *Il linguaggio biblico nella Divina Commedia*, Nistri-Lischi, Pisa, 1956.

G. Masi, "Noi leggevamo un giorno per diletto": il senso della lettura e della letteratura nel V canto dell'*Inferno*, in «Soglie», XVII, 1, 2015, pp. 27-46.

A. Mazzone, *Il problema dell'allegoria e del simbolismo in Dante*, in «Segni», IV, 1976, pp. 27-30.

F. Mazzoni, *Il canto VI del Paradiso (658° Annuale della morte di Dante, Ravenna, 9 settembre 1979)*, in «Lecture Classensi», vol. 9-10, 1982.

F. Mazzoni, *Il canto V dell'"Inferno"*, in *Inferno. Letture degli anni 1973-76 tenute nella Casa di Dante in Roma*, a cura di S. Zennaro, Bonacci, Roma, 1977, pp. 97-143 (poi in F. Mazzoni, *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca. III. Ermeneutica della "Commedia"*, a c. di G.C. Garfagnini, E. Ghidetti, S. Mazzoni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2015, pp. 45-91).

M. L. Meneghetti, *Uno stornello nunziante, fonti, significato e datazione dei due vers dell'Estornel di Marcabru*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a c. di L. Rossi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1995.

P.V. Mengaldo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti critici», 30, CXXXIX (2015), 3.

P.V. Mengaldo, *Due liriche dell'amore distruttivo. Guido Cavalcanti, "La forte e nova mia disaventura", Dante Alighieri, "Così nel mio parlar voglio esser aspro"* in *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Carocci, Roma, 2008, con il titolo: *Guido Cavalcanti: Una ballata tragica ("Rime" XXXIV)*, pp. 21-25 e *Dante Alighieri: L'aspro parlare ("Rime" I [CIII])*, pp. 26-34.

P. V. Mengaldo, *Introduzione al De vulgari eloquentia*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, in D. Alighieri, *Opere Minori*, vol. 5, t. II, a c. di P. V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Ricciardi, Milano- Napoli, 1979.

R. Mennuni, *La molteplicità delle fonti della similitudine nella "Commedia" di Dante*, in *E'n guisa d'eco i detti e le parole. Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Dell'Orso, Alessandria, 2006, pp. 1111-1156.

R. Mercuri, *Aspetti e problemi dell'intertestualità*, in «L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana», 2001, II.

R. Mercuri, *Campi semantici e metaforici nel canto XVI dell'"Inferno"*, in *Dante oltre il medioevo. Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi, Roma 16 e 30 novembre 2010*, a c. di V. Placella, Pioda Imaging, Firenze, 2012, pp. 23-30.

R. Mercuri, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura Italiana. Le opere*, a c. di A. Asor Rosa, Vol. I, Einaudi, Torino, 1992.

R. Mercuri, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in «Critica del testo. XIV/1», 2011, *Dante, oggi / 1*, Viella, Roma.

R. Mercuri, *Terenzio nostro antico*, in «Cultura neolatina», XXIX, 1969.

R. Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella Commedia di Dante*, Bulzoni Editore, Roma, 1984.

N. Mineo, *L'allegoria della "Divina Commedia"*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», 5, XIII, 1993, pp. 7-36, poi in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, I, Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 163-189.

N. Mineo, *Canto VI*, in *Lectura Dantis Neapolitana, Paradiso*, a c. di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli, 2000, pp. 89-145; poi in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, Tirrenia Stampatori- Università di Catania, Torino-Catania, 2005, pp. 57-104 con il titolo *Lettura del canto VI del Paradiso. Il regno della giustizia*.

N. Mineo, *"Paradiso" XXV, 1-3: i "molt'anni" della composizione del "poema sacro"*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 55, XLIII, 2014, pp. 5-17.

M. Mocan, *«In avibus intellige spiritualia»*. *Sulle fonti di «Paradiso» XXI, 34-42*, in «Percepta rependere dona». *Studi di filologia e linguistica per Anna Maria Luiselli*, a c. di C. Bologna, M. Mocan e P. Vaciago, Olschki, Firenze, 2010, pp. 189-205.

A. Montinaro, *"Il bestiario d'Amore" della Scuola poetica siciliana. Anticipazioni da un glossario del lessico animale (con analisi delle fonti)*, in «Medioevo letterario d'Italia», X, 2013, pp. 9-30.

A. Mordini, *Dal mito al materialismo*, Il Campo Editore, Firenze, 1966.

F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

O. Monno, 'Migrazioni' della gru: da Omero ai simboli medievali, in «*Vetera Christianorum*», 45, 2008.

M.C. Moretti, *Il dominio della letteratura. Tracce e segni dell'intertestualità*, Guerra, Perugia, 2004.

G. Muresu, *L'inno e il canto d'amore ("Purgatorio" II)*, in «*Rassegna della letteratura italiana*», 104, 2000, 1, pp. 5-48.

M. Musa, "Inferno" V: text and commentary, in «*Lectura Dantis*», VIII, 1991, pp. 108-133.

M. Musa, *Senti Francesca come parla bene*, in *Aspetti d'amore. Dalla "Vita Nuova" alla "Commedia"*, Pacini editore, Pisa, 1991, pp. 123-142.

B. Nardi, *Il punto sull'Epistola a Cangrande*, in «*Lectura Dantis Scaligera*», Le Monnier, Firenze, 1960.

B. Nardi, *Nel mondo di Dante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1944.

B. Nardi, *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1966.

M. Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

M. Onofrio, *Il più nobile simbolo di Roma*, in «*Lazio ieri e oggi*», XLII, 2006, pp. 142-143.

A. Pagliaro, *Il canto di Francesca (1952)*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. I, G. D'Anna, Firenze, 1967.

E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968.

E. Paratore, *Il canto VI del "Paradiso"*, in «*Studi Danteschi*», XLIX, 1972, pp. 49-77, poi in Id., *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma, 1973, pp. 163-206.

E.G. Parodi, *La data della composizione e le teorie politiche dell'«Inferno» e del «Purgatorio»*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a c. di G. Folena e P. V. Mengaldo, Neri Pozza, Vicenza, 1965.

G. Pascoli, *Il secondo canto del Purgatorio*, in Id., *Conferenze e studi danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1921.

G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Pagine stravaganti (Stravaganze quarte e supreme)*, Sansoni, Firenze, 1968.

M. Pasquali, *Tra simbolismo e metafora*, in "...E nell'idolo suo si trasmutava". *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, a c. di C. Cresti e F. Solmi, G.A.M., Bologna, 1979.

E. Pasquini, *Il linguaggio di Dante fra conquiste sintattiche e invenzioni metaforiche*, in *Incontri Ingauni. I classici della letteratura italiana. Dante. Atti del Convegno, Albenga, 13-14 aprile 2012*, a c. di G. Balbis e V. Boggione, Edizioni del Delfino Moro, Albenga, 2013, pp. 139-144.

E. Pasquini, *Intertestualità e intratestualità nella "Commedia" dantesca - La tradizione del Novecento poetico. Appunti dalle lezioni del corso monografico 1992-93*, Bologna, C.U.S.L., 1993.

M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Einaudi, Torino, 2012.

M. Pastoureau, *Medioevo Simbolico*, Laterza, Bari, 2007.

G. Patota, *Dante, padre della lingua*, in Id., *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Laterza, Bari, 2015, pp. 3-105.

L. Peirone, *"Pape Satàn" e quel che segue*, in «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», VIII, 2007, pp. 115-122

J. Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Librairie J. Vrin, Parigi, 1970.

L. Pertile, *Dante's Comedy beyond the Stilnovo*, in «Lectura Dantis», 13, 1993.

L. Pertile, *Il cigno e la sirena. Lettura del canto XIX del Purgatorio*, in *Esperimenti Danteschi*, 2009, Marietti 1820, Genova-Milano, pp. 175-196.

L. Pertile, *Il nodo di Bonagiunta*, in *La punta del disio: semantica del desiderio nella Commedia*, Cadmo, Firenze, 2005.

L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna, 1998.

M. Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi» 51, 1978.

M. Perugi, *L'allodola che «s'innamora»: Bernart de Ventadorn nei prestilnovisti e nel primo Guido*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento Atti del Convegno di studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 189-206.

M. Perugi, *Un'idea delle "Rime" di Dante*, in D. Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, Einaudi, Torino, 1994, pp. VII-LI

M. Picone, *Brunetto fra Dante e Petrarca*, in *A scuola con Ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Basilea, 8-10 giugno 2006*, a c. di I. Maffia Scariati, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2008.

M. Picone, *Canto V*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze, 2000.

M. Picone, *Canto XVIII*, in *Lectura Dantis Turicenis, Paradiso*, a c. di G. Güntert e M. Picone, F. Cesati Editore, Firenze, 2000.

M. Picone, *Dante e la tradizione arturiana*, in «Romanische Forschungen» n. 94, Bd., H. 1, 1982.

M. Picone, *Il tema dell'incoronazione poetica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, «L'Alighieri», XXV, 2005.

M. Picone, *La "lectio Ovidii" nella «Commedia». La ricezione dantesca delle «Metamorfosi»*, in «Le forme e la storia», III, 1991, pp. 32-52.

M. Picone, *"Le donne e' cavalier": la civiltà cavalleresca nella Commedia*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 29-30, 2007.

M. Picone, *Le ragioni ideologico-letterarie della "Divina Commedia": il problema dell'allegoria*, in «Nuova Secondaria», I, 1983, 4, pp. 18-21 poi in Id., *Scritti danteschi*, a c. di A. Lanza, Longo, Ravenna, 2017, pp. 443-451.

M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna, 1993.

D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, in «Rivista di Studi Danteschi», XV, 2015, 1, pp. 3-27.

D. Pirovano, *Lettura del secondo canto del Purgatorio*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXII, 2, 2104.

V. Placella, *"Scrivere come Dio": la "Divina Commedia" e l'"Epistola a Cangrande"*, in *L'Italia e la cultura europea*, a c. di A. Klimkiewicz, M. Malinowska, A. Paleta, M. Wrana, Cesati, Firenze, 2015, pp. 41-47.

P. Porro, *Canto XIX. La condanna dei non credenti e la giustizia di Dio: il discorso dell'aquila e la teodicea dantesca*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2015, pp. 558-593.

A. Pulega, *La Francesca di Dante*, in *Amore cortese e modelli teologici: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Jaca Book, Milano, 1995.

S. Pulvirenti, *Sogni della "trasformazione" nel "Purgatorio" di Dante*, in «Sotto il Velame», II, 2000, pp. 103-113.

A. Punzi, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto Libri, Roma, 2001.

M. Puppo, *Canto XXXII letto da Mario Puppo il 7 gennaio 1968*, in *Nuove letture dantesche*, vol. 3, Le Monnier, Firenze, 1969.

A. Raffi, *Inni, salmi e "voci chioce": il paesaggio sonoro dell'"Inferno" di Dante*, in «Campi Immaginabili. Rivista semestrale di cultura», XLVIII-XLIX/L-LI, 2013-2014, 1-2, pp. 5-37.

E. Raimondi, *La metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, a cura di J. Sisco, Mondadori, Milano, 2004.

E. Raimondi, *Ontologia della metafora dantesca*, in «Lecture classensi. XV», 1986, pp. 99-109 (poi col titolo *Una ontologia della metamorfosi* in Id., *I sentieri del lettore. I, Il mulino*, Bologna, 1994, pp. 23-37, poi in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Aragno, Bologna, 2008, pp. 29-44, con il titolo *Una ontologia della metafora dantesca*).

R. Rea, *Memoria di un lussurioso. Lettura del canto XXVI del "Purgatorio"*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 5, XLV, 2015.

A. Renaudet, *Dante humaniste*, Les belles lettres, Parigi, 1952.

P. Renucci, *Dante disciple et judge du monde greco-latin*, Les belles lettres, Parigi, 1954.

B. Ribémont, *Brunetto Latini, encyclopédiste et traducteur d'Isidore de Séville. L'ordo et l'«idéologie»: introduction à la matière historique dans le Livre dou Tresor*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI) Atti del Convegno (Matera, 14-15 ottobre 2004)* a c. di R. Librandi e R. Piro, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2006.

M.A. Roglieri, *From "le rime aspre e chioce" to "la dolce sinfonia di Paradiso": musical settings of Dante's "Commedia"*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXIII, 1995, pp. 175-208.

A. Roncaglia, *Il canto XXVI del Purgatorio*, in «Nuova Lectura Dantis», 1955.

A. Roncaglia, *Trobar clus: una discussione aperta*, in «Cultura Neolatina», 29, 1969.

M. Romano, *Il Bestiario moralizzato, Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di filologia dell'Università di Firenze*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1978.

L. Rossi, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi Padova-Monselice 10-12 maggio 2002*, a c. di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova, 2004, pp. 25- 58 (in particolare il paragrafo *Giraut de Borneil, Bonagiunta e l'apologo della cornacchia* alle pp. 45- 46).

L.C. Rossi, *Il nome di Francesca*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 56, XLVI, 2015, pp. 29-40.

R.M. Ruggieri, *Uno "spazio vitale" di incarnazioni e perversioni demoniache nell'"Inferno" dantesco: la bolgia dei ladri*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», XIII, 1972, 1, pp. 38-44.

S. Russo, *La dolcezza dell "stil novo". Rileggendo "Purgatorio", XXIV 57*, in «Rivista di Studi Danteschi», 10, 2010, 2, pp. 250-274.

V. Russo, *La pena dei ladri*, in Id., *Sussidi di esegesi dantesca*, Liguori, Napoli, 1975, pp. 129-146.

G. Ruozzi, *Favole, apologhi, bestiari*, Rizzoli, Milano, 2013.

L.V. Ryan, *"Stornei, Gru, Colombe": The bird images in Inferno V*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 94, 1976.

P. Sabbatino, *La "tragedia" della storia del mondo ("Par." VI)*, in Id., *L'Eden della nuova poesia. Saggi sulla "Divina Commedia"*, Olschki, Firenze, 1991, poi in «Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi», II, 1993, pp. 769-800, con il titolo *La felicità di raccontare. Lettura del canto VI del "Paradiso"*.

C. Saccone, *La canzone di Rosa e Usignolo: paradigmi dell'amore nella poesia persiana medievale*, in Farid al-din 'Attar, *La rosa e l'usignuolo*, a c. di C. Saccone, Carocci, Roma 2003, pp. 125-201.

F. Salsano, *Paradiso- Canto XXV*, in «Lecturae Dantis», 2003.

M. Santagata, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, «Romanistisches Jahrbuch», 48, 1997.

G.R. Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Olschki, Firenze, 1971.

G. Sasso, *Dante e Francesca. Spunti autobiografici*, in Id., *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma, 2008.

G. Sasso, *Sull'"Epistola" a Cangrande*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 25, 2010, pp. 33-130.

E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Biblioteca di Lettere Italiane, vol. 1, Olschki, Firenze, 1961.

P. Savj-Lopez, *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica*, Remo Sandron Editore, Palermo, 1906.

F. Sberlati, *Maestri e amici nel XXVI del "Purgatorio"*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXV, 2002, pp. 89-132.

L. Scorrano, *Nel dolce frui. (Il canto XIX del "Paradiso")*, in *Una vita per la letteratura. A Mario Marti. Colleghi ed amici per i suoi cento anni*, a c. di M. Spedicato e M. Leone, Grifo, Lecce, 2014, pp. 341-355.

L. Sebastio, *La mente nostra divina alle visioni ("Pg." IX)*, in «Critica Letteraria», 30, CXV-CXVI, 2002, 2-3, pp. 321-341.

C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985.

C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.

- C. Segre, *Per un'edizione del Mare Amorofo*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXL, 1963.
- C. Segre, *Semiotica Filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino, 1979.
- M. Seriacopi, *Mostri e diavoli nell'"Inferno" di Dante Alighieri. Con commenti inediti trecenteschi*, Aracne, Roma, 2014.
- L. Serianni, *Canto XX. Il mistero della giustizia divina*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 1. Canti I-XVII. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a c. di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma, 2015, pp. 594-615.
- L. Serianni, *Linee espressive e tensione retorica nel canto XXXII dell'"Inferno"*, in «Rivista di Studi Danteschi», V, 2005, 2, pp. 253-271.
- L. Serianni, *Sulle similitudini della "Commedia"*, in «L'Alighieri. Rassegna Dantesca», 51, n.s., XXXV, 2010, pp. 25-43.
- C. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- C. Singleton, *Two kinds of allegory*, in «Dante», 1986, pp. 11-19, poi in «Dante Alighieri», 2004, pp. 11-23.
- F. Spera, *La bolgia de' ladri nell'"Inferno" dantesco*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a c. di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Bulzoni, Roma, 2015, II, pp. 1119-1129.
- L. Spitzer, *A proposito del "Mare Amorofo"*, in «Cultura Neolatina», XVI, 1956, pp. 179-199 e postille, *ibid.*, XVII, 1957, pp. 175-176.
- P. Stoppelli, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, vol. II, t. 1, Salerno Editrice, Roma, 2014.
- M.C. Storini, *La via italiana all'intertestualità: riflessioni, divagazioni e azzardi*, in «Linguistica e Letteratura», XL, 2015.
- A. Tartaro, *La riabilitazione di Guinizzelli: "Purg." XXVI*, in «La Cultura. Rivista trimestrale di filosofia letteratura e storia», 46, 2008, 1, pp. 119-134 (anche in *Id.*, *Cielo e terra. Saggi danteschi*, Studium, Roma, 2008, pp. 155-174, con il titolo *La riabilitazione di Guinizzelli*).

M. P. Tassone, *La magnanimità metaforica di Dante*, in *La metafora di Dante*, a c. di M. Ariani, Olschki, Firenze, 2009.

F. Tateo, *Canto XXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Purgatorio*, a c. di P. Giannantonio, Loffredo, Napoli, 1989, pp. 467-485, poi in F. Tateo, *Simmetrie dantesche*, Palomar, Bari, 2001, pp. 173-194, con il titolo "Gusto" e sapienza ("Pg." XXIV); M. Ciccutto, *Reperti allusivi nel canto XXIV del "Purgatorio"*, in Id., *Il restauro de "L'Intelligenza"*, Giardini, Pisa, 1986, pp. 123-138.

F. Tateo, "Il poema sacro" ("Par." XXV 1-3), in *Versi controversi. Letture dantesche*, a c. di D. Cofano, S. Valerio, Edizioni del Rosone, Salerno, pp. 345-368.

R. Terdiman, *Problematical virtuosity: Dante's depiction of the thieves ("Inf." XXIV-XXV)*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCI, 1973, pp. 27-45.

S. Trousselard, *Il Bestiario moralizzato: un'allegoria fantastica e comune*, «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4:2, 2014, p. 277-293.

P. Ureni, *Lo "stupor mentis" a occhi aperti di Vanni Fucci ("Inf." XXIV, 97-118): filigrane mediche e scritturali*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», XII, 2015, pp. 55-67.

P. Valesio, *Canto V. The fierce dove*, in *Lectura Dantis. Inferno. A canto-by-canto commentary* a c. di A. Mandelbaum, C. Ross, A. Oldcorn, University of California Press, Berkeley, 1998, pp. 63-83.

A. Vallone, *Allegoria, metafora, simbolo in Dante da Croce a Pagliaro*, in *Simbolo, metafora e senso nella cultura contemporanea*, a c. di C.A. Augieri, Milella, Lecce, 1996, pp. 285-292.

L. Venturi, *Le similitudini dantesche*, Salerno, Roma, 2008 (rist. anast. dell'ed. Sansoni, Firenze, 1911).

R. Viel, *La voce di Pluto*, in «Linguistica e Letteratura», XL, 2015.

C. Villa, *Canti XVIII-XIX-XX. I cieli di Marte e di Giove*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a c. di T. Montorfano, M. Orfano, C. Sacconaghi, Marietti, Genova-Milano, 2010, pp. 185-199.

F. Zambon, *Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'"Epistola a Cangrande"*, in Id., *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, La Finestra, Trento, 2000, pp. 35-44.

F. Zambon, "Allegoria in verbis": per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medievale, in *Simbolo, metafora, allegoria*, in «Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 11, 1980, pp. 73-106.

F. Zambon, "Figura bestialis". Les fondements théoriques du Bestiaire médiéval, in *Epopée animale, fable, fabliau. Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 7-11 septembre 1981)*, P.U.F., Parigi, 1984, pp. 709-719.

F. Zambon, *Gli animali simbolici dell'"Acerba"*, in «Medioevo Romano», I, 1974, 1, pp. 61-85 (poi, rivisto e ampliato, in «Studi stabiliani», 2002, pp. 243-274, con il titolo: *Il bestiario della Sapienza celeste*)

F. Zambon, *Il bestiario d'amore*, Luni, Milano, 1999.

F. Zambon, *Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini*, in *La poesia di Giacomo da Lentini. Scienza e filosofia nel XIII secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale*, Palermo 2000, pp. 137-148.

F. Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali. I bestuari del Medioevo*, Luni, Milano, 2001.

F. Zambon, *La simbologia animale nei "Sermones" di Sant'Antonio*, in *Le fonti e la teologia dei Sermoni antoniani*, «Il Santo», XXII, 1982, pp. 255-268.

F. Zambon, *Origine e sviluppo dei Bestiari*, Introduzione a *Il Bestiario di Cambridge*, F.M. Ricci, Milano 1974, pp. 19-40; Id., *Teologia del Bestiario*, in «Museum Patavinum », II, 1984, pp. 23-51.

R. Zampilloni, *Il canto II del "Purgatorio"*, in *Purgatorio. Letture degli anni 1976-79 tenute nella Casa di Dante in Roma*, a c. di S. Zennaro, Bonacci, Roma, 1981, pp. 43-58.

V. Zanone, *L'ali alzate. Viaggio nell'ornitologia dantesca*, Edizioni dell'Altana, Roma, 2004.

G. Zauli, *Animali e cacce nella "Divina Commedia"*. *Dante falconiere ed etologo*, Sarnus, Firenze, 2009.

La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del Corso di Dottorato di ricerca in in Lingue e Culture dell'età moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Sassari, A.A. 2013/2014 - XXIX ciclo, con il sostegno di una borsa di studio finanziata con le risorse dell'INPS – Gestione Ex INPDAP nell'ambito delle Iniziative Accademiche *Homo Sapiens Sapiens*.