

TESTO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

IL CENTRO E IL CERCHIO.
CONVEGNO DANTESCO

BRESCIA, UNIVERSITÀ CATTOLICA,
30-31 OTTOBRE 2009

A CURA DI CRISTINA CAPPELLETTI

61-62

NUOVA SERIE · ANNO XXXII · GENNAIO-DICEMBRE 2011

FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Numero monografico pubblicato con il contributo di:
Fondazione Cattolica Assicurazioni e Università Cattolica sede di Brescia



Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 10/05/2002
Direttore responsabile: Enzo Noè Girardi

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma

*

www.libraweb.net

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati
impegnano soltanto la responsabilità dei singoli.

SOMMARIO

<i>Programma del convegno</i>	9
CARLO ANNONI, <i>Attualità di Dante</i>	11
<i>Nota del curatore</i>	13
<i>Edizioni di riferimento e abbreviazioni</i>	15
LUIGI FRANCO PIZZOLATO, <i>Presenza e assenza di Agostino in Dante</i>	17
CARLO PAOLAZZI, <i>Francesco e i frati minori nella Commedia</i>	35
UBERTO MOTTA, <i>La poesia di Dante. Da Croce a Contini</i>	45
ANDREA CANOVA, <i>Il testo della Commedia dopo l'edizione Petrocchi</i>	65
ROSARIA ANTONIOLI, <i>Un poema intitolato Commedia: Dante nell'epoca di Tasso</i>	79
CRISTINA CAPPELLETTI, <i>Della prima e principale allegoria del poema di Dante. Interpretazioni sette-ottocentesche di Inferno I</i>	93
ANDREA BATTISTINI, <i>La retorica della salvezza</i>	105
PIERANTONIO FRARE, <i>La retorica del nome e del numero: Purgatorio XI</i>	123
EDOARDO FUMAGALLI, <i>La retorica dell'ingegno: tra falsi profeti e profeti veri</i>	145
PAOLO GRETTI, <i>Dante e i trovatori: qualche riflessione</i>	175
ALDO MENICHETTI, <i>Bonagiunta e lo stilnovo</i>	191
LUCA CARLO ROSSI, <i>Un bilancio sugli antichi commenti alla Commedia (1965-2008)</i>	201
LUCA AZZETTA, <i>Il Convivio e i suoi più antichi lettori</i>	225
GIAN PAOLO MARCHI, « <i>Equis armisque vacantem</i> ». <i>Postille interpretative a un passo dell'epistola di Dante a Oberto e Guido da Romena</i>	239
GIORGIO SIMONELLI, « <i>Questo tuo grido farà come vento</i> ». <i>Le trasposizioni di Dante dal cinema muto alla televisione di Roberto Benigni</i>	253
MARCO CORRADINI, <i>Marino e Dante</i>	263
MASSIMO CASTOLDI, <i>Un episodio del dantismo pascoliano: le Canzoni di re Enzo</i>	289
CARLA RICCARDI, <i>Ripensando il dantismo della Bufera: la Commedia come teoria della letteratura. Con una corrispondenza inedita Pound-Montale</i>	295
PAOLO CORSINI, <i>Il carcere di Farinata, la prigionia di Gramsci</i>	311
<i>Indice dei nomi</i>	327
GIANCARLO PONTIGGIA, <i>Libri di poesia</i>	341

SCHEDARIO MANZONIANO INTERNAZIONALE

<i>Edizioni</i>	349
<i>Riscritture</i>	353
<i>Studi</i>	356

LIBRI RICEVUTI	401
RIVISTE RICEVUTE	403

LA RETORICA DEL NOME E DEL NUMERO: PURGATORIO XI*

PIERANTONIO FRARE

In the XI canto of the Purgatorio pride and names, either spoken or unspoken, are indissolubly interwoven. The explicitly pronounced names acquire a new meaning on (pseudo)etymological bases; the ones which are not pronounced (Dante, Lucifer, Adam) are related so as to establish a tight connection between the characters. The relation between Dante and Lucifer is structured around the theme of the flight: like Lucifer, Dante, originally born to fly upwards, has turned downwards those wings (ali) which also appear in his surname, reinterpretable as aliger. Only after his meeting with Beatrice, he will become aware of his capability to fly upwards. As the whole XI canto set the false rise of the proud against their true fall, the well known acrostic of Purg. 25-63 interweaves 4 and 5 with their symbolic meanings, man as a brute beast and man as an angel respectively. It is not a coincidence, then, that the reticence on Dante's name should be located in line 55: Dante, still burdened by his sins, has not yet returned to the condition into which he was born. His name, that cannot be spoken in Purg. XI, 55, will therefore be pronounced in line 55 of the XXX canto, after he has walked the whole purgatory mountain. In conclusion, the essay, on the bases on these and other elements, suggests that the character of Dante is related to number 5.

I. NOME E SUPERBIA

IN quel ricchissimo registro anagrafico a cui Contini ha paragonato la *Commedia*, il canto XI del *Purgatorio* non spicca in modo particolare per abbondanza di nomi propri, per quanto ve ne siano, e siano di alta caratura, come l'argomento richiede. Spicca, però, per l'elevata frequenza del lessema *nome*, che compare ai vv. 4 («“laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore”»), 60 («“non so se 'l nome suo già mai fu vosco”»), 102 («“e muta nome perché muta lato”»). Tre occorrenze, dunque, come anche nei canti XIV, XXVI e XXVII della stessa cantica; ma se consideriamo i corradicali *noma* (55. «“cotesti, ch' ancor vive e non si noma”») e *nominanza* (115. «“La vostra nominanza è color d'erba”») il canto si staglia unico nel panorama della *Commedia*.

Il fatto non è per sé sorprendente, poiché l'oggetto in cui la superbia dell'uomo si concretizza e si rivela è proprio il nome: nei due significati del nome proprio e della celebrità, che si fondono nell'ultimo dei lessemi citati, appunto «“nominanza”» (bisognerà quindi aggiungere al registro anche 95. «“grido”»), 96. «“fama”», 100. «“mondan romore”», 103. «“voce”», 104. «“Toscana sonò tutta”»). Tanto è vero che il canto è percorso dalla presenza non soltanto della parola *nome*, ma anche di tutta una serie di nomi propri, i quali rimandano a loro volta alla persona che designano: Omberto vorrebbe conoscere il nome di Dante (55. «“cotesti, ch'an-

* Riproduco qui il saggio apparso, con il titolo *Il nome, il volo, il numero: lettura di «Purgatorio» XI*, negli *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 77-104. Ringrazio l'editore e i curatori per avermene consentito la ripubblicazione.

cor vive e non si noma”»), pronuncia il nome di suo padre, aggiungendovi una significativa postilla (59-60. «“Guiglielmo Aldobrandesco fu mio padre; / non so se ’l nome suo già mai fu vosco”»), e rivela il proprio (67. «“Io sono Omberto”»). Dante dice il nome di Oderisi (79. «“non se’ tu Oderisi”»), il quale, a sua volta, è prodigo di altri nomi: Franco Bolognese, Cimabue, Giotto, l’uno e l’altro Guido (più un innominato «“chi”»), infine Provenzan Salvani.

Inoltre, il canto dei superbi è tra i più ricchi di giochi onomastici, già notati: CIMABUE dura poco sulla CIMA, le carte di Oderisi non ridono più, forse il discendente di CACCIAGUIDA è colui che CACcerà i due GUIDI dal nido; i quali, a loro volta, non guidano più verso «la gloria de la lingua». ¹ Si tratta di una tipologia onomastica che Porcelli ha giustamente definito antifrastica ² (derivata quindi per opposizione dal proverbiale *nomina sunt consequentia rerum*), tesa com’è a sottolineare che il trascorrere del tempo vanifica, insieme alla fama, anche il destino insito nel nome, pur se inizialmente rispettato. Va aggiunto che anche i nomi degli altri protagonisti fanno parte di una tessitura semantica e fonica che ne replica i suoni e ne arricchisce il senso: OMBERTO (non a caso preferito ad Umberto) ripete in sé tanto quell’«“UOMO”» che ha sempre avuto «“in despetto”» (v. 64) quanto l’«OMBRA» (v. 26) che ora è diventato: proprio per non aver riconosciuto, si direbbe, nel proprio nome tanto la comune umanità quanto il destino di essa. Nel cognome di Provenzan SALVANI è facile riconoscere la SALVEZZA guadagnata nel Campo di Siena; ma più significativo di una umiltà che in lui è giunta fino alla negazione della parola e del nome mi pare la fitta allitterazione di /p/ e /s/ che percorre le due terzine che introducono il personaggio (vv. 109-114), trama fonica che trova la sua più raffinata realizzazione nel verso che dichiara la vanità di quel nome una volta – non poi molto tempo prima – così «glorioso» (con dieresi, non meno valorizzante per il

¹ GUGLIELMO GORNI, *Guittone e Dante*, in *Guittone d’Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale (Arezzo, 22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 309-336 (poi in IDEM, *Dante prima della Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 15-42, da cui cito): «“Com’ poco verde in su la cima dura” anticipa indubbiamente “Credette Cimabue ne la pittura”. E poco più su, alla domanda “non se’ tu Oderisi” (v. 79), l’artista eugubino replica: “più ridon le carte / che ora pennelleggia Franco Bolognese”: Ode-risi, al passato; ora, al presente, ridon le carte del suo antagonista. [...] Forse un nuovo calembour s’indovina nel seguito, se non è altri che il pronipote di Cacciaguida colui che caccia Guido, l’uno e l’altro Guido, dalle sedi loro» (pp. 35-36).

Il rilievo sul significato del nome Guido si deve a BRUNO PORCELLI, *Pluralità di tipologie onomastiche nella «Commedia»*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 39-56; ma si veda anche PIERANTONIO FRARE, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, «Lettere italiane», a. LVI, 2004, n. 4, pp. 543-569, sul valore della Guida (si aggiunga che davanti al padre di Guido, il quale, fedele al proprio nome, non volle essere guidato, Dante sottolinea invece il proprio lasciarsi guidare: «“Da me stesso non vegno: / colui ch’attende là, per qui mi mena”»: *Inf.* x 61-62). Se poi avesse ragione Calenda, che – dopo aver segnalato la curiosa coincidenza che «i capostipiti o, per così dire, le ‘teste di serie’ della tradizione poetica in volgare di sì, dai Siciliani alla fine del Duecento, si chiamano effettivamente tutti Guido (o pressappoco)» – propone che a essi tutti intenda alludere Dante con «l’uno e l’altro Guido», allora il gioco etimologico su un Guido che non guida più la schiera dei poeti assumerebbe valore quasi emblematico (CORRADO CALENDA, *Due? Quali due? Più di due? Ancora sui «Guidi» di Purgatorio XI*, «Rivista di studi danteschi», a. 7, 2007, n. 2, pp. 355-64).

² BRUNO PORCELLI, *Pluralità di tipologie onomastiche*, cit., pp. 49-53.

fatto di essere canonica): «e ora a pena in siena sen pispiglia». Basta aggiungere che /s/ e /p/ sono anche i fonemi consonantici iniziali della superbia per rendersi conto che la pertinenza del penitente al girone che lo ospita stringe in una stretta solidarietà tanto la persona quanto il nome che la identifica.

Nel nominarsi e nell'essere nominati la superbia trova il proprio fine e il proprio alimento; mi pare quindi degno di nota il diverso rapporto che i tre personaggi incontrati da Dante intrattengono con il proprio nome. Omberto si autonovina; Oderisi conferma, con una sorta di silenzio-assenso, che il proprio nome è quello pronunciato da Dante, ma volge ad altro il discorso; Provenzano, infine, constata nelle parole del miniatore, che porta recenti novelle dal mondo terreno, la caducità della fama di cui il proprio nome aveva goduto.¹ Anche da questo limitato punto di vista troviamo dunque una conferma a quanto già ben argomentato da Girardi: nei tre penitenti incontrati, Dante non solo, come aveva già visto il figlio Pietro, «tipicizza la superbia in rapporto a tre distinte condizioni di vita e di attività», ma soprattutto «rappresenta tre diversi gradi e modi di procedere nel cammino dell'esperienza di superbia-umiltà, dall'esercizio del peccato, alla resipiscenza, e al superamento di esso».² Naturalmente, la persuasione che in Omberto, Oderisi e Provenzano si diano tre forme crescenti di allontanamento (*aversio*) dalla superbia e di adesione (*conversio*) all'umiltà, implica il riconoscimento della persistenza in essi di un *quantum* di superbia. In particolare, le parole di Omberto sono state interpretate sia come segni di un resto dell'antica superbia, sia, all'opposto, come prova della dismissione e addirittura della condanna di quel vizio; la medesima discussione si sta svolgendo a proposito di Provenzano, dopo che la Barolini e Stierle hanno visto perfino in lui – ma, a parer mio, su fondamenti testuali meno saldi – l'affiorare della superbia.³

¹ Si ricordi la penetrante postilla di Pietrobono: «Che cuore piccolo sarà stato il suo [di Provenzano], se ha tenuto dietro al discorso di Dante e ha sentito: “Ma chi è quei di cui tu parlavi ora?”» (LUIGI PIETROBONO, *Il canto XI del Purgatorio*, «Il Giornale dantesco», a. 29, 1926, n. 4, pp. 289-298: 297).

² ENZO NOÈ GIRARDI, *Il canto XI del Purgatorio*, «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione romanza», a. 28, 1986, n. 1, pp. 5-24, poi in IDEM, *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni di teoria e storia letteraria, 1987, pp. 48-65: 56 (da cui cito).

³ La divaricazione interpretativa a proposito di Omberto è ricostruita da ITALO BERTELLI, *Il canto XI del Purgatorio, Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 23-27 (poi in IDEM, *Saggi danteschi. Letture, note, interpretazioni*, Milano, Bignami, 2006, pp. 45-94). Sulla superbia di Provenzano si veda TEODOLINDA BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, traduzione italiana di Roberta Antognini, Milano, Feltrinelli, 2003 (ed. or. 1992; il cap. 6 – *Ricareare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi* – era già apparso in *Studi americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio, Robert Hollander, Introduzione di Dante Della Terza, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 145-165), pp. 190-191, riecheggiato e approfondito, mi pare (ma non citato), da KARLHEINZ STIERLE, *Canto XI*, in *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, a cura di Georges Güntert, Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 157-172, che così conclude: «Invece di una progressione nell'umiltà abbiamo nei tre esempi del canto XI una progressione completamente diversa: la superbia di Omberto è fondata soltanto sulla vanagloria del nome e sui fatti “d'i miei maggior”; la superbia di Oderisi, ora svanita, era fondata sull'eccellenza della sua arte; la superbia di Provenzan Salvani è superbia dialettica, che fa anche dell'umiliazione motivo di trionfo» (p. 166).

Credo sia necessario distinguere: un conto è riconoscere nei personaggi della prima cornice (Dante compreso) il permanere di tratti di superbia, altro è fare di loro (in particolare di Provenzano e di Dante) dei superbi che usano, più o meno astutamente, l'umiltà al fine di alimentare la loro vanità. Individuare in Provenzano un superbo 'astuto' – o, almeno, dialettico – che si è umiliato in vita «per accrescere la propria gloria»¹ significa dimenticare che egli non ha certo agito con quel fine: il signore senese si umilia pubblicamente per liberare il proprio amico, non per diventare ancora più «glorioso» di quanto già non fosse. Interverrà poi Dio – se lo vorrà – a fare di tale umiliazione uno strumento di salvezza (non certo di gloria, almeno in termini umani): ma Provenzano non ha alcuna garanzia dell'intervento divino, né è detto che vi pensi. Per quanto riguarda Dante, poi, credo che la parola decisiva sia stata detta da Marini in un recentissimo e notevole saggio, che mette a frutto molti interventi precedenti.²

Tornando al primo corno della questione, la persistenza di tracce di superbia nei peccatori della prima cornice non dovrebbe risultare problematica se ricordiamo, con la Angiolillo, che il Purgatorio dantesco è «un complemento e un completamento della vita»: non, quindi, la fissazione per l'eternità dei dannati nel loro peccato e la glorificazione per l'eternità delle virtù degli uomini che diventeranno beati, ma un percorso di purificazione progressiva dallo «scoglio / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto» (*Purg.* II, 122-23).³ Proprio la condizione di percorso del Purgatorio rende possibile tanto una certa qual permanenza del peccato che vi si espia, almeno nel ricordo – altrimenti l'espiazione non avrebbe senso: Letè è ancora lontano –, quanto il suo cambiamento di segno: quel che resta dell'antica superbia non è più assunto dai penitenti come metodo di vita, per così dire, ma come ulteriore stimolo all'espiazione, come prova della distanza che ancora li separa dalla purezza. In realtà, il testo dice che nel percorso di allontanamento dalla superbia Provenzano si trova più avanti di Oderisi, e Oderisi più avanti di Umberto: lo si può constatare, oltre che dagli indizi testuali censiti e discussi

¹ *Ibidem.*

² PAOLO MARINI, «La gloria de la lingua». *Considerazioni sul nodo arte-onore-superbia-umiltà nella Commedia*, «Italianistica», a. XXXVI, 2007, 3, pp. 65-88. Ma si vedano anche, sull'argomento, ROBERT HOLLANDER, *Dante's self-laureation* (*Purgatorio XI*, 92), «Rivista di letteratura europea», a. III, 1994, pp. 35-48; ANDREA BATTISTINI, *La «speranza de l'altezza»*. *La retorica patetica in Purgatorio XII*, «L'Alighieri», a. XLIV, 2003, n. 21, pp. 95-108; MICHELANGELO PICONE, *Dante nel girone dei superbi* (*Purg. X-XII*), «L'Alighieri», a. XLVI, 2005, n. 26, pp. 97-110; ANTHONY OLDCORN, *Gone With the Wind. A Reading of Purgatorio XI*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi, Bruno Bentivogli, Alfredo Cottignoli, Fabio Marri, Vittorio Roda, Gino Ruoizzi, Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 35-63: 57.

³ GIULIANA ANGIOLILLO, *La nuova frontiera della tanatologia. Le biografie della Commedia. II. Purgatorio*, Olschki, Firenze, 1996, p. 126; e vedi anche BRUNO PORCELLI, *Il canto XXVI e la poesia del Purgatorio*, in *Lecture del Purgatorio*, a cura di Vittorio Vettori, Milano, Marzorati, 1965, poi in IDEM, *Studi sulla Divina Commedia*, Pàtron, Bologna 1970, pp. 49-84: 65-68. Sullo «scoglio» rimando al secondo capitolo (*Lo scoglio e la vesta*) del bel libro di LINO PERTILE, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 59-83 (già in *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, a cura di Dante Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995, pp. 85-101, con il titolo *Dante, lo scoglio e la vesta*).

da Girardi, anche dal rapporto che i tre penitenti, come ho appena mostrato, intrattengono con il loro nome d'uomo.¹ Si aggiunga che essi, assieme a tutti gli altri, vanno continuamente recitando, a mo' d'ammonimento, quel *Padre nostro* collettivo che ha fatto alzare molti sopraccigli (a partire da quelli sdegnosi di Tommaseo), ma che, a ben vedere, si rivela perfettamente congruente al canto e al tema che stiamo qui considerando: la prima invocazione pronunciata dai superbi è infatti «laudato sia 'l tuo nome». La sostituzione del «sanctificetur» di Matteo 6, 9 con «laudato sia», oltre a costituire un voluto ammicco al *Cantico delle creature* dell'umilissimo san Francesco,² mira all'effetto collaterale di invitare continuamente i superbi che lo recitano a porre a paragone l'unico nome davvero degno di essere lodato con i molti nomi d'uomini di cui nel canto si evocano le lodi che hanno ricevute in terra (e che il nome di Oderisi riceve anche in Purgatorio, pur se colui che lo porta le corregge).

Non diversa è la situazione morale e psicologica del Dante personaggio, pellegrino che compie in brevissimo tempo quello stesso percorso che le anime purganti possono impiegare anche secoli a portare a compimento; e superbo pure lui, non solo in quanto appartenente ad una umanità superba, ma anche proprio per caratteristiche sue personali (e fors'anche familiari, se già il suo bisavolo, «quel da cui si dice / sua cognazione [...] cent'anni e piùe / girato ha 'l monte in la prima cornice»: *Par.* xv, 91-93). Egli quindi condivide simbolicamente la pena dei superbi, camminando a capo chino con loro, e ascolta la lunga reprimenda di Oderisi, mossa da un intento didattico rivolto proprio a Dante³ e che sembra dare frutto, almeno a giudicare dalle parole di quest'ultimo: «“Tuo vero dir m'incora / bona umiltà, e gran tumor m'appiani”» (118-119). Il Dante personaggio non arriva dunque umile nella cornice dei superbi, come potrebbe invece sembrare dalla sua reticenza a nominarsi, segnalata da Umberto: «“cotesti, ch'ancor vive e non si noma”» (55). Reticenza a nominarsi, o a essere nominato, a seconda che si interpreti il verbo come riflessivo o come passivo: benché la coordinazione tra «ch'ancor vive» e «non si noma» mi faccia preferire la prima interpretazione, mi piace tuttavia pensare ad una voluta ambiguità, sfruttata per mettere in luce appunto la centralità, per un superbo, del proprio nome, chiunque sia a proferirlo. Dicevo che Dante arriva superbo in questa cornice, adducendo a riscontro la sua risposta-confessione a Oderisi; aggiungo ora che non pare nemmeno uscirne del tutto ravveduto, se l'accoglimento della lezione del miniatore lascia subito spazio alla curiosità di conoscere un altro personaggio, e un altro quindi di quei nomi che sarebbe bene

¹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., pp. 55-58.

² DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, Introduzione alla cantica, commento e letture di Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, *ad locum* e *Lettura del canto undicesimo*, vol. II, p. 186. Sui rapporti tra il *Pater noster* liturgico e il *Cantico delle creature* si vedano le convincenti osservazioni di EDOARDO FUMAGALLI, *San Francesco, il Cantico, il Pater noster*, Milano, Jaca book, 2002, in particolare il capitolo IV.

³ Anche questa notazione, psicologicamente vera se pur non filologicamente certa, è di LUIGI PIETROBONO, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 296: «si direbbe che [Oderisi] ha letto in quel volto magro e pallido, in quel suo sguardo ardente, i segni della malattia, onde fu egli stesso tormentato, e intende con affettuosa premura a guarirlo»; Oderisi «è dominato da un altro pensiero: vuol guarir altrui della superbia».

lasciar perdere, per dedicarsi invece alla lode del nome divino: gran tumor m'apiani, certo, ma, dimmi, «“chi è quei di cui tu parlavi ora?”» (120). A ulteriore conferma, ricordo che la reticenza qui segnalata da Omberto va collegata, come è già stato fatto, a *Purg.* XIV, quando Dante rifiuta di dire il proprio nome a Guido del Duca e a Rinieri da Calboli con una motivazione – «“ch' il nome mio ancor molto non suona”» (*Purg.* XIV, 21) – i cui termini lessicali ci riconducono all'epitaffio che Oderisi aveva fatto di Provenzan Salvani, del cui nome «Toscana sonò tutta». Un Dante, dunque, che pronuncerebbe/lascerebbe pronunciare senza esitazione il proprio nome, se solo esso fosse famoso. L'indubbio collegamento tra i due versi ci certifica che il «“gran tumor”» è ancora presente nel pellegrino e che la «“bona umiltà”» non ha ancora preso possesso completo del cuore.¹ Lo sa bene lo stesso *agens*, che infatti confessa a Sapia il proprio timore di essere condannato, dopo la morte, a portar pesi nella cornice precedente (*Purg.* XIII, 136-138).

Il canto è dunque percorso da una serie di sotterranee risonanze autobiografiche dell'*agens*, che l'*auctor* fa emergere man mano che procede nella narrazione. Esse si manifestano primamente nel reciproco riconoscimento con Oderisi – che però, preso a sé, non sarebbe che uno dei tanti incontri dell'*agens* con persone già conosciute in terra –, ma sono fortemente potenziate sia dalla citata confessione a Sapia sia dalla profezia del miniatore eugubino. Essa provoca una forte identificazione tra Provenzan Salvani e Dante personaggio, facendo di quest'ultimo una sorta di quarto personaggio del canto, come è stato ripetutamente notato. Sono elementi che si ripercuotono a ritroso sul canto XI, giustificando quindi quelle interpretazioni che hanno visto incarnata in Omberto la boria nobiliare di Dante, in Oderisi quella artistica, in Salvani quella politica; e fornendo una buona pezza d'appoggio ai lettori che hanno sciolto l'allusione del v. 99 («“chi l'uno e l'altro cacerà del nido”») a favore dello stesso Dante. Non saprei – e la questione rimane, del resto, indecidibile – se Dante abbia effettivamente pensato a sé stesso come terzo in quella successione; certo è che l'*intentio operis*, proprio grazie alla prepotente intrusione del personaggio Dante nei versi finali, spinge a vedere in lui l'innominato successore dei due Guidi. Impossibile, dunque, non essere d'accordo con coloro che hanno sottolineato la centralità di Dante in questo canto, che potremmo ben definire il canto del nome; e dove però il nome di Dante è taciuto.

II. I NOMI TACIUTI: DANTE, LUCIFERO, ADAMO

L'assenza del nome di Dante è indubbiamente una assenza di spicco, per almeno due motivi: da un lato, l'abbondanza e il rilievo che la nominazione assume in questo canto; dall'altro, la significatività autobiografica (parlo di autobiografia del personaggio) del canto XI, forse il più ricco di elementi in questo senso prima del decisivo incontro con Beatrice. L'autore non cela tale singolarità, anzi la accentua, facendola segnalare da Omberto: «“cotesti, ch' ancor vive e non si noma”». Non è il primo caso, e non sarà l'ultimo in cui il pellegrino rifiuta di dire il proprio nome; ma una così esplicita constatazione – che costituisce fors'anche una larvata

¹ TEODOLINDA BAROLINI, *La Commedia senza Dio*, cit., p. 191.

accusa – la ritroviamo solo nell'incontro con Guido del Duca e Rinieri da Calboli, sopra ricordato.

Dobbiamo procedere un pochino oltre, poiché nel canto XII il nome taciuto si carica di inquietanti risonanze. In esso si verifica una situazione analoga a quella del canto precedente, nel senso che le terzine che descrivono i tredici esempi di superbia punita sono abbondantissime di nomi, ma si aprono con un nome taciuto, se pur riconoscibilissimo: quello di Lucifero (XII, 25-27). Poiché questo nome compare altrove, nella *Commedia* (anche se solo nel basso Inferno: xxxi, 143 e xxxiv, 89), non si tratta evidentemente dell'ottemperanza a una generale *damnatio nominis*, ma di una sottolineatura funzionale a un preciso obiettivo: certamente, è per giusto contrappasso che il nome del «primo superbo» non viene citato, ma, altrettanto certamente, questo silenzio instaura un parallelismo con Dante e il di lui silenzio sul proprio nome. Tanto più, si può aggiungere, che, come Dante, anche Lucifero impronta di sé tutti e tre i canti: il duplicato uso del termine «vermo» ad indicare la condizione di partenza dell'uomo («noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla»; «sì come vermo in cui formazion falla»: x, 124-125, 129) trattiene più di un'eco del «“vermo reo che 'l mondo fora”» (*Inf.* xxxiv, 108), una delle cui emanazioni è Cerbero, «il gran vermo» (*Inf.* vi, 22); «“l'antico avversaro”» compare esplicitamente nel *Padre nostro* dei superbi (*Purg.* xi, 20); infine, e soprattutto, Lucifero apre la serie degli esempi di superbia punita.

Grazie a Carlo Delcorno, sappiamo che i personaggi biblici convocati in essi sono disposti nel medesimo ordine usato da Guglielmo Peraldo nella sua *Summa vitiatorum*, con due variazioni: Dante «tralascia infatti l'*exemplum* di Nabucodonosor, e al secondo posto sostituisce ad Adamo la figura di Nembrot». ¹ Si tratta di una sostituzione che, vista la notorietà dell'enciclopedia di Peraldo, pone l'accento sull'assenza, sicché quello di Adamo diviene il terzo nome mancante in questo canto, dopo quelli di Dante e di Lucifero; e, come i loro, proposto in modi obliqui. Con una apparente eccezione, però, perché il corpo di Dante è indicato con la perifrasi «“lo 'ncarco / de la carne d'Adamo”»; e un riferimento ai progenitori ritengo che si debba cogliere anche nella «“comune madre”» evocata da Umberto che, se interpretata come Eva (e non come 'terra'), farebbe sistema con la perifrasi dei «figliuoli d'Eva» (*Purg.* xii, 71), che nel canto successivo indica gli uomini. ² Inoltre, Adamo si troverebbe nominato anche nell'acrostico del canto XII: l'ebraico 'adam' significa infatti 'uomo', come Dante, quale che fosse la sua conoscenza dell'ebraico, poteva leggere, a tacer d'altre fonti, nelle *Etymologiae* di Isidoro. ³

¹ CARLO DELCORNIO, *Dante e Peraldo*, in IDEM, *Exemplum e letteratura. tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 195-227: 211.

² Si veda la chiosa di Bertelli, che preferisce, sulla scorta di Benvenuto, vedere Eva nella «comune madre»: «Interpretazione preferibile, perché troverebbe conferma nell'apostrofe del canto seguente [...] e perché darebbe all'inciso un'intonazione più complessa, ove sarebbe suggerita non solo la comune origine degli uomini che dovrebbe invitare ad umiltà, ma la rischiosa vocazione alla superbia, discesa in noi per li rami dalla nostra 'presumptuosissima' [DVE I.IV, 2] progenitrice» (ITALO BERTELLI, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 30).

³ «Adam, sicut beatus Hieronymus tradit, homo sive terrenus sive terra rubra interpretatur»: *Etymologiae*, l. VII, vi, 4.

Dunque, Dante, Adamo e Lucifero sono collegati tra di loro da una strategia autoriale che tace i loro nomi, ma li fa intuire ed evoca continuamente le persone che li portano. Il terzetto pare stravagantemente assortito: ma se si riflette che la tradizione patristica, con particolare forza in sant'Agostino, ha spesso identificato tra loro il peccato di Lucifero e quello di Adamo,¹ la congruenza del legame appare in tutta la sua chiarezza. Dobbiamo, tuttavia, fare centro sul personaggio Dante, e considerare quindi il rapporto che egli stabilisce tra sé e il primo uomo e tra sé e l'angelo ribelle. La rete di relazioni che collega Dante ad Adamo non crea eccessivi problemi, dal punto di vista del sistema concettuale dantesco: innanzitutto, perché Adamo è il progenitore del genere umano, in secondo luogo perché, come è stato proposto in particolare da Paola Rigo, Dante intende proporsi come un nuovo Adamo, come colui che, per singolare privilegio divino, riguadagna la condizione edenica perduta dal primo uomo.² Più problematico è il parallelismo che sembra instaurarsi tra Dante e Lucifero: per rendere ragione di questo accoppiamento apparentemente così poco giudizioso occorre un discorso un po' più ampio.

III. LE ALI E IL VOLO: DANTE E LUCIFERO

Possiamo partire, ancora una volta, da una semplice constatazione: nel trittico dei superbi, cioè di coloro che hanno per pena quella di camminare sotto macigni che impediscono loro non solo la postura eretta, ma qualunque movimento di qualunque parte del corpo verso l'alto (non si può certo definire tale, stando alla lettera, il fissarsi degli occhi di Oderisi su Dante – «tenendo li occhi con fatica fisi / a me» –, poiché quest'ultimo, come il testo ci dice subito dopo, «tutto chin con loro andava»: *Purg.* XI, 77-78), Dante ribadisce ripetutamente il legame tra l'uomo e il volo verso l'alto, facendo di quest'ultimo una caratteristica ontologica dell'umanità (a norma teologica, del resto). Sono versi notissimi, ma vale la pena di rileggerli: «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?» (*Purg.* X, 124-126); «Se giustizia e pietà vi disgrievi / tosto, sì che possiate muover l'ala» (*Purg.* XI, 37-38); «qui è buono, con l'ali³ e coi remi, / quantunque può, ciascun pinger sua barca» (*Purg.* XII, 5-6); «O gente umana per volar su nata, / perché a poco vento così cadì?» (*Purg.* XII, 95-96). Questa stretta e necessaria correlazione tra l'umanità e il volo verso l'alto non è presente solo in questi tre canti, ma solo in questi tre canti è dichiarata con tanta chiarezza e con tanta frequenza. Dante vuole evidentemente

¹ CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, con un saggio di Jérôme Baschet, Torino, Einaudi, 2000, p. 4.

² PAOLA RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 2004 (in part. cap. IV).

³ Parte consistente della tradizione porta «con la vela» (cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 3. *Purgatorio*, Firenze, Le Lettere, 1994 [1967¹], *ad locum*), lezione che Sanguineti mette a testo (*Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Tarnuzze, Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 252); il senso complessivo, tuttavia, non muterebbe di molto, vista la stretta solidarietà stabilita nella *Commedia* tra il campo semantico-metaforico del volo e quello della navigazione (un esempio per tutti, celeberrimo: «de' remi facemmo ali al folle volo», *Inf.* XXVI, 125).

sottolineare il paradosso per cui quella stessa eccellenza che può e deve condurre l'uomo verso l'alto, rischia di trascinarlo invece verso il basso: o meglio, più in generale, di provocare un regresso, anziché un progresso. Infatti, l'inversione, insieme spaziale e assiologica, che concerne l'alto e il basso si inserisce nel più vasto campo metaforico del movimento nel suo complesso. Esso percorre tutti e tre i canti della cornice, non senza ripercussioni sul pellegrino. Già all'inizio del canto decimo, infatti, appena varcata la porta del Purgatorio, egli resiste alla tentazione – l'ennesima, dopo le molte subite nel viaggio infernale – di voltarsi indietro (x, 5), tentazione generata dal «mal amor» che «fa parer dritta la via torta» (x, 3). Ed è significativo che l'incertezza di Dante e Virgilio sulla direzione da prendere sia risolta proprio grazie a coloro che, più di altri, hanno avuto «fidanza [...] ne' retrosi passi» (x, 123) e che ora sono consapevoli che senza l'assistenza della grazia divina «“a retro va chi più di gir s'affanna”» (xi, 15). All'antitesi indietreggiare/avanzare disposta sull'asse orizzontale risponde, su quello verticale, l'antitesi scendere/salire (con le varianti riconducibili al campo semantico fondamentale alto/basso, la cui rilevanza nel sistema semiotico della *Commedia* è stata segnalata da famosi studi).¹ Nei nostri canti, essa si sintetizza nel distico «“O gente umana, per volar sù nata, / perché a poco vento così cadì?”» (xii, 95-96), non a caso ripreso, con efficace *variatio* – e in bocca a Dante, non più all'angelo –, in apertura del canto dedicato a san Francesco, l'umile per eccellenza («O insensata cura de' mortali, / quanto son difettivi sillogismi / quei che ti fanno in basso batter l'ali!»: *Par.* xi, 1-3); ma, come è facile verificare, i riferimenti ad un innalzamento che si dimostra in realtà un precipitare sono frequentissimi. Basti ricordare che i superbi sono scesi talmente in basso da trovarsi addirittura schiacciati sotto l'infimo degli elementi, la pietra, anziché innalzati sopra tutti gli elementi del creato, come vorrebbe la stessa natura dell'uomo (e si noti l'antitesi tra «SOTTO il pondo», «SOTTO il peso» e i SUPERBI).²

¹ Ovvio il rimando a JURIJ M. LOTMAN, SIMONETTA SALVESTRONI, *Il viaggio di Ulisse nella Divina Commedia di Dante*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di Simonetta Salvestroni, Laterza, Bari 1980, pp. 81-102; e si veda anche il bel saggio di GIORGIO STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, «Lecture classensi», n. 12, 1982, pp. 139-173 (poi in IDEM, *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2007).

² E non si dimentichi la fine lettura di Apollonio, che sottolinea la differenza tra i penitenti e i dannati: «L'immagine della pietra è posata a motivo conduttore della prima cornice: a capovolgere verso il bene il precipite mondo d'Averno occorre costruir dall'ultimo gradino toccato precipitando; e i superbi che si sono chiusi nell'estremo tradimento al Creatore, che chiedeva Amore, che han fatto di sé tomba di ghiaccio, han per contrappasso immediato quegli altri superbi che, dopo aver anch'essi amato il male del prossimo per innalzarsi, si sono aperti alla sua Grazia, hanno incominciato a risorgere staccandosi dal macigno che pur li grava, camminando sia pure a fatica sopra le tombe terragne che seppelliscono in effigie le superbie illustri. [...] Ma il distacco è segnato, con una evidenza persin troppo ferma, con una forza che diventa violenza di materializzazione, dal fatto che la pietra non sommerge ormai in sé, nel suo sepolcro, l'anima; ma gli grava le spalle. Con la materia bruta il vecchio uomo si identificava: ora la sopporta; e distaccarsene fu il primo e risolutivo sforzo per la redenzione; ne soffre, ne geme, piange, ma la sua sorte non è più di macigno. L'anima è dunque distaccata dalla sua sorte, per la prima volta, anche in senso morale; e mentre il contrappunto poetico di tante anime infernali giovava sì a Dante, ma non sottraeva quelle al loro

Dante personaggio aveva già incontrato numerosi esempi di un elevarsi che si traduce in una rovinosa caduta: benché di tutti i peccatori infernali si possa sostenere che hanno in sé almeno un germe di superbia, basteranno i nomi di Capaneo, di Vanni Fucci, dei giganti a chiarire ciò che intendo. E soprattutto, va da sé, quello di Ulisse: i legami tra il xxvi dell'*Inferno* e l'xi del *Purgatorio* sono già stati ripetutamente notati,¹ soprattutto per il ricorrere dell'identico campo metaforico di un volo che si trasforma in un precipizio. Ma bisogna anche aggiungere che tutto il viaggio di Ulisse è raccontato da Dante come se fosse un viaggio al contrario, una sequenza di «retrosi passi»: si effettua di notte e non di giorno, volge a sinistra e non a destra, la direzione è data dalla poppa e non dalla prua, punto di riferimento è ciò che la nave si lascia alle spalle (l'est, il «mattino») e non ciò verso cui punta (l'occidente). Tanto sull'asse verticale quanto su quello orizzontale il viaggio di Ulisse costituisce il correlativo oggettivo del cammino esistenziale dei superbi.

Se Ulisse è il superbo per eccellenza della *Commedia*, tuttavia non gode certo del privilegio dell'originalità: infatti, i tredici esempi di superbia punita elencati da Dante nel canto XII sono introdotti da Lucifero, lui sì «“l primo superbo”» (*Par.* XIX, 46), modello e antesignano di tutti i peccatori. Egli, «“somma d'ogne creatura”» (*Par.* XIX, 47) e «nobil creato / più ch'altra creatura» (*Purg.* XII, 25-26) sovverte per primo l'ordine naturale delle cose: non solo, dotato com'è di ali, le batte in basso (*Par.* XI, 3), ma addirittura, ci segnala Dante, citando apertamente *Lc* 10, 18 («Videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem»), scende «folgoreggiando giù dal cielo», cioè inverte l'ordine fisico che vuole che il fuoco salga verso l'alto. Questa primigenia inversione genera, come sappiamo, addirittura un'ecumene rovesciata, da cui l'uomo è inconsapevolmente influenzato;² solo dopo avere scialato il corpo di Lucifero, Dante approda al mondo armonico e ritorna in sintonia col moto dei cieli. Un simile percorso è riproposto nel microcosmo testuale del canto XIII: infatti, l'armonia del creato e dei movimenti naturali, rovesciata dalla caduta di Lucifero, verrà ribadita pochi versi dopo nelle parole dell'angelo: «“O gente umana, per volar su nata, / perché a poco vento così cadì?”» (95-96). Non per caso tale correzione tocca all'angelo della prima cornice: egli, infatti, è paragonato da Dante alla «mattutina stella», cioè a quel «*Lucifer* che tutta la liturgia e la tradizione patristica indicano come l'antesignano del sole divino, inizio della nuova vita dell'anima». ³ Dal Lucifero che avrebbe dovuto diffondere la luce e che invece ha scelto il buio, al *Lucifer* che rimane fedele alla propria vocazione, anche onomastica: questa re-attribuzione del nome al suo corretto (perché originario) significato è il modello che rende possibile il ripristino della corrispondenza tra le parole e le cose, il ritorno quindi del «volare su» al campo semantico-metaforico della positività e del «cadere» a quello della negatività. Si prepara il terreno per i

destino, anzi, da Farinata a Ugolino, ve le ribadiva, ormai, vinto lo strazio del distacco da così dura matrice, l'anima è cosa diversa dal suo destino, non invoca più d'essere distinta, e riconosciuta per sé, non per quello, è a prima vista libera, superiore alla sua pena, arbitra della sua sorte» (MARIO APOLLONIO, *Dante. Storia della Commedia*, Milano, Vallardi, 1954, pp. 699 e 703).

¹ Ricordo almeno TEODOLINDA BAROLINI, *La Commedia senza Dio*, cit., cap. 6.

² GIORGIO STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia*, cit., pp. 157-158.

³ DANTE, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, *ad locum* (vol. II, p. 366).

vv. 91-93 del primo canto del *Paradiso*, quando Dante ricorrerà al medesimo comparante per descrivere il proprio viaggio verso i cieli, che avviene con la stessa velocità di quello di Lucifero, ma in direzione opposta, e secondo la ristabilita armonia cosmologica: «“Tu non se’ in terra, sì come tu credi; / ma folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch’ad esso riedi”» (*Par.* I, 91-93).

L’innaturale discesa verso il basso della più nobile delle creature, provvista di sei ali, termina, come sappiamo, proprio al centro della terra, cioè nel luogo più lontano dall’Empireo, come sempre e giustamente si dice; ma andrebbe ricordato anche che il centro della terra è il luogo «“al qual si traggono d’ogni parte i pesi”» (*Inf.* xxxiv, 111), per cui Lucifero si trova «“da tutti i pesi del mondo costretto”» (*Par.* xxix, 57). La pena riservata ai superbi, dunque, è certamente ispirata a un contrappasso che intende punire il loro desiderio di abbassare la grandezza altrui (e innanzitutto quella di Dio, poiché «attribuire a sé vuol dire inequivocabilmente derogare a Dio, proprio come Lucifero o come Adamo»)¹ per innalzare la loro, secondo la definizione che del peccato fornirà Virgilio («“È chi, per esser suo vicino soppresso, / spera eccellenza, / e sol per questo brama / ch’el sia di sua grandezza in basso messo”»: *Purg.* xvii, 115-117); ma altrettanto certamente il contrappasso assume qui un plusvalore semantico e morale, poiché i superbi sono trattati come delle repliche *in minore* di Lucifero per quanto riguarda non solo il loro peccato, ma anche la pena che li purifica: «“tutti i pesi del mondo”» sono come concentrati nel «“sasso”» (x, 119: sassi) che «“doma”» la loro «“cervice [...] superba”» (xi, 52-53).

Tanto più grave, il «“maladetto / superbir”» (*Par.* xxix, 55-56) di Lucifero in quanto egli, come si è visto, era l’eccellente tra le creature: condizione di eccellenza che si manifesta anche fisicamente, con il possesso di tre coppie di ali, letterali e non allegoriche come quelle che la cornice dei superbi assegna comunque agli uomini. A tutti gli uomini, e quindi anche a Dante, il quale infatti nel poema porta frequentemente le ali, più o meno metaforiche.

Dopo i due interventi di Shankland e il saggio di Gorni,² mi pare indubitabile la volontà di Dante di porre l’accento sul proprio cognome, di trattarlo, non diversamente da quanto fa con gli altri nomi propri, come un nome comune.³ La

¹ CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, cit., p. 12.

² HUGH SHANKLAND, *Dante ‘aliger’*, «The Modern Language Review», a. 70, 1975, n. 4, pp. 765-785; IDEM, *Dante Aliger and Ulysses*, «Italian Studies», vol. xxxii, 1977, pp. 21-40; GUGLIELMO GORNI, *Le «ali» di Ulisse, emblema dantesco* [«divulgato oralmente nel gennaio 1988», ivi, p. 17], in IDEM, *Lettera nome numero. L’ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 175-197 (ha più punti in comune con i lavori di Shankland). Alla bibliografia su Dante ‘aliger’ BRUNO PORCELLI (*La nominazione dei protagonisti nel Fiore, nella Vita nuova, nella Commedia*, in *I nomi da Dante ai contemporanei*, Atti del iv Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura (Pisa, 25-27 febbraio 1998), a cura di Bruno Porcelli, Donatella Bremer, Viareggio, Baroni, 1999, pp. 19-33: 28-29) ha aggiunto un lemma recente (PETER DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medioevali* [1986], Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 107-108) e due antichi: il *Proemio* del Commento di Graziolo de’ Bambaglioli e l’esordio della canzone *In morte di Dante* di Cino da Pistoia. Un accenno è anche in GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1971, pp. 233-234.

³ REMO FASANI, *I nomi propri nella Divina Commedia*, in IDEM, *Le parole che si chiamano. I metodi dell’officina dantesca*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 107-126: 108.

Commedia, insomma, può anche essere considerata il racconto di come il Dante personaggio poco alla volta prenda coscienza dell'appropriatezza del proprio cognome Alighieri, reinterpretato come *aliger*, e si provveda quindi realmente di quelle ali che, destinate a tutti gli uomini, a lui lo sono *a fortiori*, proprio perché le porta nel cognome.¹ Ripropongo nell'ordine i passi della *Commedia* che sostengono questa interpretazione di Dante 'aliger', valendomi soprattutto del primo articolo di Shankland.

1. [...] Ma qui convien ch'om voli;
dico con l'ale snelle e con le piume
del gran disio, di retro a quel condotto
che speranza mi dava e facea lume.
(*Purg.* IV, 27-30)

2. e quanto l'occhio mio potea trar d'ale,
or dal sinistro e or dal destro fianco,
questa cornice mi pareva cotale.
(*Purg.* X, 25-27)

3. «Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;»
(*Purg.* XXIV, 58-60)

4. E quale il cicognin che leva l'ala
per voglia di volare, e non s'attenta
d'abbandonar lo nido, e giù la cala;
tal era io
(*Purg.* XXV, 10-13)

5. al volo mi sentia crescer le penne.
(*Purg.* XXVII, 123)

6. «Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso.
Novo augelletto due o tre aspetta;
ma dinanzi da li occhi d'i pennuti
rete si spiega indarno o si saetta»
(*Purg.* XXXI, 55-63)

¹ Sempre che, naturalmente, il cognome sia Alighieri/Alaghieri, e non Aldighieri, come pure si è opinato. HUGH SHANKLAND, *Dante aliger and Ulysses*, cit., pp. 39-40 segnala l'antichità e la diffusione dell'*interpretatio nominis* basata su "aliger". Val la pena di aggiungere che essa è sfruttata anche da Marino, che così descrive Dante nella rassegna dei poeti del canto IX dell'*Adone*: «Altro, il cui volo pareggiar non lice, / ben su l'ali liggier, tre mondi canta, / e la beltà beata e Beatrice / che da terra il rapisce essalta e vanta» (ottava 178; corsivi miei).

7. [...] «mercé di colei
ch'all'alto volo ti vestì le piume.»
(*Par. xv*, 53-54)
8. [...] e arrisemi un cenno
che fece crescer l'ali al voler mio.
(*Par. xv*, 71-2)
9. «Ma voglia ed argomento ne' mortali,
per la cagion ch'a voi è manifesta,
diversamente son pennuti in ali;
ond'io che son mortal»
(*Par. xv*, 79-82)
10. «né mai qua giù dove si monta e cala
naturalmente, fu sì ratto moto
ch'agguagliar si potesse a la mia ala.»
(*Par. xxii*, 103-105)
11. E quella pïa che guidò le penne
de le mie ali a così alto volo,
(*Par. xxv*, 49-50)
12. «Veramente, *ne* forse tu t'arretti
movendo l'ali tue, credendo oltrarti,»
(*Par. xxxii*, 145-146)
13. ma non eran da ciò le proprie penne:
(*Par. xxxiii*, 139).

L'attribuzione al Dante personaggio delle ali e del volo non ha sempre la stessa evidenza e la stessa indiscutibilità: c'è una indubbia differenza tra le prime citazioni e le ultime sette, quelle tratte dal *Paradiso*, appena anticipate in *Purg.* xxvii, 123, cioè in quel Paradiso terrestre che a sua volta costituisce una sorta di anticipazione del Paradiso celeste. Delle altre, la prima, che si può ritenere un'iperbole volta a sottolineare la ripidità della salita e la mancanza di appigli della parete purgatoriale, ci interessa perché segnala, per la prima volta, la necessità delle ali, che Dante non possiede, e non certo la presenza o anche solo la possibilità di un volo da parte sua (tanto è vero che i versi seguenti disambiguano senza incertezze: «Noi salavam per entro 'l sasso rotto»); la quarta è un paragone, lontano dalla forza di attribuzione identificativa della metafora (e comunque indica l'im maturità delle «ali» dell'*agens*); sull'inserimento della terza in questa sequenza grava la secolare disputa interpretativa che concerne quei versi.¹ Sulla seconda torneremo.

Ci troviamo in presenza, quindi, non tanto di una progressione, quanto di una vera e propria conversione, che trova il suo umbrifero prefazio in *Purg.* xxvii, 123, ma che si manifesta con chiarezza e procede senza più ritorni e incertezze a partire da *Par.* xv, 53-54: da questo punto in poi, il Dante personaggio porta delle ali

¹ Il più convinto assertore della pertinenza di questi versi al «grande tema del volo dell'anima verso Dio» è LINO PERTILE, nel capitolo *Le penne e il volo* del citato *La punta del disio*, pp. 115-135.

che lo sostengono con sempre maggior sicurezza in un vero e proprio volo. Che il mezzo di locomozione delle ali sia il più consono al viaggio nei cieli paradisiaci può parere abbastanza ovvio, forse non solo a *posteriori*; ma non credo che questa ovvietà bastasse a Dante, che infatti evita di cadere nella banalità di presentarci un *agens* immediatamente e palesemente alato.

La trasformazione da camminatore a trasvolatore è teologicamente giustificata da *Purg.* x, 124-126, che prevede per ogni uomo il passaggio da «vermo» (che striscia aderendo alla terra) ad «angelica farfalla» (che invece «vola a la giustizia»); e potrà essere sperimentato da Dante dopo che il passaggio da Lucifero a *Lucifer* ha ristabilito l'armonia del creato. Tuttavia, le citazioni che sopra ho prodotte mostrano che l'*agens* deve attendere ancora molto prima di riconoscere in sé le ali e poi la capacità di volare. Ad opera di chi avvenga il passaggio decisivo ce lo rivela, a cose fatte, Cacciaguida, nel canto xv del *Paradiso*: rivolgendosi a Dante, egli attribuisce a Beatrice il merito di averlo dotato delle ali che gli hanno consentito di arrivare fino a lui e quindi di soddisfare la sua lunga attesa: «“mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume”» (*Par.* xv, 53-54), dichiarazione che contiene anche quella che Shankland ritiene una indubbia allusione al cognome del suo discendente. Cacciaguida, del resto, ha le carte in regola per riconoscere il valore dei nomi, in particolare quello della sua «fronda». In un saggio recente, Surdich, riflettendo sul ritardo con cui egli rivela il proprio nome a Dante, conclude che questa dilazione «sembra testimoniare nel microtesto di un singolo canto quanto nel macrotesto dell'intera *Commedia* il poeta riserva a se stesso»,¹ stringendo quindi un forte legame tra i due personaggi a partire proprio dalle modalità di autonominazione. Inoltre, nel suo lungo discorso Cacciaguida insiste per ben due volte sull'attuale cognome del suo discendente: Alighiero, suo figlio e bisavolo di Dante, viene da lui indicato come «“Quel da cui si dice / tua cognazione”» (e come un superbo, pure lui, «“che cent'anni e piùe / girato ha il monte in la prima cornice”») (*Par.* xv, 91-93); subito dopo aver rivelato il proprio nome, Cacciaguida aggiunge: «“mia donna venne a me di val di Pado / e quindi il soprannome tuo si feo”», completando l'albero genealogico di Dante anche dal punto di vista onomastico (*Par.* xv, 137-138).

Ma quando mai Beatrice avrebbe consegnato a Dante le ali con cui egli sta compiendo il suo volo? Credo che ciò avvenga nel corso del primo e decisivo incontro, quello narrato nei canti xxx e xxxi del *Purgatorio*. La lunga e severa rampogna di Beatrice si apriva con la rivelazione del *nomen agentis*, che, circondato com'è da due occorrenze particolarmente pregnanti del verbo 'dare' (*Purg.* xxx, 51, 126: «Virgilio, a cui per mia salute die'mi»; «“questi si tolse a me, e diessi altrui”») sembra anche confermare e richiamare l'interpretazione di Dante come *dantis*, come colui che «dà sé stesso, si dà, prima altrui, cioè alle seduzioni del mondo, e poi a Virgilio-Beatrice». ² Il tal modo, il nome di Dante viene ricondotto al suo

¹ LUIGI SURDICH, *La nominazione ritardata e l'assenza del nome: un esempio dantesco*, «Il Nome nel testo», a. 7, 2005, pp. 133-151: 139.

² La proposta interpretativa è di BRUNO PORCELLI, *La nominazione dei protagonisti nel Fiore, nella Vita nuova, nella Commedia*, cit., p. 32, che riprende la chiosa di Pietro di Dante: «'Dantes', ita

significato etimologico, per individuare in esso l'origine dei comportamenti di colui che lo porta.

Credo che i vv. 55-63 del canto successivo vadano letti nella medesima chiave: Shankland ha secondo me giustamente suggerito che in essi Beatrice «is making a most subtle allusion to his [di Dante] *last name*, adding a touch of sarcasm to her severity, since, as her victim very well knows, his surname indicates “altezza d'ingegno”, his divinest part, the immortal faculty, the very means with which to elevate himself above “le cose fallaci”». ¹ Mi pare tuttavia che si possa e si debba andare un pochino oltre: nella prima terzina Beatrice rinfaccia a Dante di non essersi innalzato come lei. Benché già nel generico «levar suso», alzarsi, si possa leggere più che un accenno al volo, poiché tale è quello dell'anima di Beatrice, la donna toglie ogni ambiguità nel verso successivo: proprio di un volo si tratta, ma Dante lo ha compiuto verso il basso, come un degno seguace di Lucifero: ² «non ti dovea gravar le penne in giuso». L'esemplificazione dell'ultima terzina ribadisce che Dante è provvisto di ali, è un «pennuto», come dimostra anche il fatto che l'impetosa Beatrice lo invita ad alzare la «barba». ³ A questo punto, Dante riconosce con chiarezza «il velen de l'argomento»: le accuse di Beatrice non sono solo *ad personam*, ma anche *ad nomen*. Beatrice, insomma, sta ricordando a Dante che egli avrebbe dovuto volare verso l'alto non solo perché questo è il fine proprio dell'uomo, ma per l'ulteriore e tutta personale ragione che egli si chiama Alighieri, che porta cioè le ali, oltre che nel proprio corpo, anche nel proprio cognome. Beatrice, dunque, come aveva già fatto con il nome, richiama l'attenzione di Dante sul suo cognome, sul fatto che anch'esso è significativo di una precisa volontà divina; solo dopo questo intervento Dante può riconoscere in sé stesso le penne e le ali che ha sempre avute, almeno in potenza, ma che soltanto da ora in poi usa per lo scopo per cui gli sono state assegnate: farlo volare verso l'alto, e non verso il basso, come fa invece l'antimodello costituito da Lucifero (e da Ulisse).

IV. L'ACROSTICO E IL CINQUE

Capostipite del peccato, nella fattispecie della superbia, e dei peccatori, Lucifero si installa dunque a giusta ragione nella prima cornice; e a giusta ragione apre la serie degli *exempla* di superbia punita, disposti a formare, come è notissimo, l'acrostico UOM – o, come pare preferibile anche a me, UOMO, se si ingloba la pri-

dabat, sive dedit se diversa: scilicet primo ad Theologiam, secundo ad poeticam. Et hoc est quod dicit quod revolvit se ad sonum nominis eius, idest eius etymologie; et hoc est quod dicit, quod necesse est quod registratur».

¹ HUGH SHANKLAND, *Dante aliger and Ulysses*, cit., p. 25.

² E di Ulisse, segnala LINO PERTILE, *La punta del disio*, cit., pp. 131-132, sottolineando l'identità della coppia «su(so)», «giuso» tra *Inf.* XXVI, 140-141 e *Purg.* XXXI, 56-58.

³ Per gli uomini possedere la «barba» corrisponde, infatti, a essere «pennuti» per gli uccelli: non, ovviamente, perché i peli della barba possano in qualche modo essere paragonati alle piume delle ali/penne, ma perché Beatrice costruisce in questi versi un sistema metaforico a quattro termini, in cui «novo augelletto» (implume) sta a «fanciulli» (imberbi) come «pennuti» sta a uomo con la «barba».

ma vocale di «mostrava». Da quando Medin ne segnalò per la prima volta l'esistenza,¹ la letteratura critica su di esso si fa di giorno in giorno più numerosa e stimolante. Mi limiterò a ripetere, tra le molte suggestioni, una delle più ovvie, però pertinente alla tesi di questo saggio, e avizzerò una proposta che credo nuova. La ripetizione per cinque volte della parola *uomo* ha come primo e immediato risultato quello di stabilire una stretta connessione tra il genere umano e la superbia, di fare di essa «l'espressione essenziale dell'uomo terrestre».² Non mi sembra, invece, che sia mai stata tratta la debita conseguenza interpretativa dal fatto che l'acrostico affianca, alla lettura sequenziale da sinistra a destra, una lettura dall'alto verso il basso, che prescinde dal testo base, ma alla quale l'esistenza del testo base è necessaria; di fronte ai versi 25-63, il lettore è dunque chiamato a muoversi non solo sull'asse orizzontale, ma anche su quello verticale; che poi questo secondo moto sia diretto verso il basso, non sorprenderà certo, in quanto si tratta di direzione del tutto congruente al fatto che a compierlo sia l'uomo, e l'uomo superbo. Dal punto di vista simbolico, i due movimenti sarebbero dunque l'uno positivo (verso destra), l'altro negativo (verso il basso): contraddizione solo apparente, come vedremo tra poco.

Ancora aperta è la discussione sulla struttura numerica dell'acrostico: Brugnoli, restando saldo a un totale di tredici esempi, vede nella scelta di questo numero una allusione di Dante alla decisione di Bonifacio VIII di sottolineare la scadenza centenaria (e non cinquantennale o venticinquennale, come era l'usanza) del giubileo da lui indetto nel 1300.³ Delcorno dichiara invece che «l'ultimo episodio, quello troiano, va considerato a parte e ha valore riassuntivo», sicché il significato simbolico da considerare è quello del numero 12, che indica «l'universalità della storia».⁴ Il critico si trova dunque d'accordo con Sarolli, secondo il quale «il numero di base dell'acrostico» è il *quattro* e non il *cinque* (e cioè quattro terzine per il *v*, quattro per l'*o*, quattro per il *Mo*, e quattro riassuntive *Uomo*)» (e si noti che la parola *uomo* è di quattro lettere, il che fornisce un altro motivo per preferire questa forma alla tronca); il quale 4 simboleggerebbe (come da *Conv.* IV.vii, 14), l'uomo privo di ragione, quindi imperfetto e bestiale.⁵

L'argomentazione di Sarolli è ben fondata e il risultato congruente al senso tanto dell'acrostico quanto dei tre canti dei superbi. Tuttavia, a me continua a parere indubitabile la presenza del 5: sia nei tre canti, come vedremo tra breve, sia nell'acrostico. Infatti, il risultato complessivo di esso è la ripetizione per 5 volte

¹ ANTONIO MEDIN, *Due chiose dantesche*, «Atti e memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova», a. xiv, 1898, pp. 85-100: 98ss.

² ENZO NOÈ GIRARDI, *Il canto XI del Purgatorio*, cit., p. 60; si veda anche la conferma, giunta per via autonoma, di GIORGIO BRUGNOLI, *Criptografie dantesche in forma di acrostico giubilare*, «Anticomoderno», n. 4 (n. monografico: *I numeri*), 1999, pp. 55-71: Dante intende «far notare, in modo particolare con questo suo specioso acrostico, che il peccato mortale della *superbia* è quello più usuale e universale nell'uomo e pressoché inevitabile nella natura umana» (p. 61).

³ GIORGIO BRUGNOLI, *Criptografie dantesche in forma di acrostico giubilare*, cit., pp. 60-69.

⁴ CARLO DELCORNO, *Dante e Peraldo*, cit., p. 209.

⁵ GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, cit., pp. 271-272 (anticipato in «Convivium», n. 6, 1963).

della parola-chiave *uomo* (e per 5 volte, di conseguenza, di ciascuna delle singole lettere che la compongono). Proprio grazie agli studi di Sarolli conosciamo anche il valore simbolico del 5: esso indica la perfezione della natura umana, impersonata in Adamo (prima della caduta, s'intende) e in Cristo.¹ Soccorrono un paio di passi del *Convivio*, opera la cui struttura, almeno nella parte che ce ne è rimasta, pare saldamente imperniata sul numero cinque, come ha proposto la Simonelli.² Eccoli:

Li uomini hanno loro proprio amore alle perfette ed oneste cose. E però che l'uomo, ave-gna che una sola sustanzia sia, tutta fiata la forma, per la sua nobilitade, ha in sé e la natura d'ognuna di queste cose, tutti questi amori puote avere e tutti li ha. Ché per la natura del semplice corpo che nello subietto signoreggia, naturalmente ama l'andare in giuso; e però quando in sù muove lo suo corpo, più s'afatica. Per la natura seconda, del corpo misto, ama lo luogo della sua generazione, e ancora lo tempo; e però ciascuno naturalmente è di più virtuoso corpo nello luogo dove è generato e nel tempo della sua generazione che in altro. [...] E per la natura terza, cioè delle piante, ha l'uomo amore a certo cibo (non in quanto è sensibile, ma in quanto è notribile), e quello cotale cibo fa l'opera di questa natura perfettissima, e l'altro non così, ma falla imperfetta. E però vedemo certo cibo fare li uomini formosi e membruti e bene vivacemente colorati, e certi fare lo contrario di questo. E per la natura quarta, delli animali, cioè sensitiva, hae l'uomo altro amore, per lo quale ama secondo la sensibile apparenza, sì come bestia; e questo amore nell'uomo massimamente ha mestiere di rettore per la sua soperchievole operazione, nello diletto massimamente del gusto e del tatto. E per la quinta e ultima natura, cioè vera umana o, meglio dicendo, angelica, cioè razionale, ha l'uomo amore alla veritade e alla vertude; e da questo amore nasce la vera e perfetta amistà, dell'onesto tratta, della quale parla lo Filosofo nell'ottavo de l'Etica, quando tratta dell'amistade. (*Conv.* III.III, 5-11)

Potrebbe alcuno dire: Come? è morto e va? Rispondo che è morto uomo e rimasto bestia. Ché, sì come dice lo Filosofo nel secondo dell'Anima, le potenze dell'anima stanno sopra sé come la figura dello quadrangulo sta sopra lo triangulo, e lo pentangulo, cioè la figura che ha cinque canti, sta sopra lo quadrangulo: e così la sensitiva sta sopra la vegetativa, e la intellettiva sta sopra la sensitiva. Dunque, come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, così levando l'ultima potenza dell'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto (*Conv.* IV.VII, 7).

Non sono in grado di affrontare i molti nodi interpretativi legati ai due passi (e soprattutto al primo); è sufficiente, al mio scopo, sottolineare il legame tra il quattro e l'umanità imperfetta da un lato, tra il cinque e la natura «vera umana, o, meglio dicendo, angelica» dell'uomo dall'altro.

¹ GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena...*, pp. 191 e 270. Si veda anche l'utile *Appendix I* in JOHN J. GUZZARDO, *Dante: Numerological Studies*, New York-Bern-Franfurt a. M.-Paris, Lang, 1971, che però ritiene che il 5 abbia un valore simbolico del tutto differente: «despite the variety of meanings which follows, it can be seen that the dominant Christian theme is that five is a number of imperfection, a number of carnality, animality, wordliness and lust, through its connection to the five senses» (p. 126).

² MARIA SIMONELLI, *Convivio*, in *ED*, vol. II, p. 199. Per quanto riguarda la *Commedia* si veda ora LUIGI DE POLI, *La structure mnémonique de la Divine Comédie. L'ars memorative et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Bern, Lang, 1999 (in part. il cap. III), che porta numerosi elementi a favore della tesi di una struttura mnemonica della *Commedia* fondata su base quinaria.

I due numeri, con i loro significati simbolici, convivono nell'acrostico senza contraddirsi, anzi integrandosi, come si integrano, in questa cornice e nelle seguenti, gli esempi della punizione del vizio e del premio della virtù ad esso opposta. Se si ricorda che il *Purgatorio* accoglie in tutto quarantacinque *exempla* di vizio punito e di virtù premiata,¹ vien da concludere che i canti dei superbi costituiscono una vera e propria *mise en abyme* delle caratteristiche strutturali dell'intera cantica, valida anche per quanto riguarda i valori simbolici da attribuire ai numeri. In essi, al pellegrino Dante e al lettore viene mostrato tanto l'itinerario discendente che porta il superbo a recedere dallo stadio dell'umanità perfetta allo stadio del bruto (simboleggiato numericamente dal quattro), quanto il viaggio ascensionale che lo porta a riguadagnare la perfezione donatagli una prima volta in Adamo, simboleggiata dal cinque (e nella doppia lettura imposta dall'acrostico, tanto il movimento verso il basso quanto il movimento verso destra).

Non a caso, dunque, il nome di Adamo compare in tutto 5 volte nella *Commedia* (*Inf.* III, 115 «similmente il mal seme d'Adamo»; *Purg.* IX, 10 «quand'io, che meco avea di quel d'Adamo»; *Purg.* XI, 43-44. «per lo 'ncarco / de la carne d'Adamo onde si veste»; *Purg.* XXIX, 85-86 «*Benedicta* tue / ne le figlie d'Adamo»; *Purg.* XXXII, 37 «Io sentii mormorare a tutti "Adamo"»). Dobbiamo anche ricordare, però, che se Lucifero è la prima creatura a compiere il viaggio all'ingiù, nella presunzione di innalzarsi, Adamo è il primo uomo che lo imita; con altrettanta ragione, dunque, nel nostro canto XI il suo nome è usato da Virgilio a indicare il peso – tanto simile alla pietra che opprime i superbi – che grava sul Dante personaggio: «ché questi che vien meco, per lo 'ncarco / de la carne d'Adamo onde si veste, / al montar su, contra sua voglia, è parco» (*Purg.* XI, 43-45; il concetto era stato anticipato in *Purg.* IX, 10-11 «quand'io, che meco avea di quel d'Adamo, / vinto dal sonno, in su l'erba inchinai»).

Ho già sottolineato come il canto XI potrebbe essere definito il canto del nome e come sia uno dei più ricchi di risonanze autobiografiche dell'intera *Commedia*: il più adatto quindi, almeno in teoria, allo svelamento del nome dell'*agens*. Invece, silenzio; un silenzio, però, ostentato dalla constatazione di Omberto. Un silenzio che, a questo punto, credo si possa interpretare come un riflesso della condizione di Dante, già salvo (e quindi proteso verso l'uomo perfetto, l'Adamo-Cristo), ma sempre sottoposto alla fatica del viaggio e alla tentazione del ritorno, che sarebbe una ricaduta verso il basso, verso l'uomo-bestia (l'Adamo decaduto, l'Adamo-Lucifero); e ancora, nonostante tutto, vittima della superbia. Infatti, in questo episodio (e in quello, ad esso collegato, dell'incontro con Guido del Duca e Rinieri da Calboli), il rifiuto di Dante di nominarsi si radica nell'attesa e nella speranza, da parte sua, di poter diventare tanto famoso da essere nominato da altri; attesa e speranza che verranno amaramente frustrate quando Dante sarà sì nominato, ma da Beatrice, e non per lodarne il nome, ma per rimproverarne aspramente il possessore. La prima parola di Beatrice rivela la verità sulla reticenza onomastica di Dante, dovuta a ragioni tutt'altro che nobili. (E si noti, di passata, che se Dante

¹ Cfr. GIAN LUCA PIEROTTI, *Ovidio e Onorio nei canti dell'Eden*, «L'Alighieri», a. L, 2009, n. 33, pp. 23-44.

può accogliere l'invito di Cacciaguida a manifestare tutta la sua visione, provocando con ciò vergogna in ogni coscienza fusca, ciò avviene perché egli, innanzitutto, non ha taciuto su di sé: la necessità che lo induce a registrare il proprio nome in relazione ad avvenimenti per lui così poco onorevoli, è quella di dire il vero, di rimuovere ogni menzogna, in primo luogo e in particolare per quanto lo riguarda).

V. UN NUMERO PER IL DANTE PERSONAGGIO?

In un saggio di grande acutezza, Singleton ha individuato il fulcro tematico e numerico della *Commedia* nel canto xvii del *Purgatorio*, collocato al centro di una serie di sette canti legati tra loro da indiscutibili corrispondenze numeriche. Questa ineccepibile osservazione costituisce il punto di partenza di una affermazione avanzata invece senza il sostegno della prova: «il 7 è il numero del poeta, e va considerato come il suo numero, nel poema in cui tanti dei numeri che compaiono sono di Dio». ¹ Per quanto ne so, soltanto Sarolli ha raccolto questa indicazione del critico statunitense, corroborandola con il fatto che Natàn (legato a Dante, come è noto, dal medesimo significato paraetimologico del nome proprio: *qui dedit, vel dantis*, oltre che dal suo statuto di profeta), sia la settima delle luci che costituiscono la corona dei sapienti di cui fa parte san Bonaventura (*Par. xii*) ². Ora, non so se il sette possa essere effettivamente considerato «numero del poeta», anche se verrebbe da dubitarne, se tanti sottili esegeti, versati anche in numerologia e in onomastica, non hanno rinvenuto altre conferme all'apodittica affermazione di Singleton; certo è che, per quanto riguarda il Dante personaggio, c'è un altro numero che può aspirare, con forse maggiori credenziali, a rappresentarlo, vale a dire il cinque.

La proposta che qui avanzo si basa sulla elementare constatazione che la prima ed unica volta in cui viene pronunciato il *nomen agentis* – e viene pronunciato con una enfasi che è difficile sopravvalutare, sottolineata come è dallo stesso autore: il «nome mio, / che di necessità qui si registra» (*Purg. xxx, 62-63*) –, ciò avviene al v. 55 (di un canto il cui numero è multiplo di 5). Troppo poco, si dirà, per sostenere la validità dell'ipotesi; e poco è certamente, ma in mancanza di prove positive bisogna pur procedere per indizi, e verificare se l'ipotesi che su essi appoggia consenta o meno un arricchimento dell'ermeneutica della *Commedia*, ed in particolare del canto che stiamo esaminando. Aggiungiamo, allora, qualche ulteriore minimo elemento di riflessione. Uno dei fattori che concorrono a individuare quale sia, tra le tante possibili, la cifra legata ad un determinato nome, è il numero delle lettere che quel nome costituiscono: così, per rimanere a noi, il 5 è «sometimes connected with the virgin Mary because of the five letters in the Latin Name

¹ CHARLES S. SINGLETON, *Il numero del poeta al centro*, in IDEM, *Viaggio a Beatrice* (1958), Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 451-462: 459.

² GIAN ROBERTO SAROLLI, *Natàn e Numero*, in *ED*, vol. IV, pp. 12-13 e 95 (anticipato in *Prolegomena alla Divina Commedia*, 347 n.). Sulla identificazione Natàn-Dante vedi IDEM, *Prolegomena alla Divina Commedia*, pp. 189-246 e anche GIORGIO BRUGNOLI, *Nomen omen (due nomi parlanti in Dante)*, in *I nomi da Dante ai contemporanei*, cit., pp. 35-45: 43-54.

‘Maria’ and her five sorrows and joys»;¹ recentemente, si sono segnalati gli stretti legami tra il 5 e la Fiammetta di Boccaccio, il cui vero nome era Maria;² ed è noto che il numero di base del *Canzoniere* petrarchesco è il 6, «che è lo stesso numero delle lettere che compongono il nome latino dell’amata (Laurea)».³ Non si potrà considerare del tutto irrilevante, allora, il fatto che il nome Dante abbia 5 lettere; tanto più che questo dato stringe ulteriormente la rete di legami tra l’agens e quattro personaggi che, a vario livello, possono essere considerati suoi *alter ego*. Uno tra i più accreditati è Natàn, profeta (il cui nome conta cinque lettere; dal punto di vista dell’esecuzione fonica, s’intende, la trascrizione grafica essendo soggetta alla variabilità delle convenzioni); il secondo è David (sempre così nella *Commedia*, mai nella forma piana), poeta e profeta. Ma Dante vuole proporsi non solo come profeta, alla stregua di Natàn, e come poeta-profeta, alla stregua di David, ma anche come novello Adamo, che ristabilisce il patto con Dio rotto dal primo uomo: e anche il nome di Adamo (che compare, come abbiamo già visto, 5 volte nella *Commedia*) è di cinque lettere. Infine, l’ingiustamente esiliato Romeo di Villanova, al cui comportamento il pellegrino Dante è chiamato a conformare il proprio, una volta che le minacciose profezie che lo riguardano si saranno adempiute. Si aggiunga che nella vicenda di Romeo torna, ancora una volta il 5 (accoppiato al 7: *Par.* VI, 138 «“che li assegnò sette e cinque per diece”»);⁴ e che essa rimanda al nostro canto, esattamente alla profezia di Oderisi e, ancor meglio, al gesto decisivo di Provenzan Salvani, di cui Romeo costituisce il completamento per dir così peripatetico.

Il legame tra il cinque e il personaggio sembra poi dettare anche la collocazione di determinati contenuti in determinati canti: l’apparizione a Dante del suo avo Cacciaguada avviene nel canto xv (5 × 3), che è anche il canto nel quale, come ha convincentemente segnalato Shankland, sono più numerose che altrove tanto le allusioni al cognome del personaggio, quanto i riferimenti alla sua qualità di *aliger*: il cognome di Dante è ormai diventato un vero e proprio aggettivo qualificativo del personaggio. Dieci canti più in là, nel xxv (5 × 5), è collocata una delle più ampie iscrizioni autobiografiche, che qui interessa soprattutto per il riferimento al «fonte / del [...] battesimo» (*Par.* xxv, 8-9), cioè al luogo dove si riceve il nome; e per la presenza del lessema «voce» (*Par.* xxv, 7 «con altra voce omai, con altro vello»), che credo vada intesa anche nel senso di “fama, rinomanza” (‘con una fama ben diversa da quella che mi attribuiscono i fiorentini’), come in *Purg.* XI, 103-104: «“che voce avrai più tu, se vecchia scindi...”».

Provvisi di tutti questi elementi, possiamo ora tornare ai nostri canti, per rileggerne un paio di versi con maggior consapevolezza e profitto. Partiamo dall’attribuzione delle ali alla vista di Dante (x, 25. «e quanto l’occhio mio potea trar

¹ JOHN J. GUZZARDO, *Dante: Numerological Studies*, cit., pp. 125-126.

² VINICIO PACCA, *Il numero di Fiammetta*, «Italianistica», a. XXIX, 2000, n. 1, pp. 45-52.

³ MARCO SANTAGATA, *Introduzione a FRANCESCO PETRARCA, Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. LXXXIX.

⁴ Sull’ambo 7 e 5 in relazione a Romeo vedi GIAN ROBERTO SAROLLI, *Prolegomena alla Divina Commedia*, cit., p. 316-318.

d'ale»): il passo è significativo, poiché costituisce il primo accenno al possesso di quelle ali che diventeranno elemento costitutivo di Dante a partire dal *Paradiso*. Una anticipazione, dunque, ma una anticipazione prematura, e forse ancora orgogliosa, tanto più che l'occhio è l'organo principale della superbia:¹ una corsa in avanti che si trasforma in «retrosi passi», ritardando la trasformazione del camminatore in trasvolatore.

Tocca ora, finalmente, a quel «non si noma» detto da Omberto e tante volte evocato in questo saggio. Esso cade proprio nel verso 55, lo stesso in cui, cinquantadue canti dopo, il nome dell'*agens* verrà infine rivelato. Ma ora è ancora presto: benché il canto xi sia fortemente autobiografico, benché esso sia il canto del nome, Dante è ancora ben lontano dall'aver raggiunto lo stato di perfezione umana di Adamo e non può certo essere nominato qui, al verso 55. Troppo evidente sarebbe la contraddizione tra il suo nome e il valore simbolico del numero del verso chiamato ad ospitarlo: occorrerà attendere l'incontro con Beatrice, grazie alla quale si realizza la fusione tra il personaggio, il valore etimologico del suo nome e del suo cognome, infine i valori simbolici del suo numero.

Si adempie, dunque, la profezia che aveva espresso il primo maestro di Dante, incontrato da lui nel lontano cerchio dei sodomiti: «“Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto”», gli aveva detto Brunetto Latini nel canto xv dell'*Inferno*. Non insisto sul fatto che quindici è multiplo di cinque, ma non posso certo sottacere che l'esplicito riferimento alla costellazione sotto cui nasce Dante si colloca, ancora una volta, al verso 55; né che il segno dei Gemelli, a cui Dante deve lo statuto di «bene nato» riconosciutogli da Beatrice,² è il quinto dello zodiaco.

Spero di non avere già oltrepassato i termini di quella discrezione che sempre deve accompagnare l'esercizio critico, specialmente in un settore così sdruciolevole; e, quindi, non procedo oltre. Tuttavia, diventa inevitabile aggiungere un corollario: anch'io, come la stragrande maggioranza degli studiosi, ritengo che l'innominato che «forse [...] caccerà del nido» «l'uno e l'altro Guido» sia lo stesso Dante. Ai molti motivi avanzati da illustri dantisti, aggiungo che vedo in questo verso una ulteriore realizzazione del nome taciuto, in un canto in cui tanto la presenza quanto l'assenza del nome rivestono, come credo di aver dimostrato, un ruolo fondamentale. Credo che la frase dubitativa («forse è nato») alluda proprio al processo che ho tentato di delineare in queste pagine: se colui che nel canto xi non si nomina riuscirà prima a ri-conoscere poi a tener fede ai valori simbolici, numerici, etimologici del proprio nome – il che corrisponde a sottoporsi ad un nuovo battesimo, quanto a dire sperimentare una nuova nascita – allora avremo chi, con la sua opera, riuscirà a superare gli altri poeti.

¹ CARLA CASAGRANDE, SILVANA VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, cit., p. 21: «Proprio l'occhio rappresenta per Gregorio l'organo della superbia».

² Sull'uso dantesco dell'espressione «bene nato», in implicita polemica con la connotazione filosofica che il sintagma aveva assunto, anche presso l'amico Cavalcanti, si vedano le belle pagine di Andrea Robiglio, che anche fa notare che l'espressione compare solo due volte nella *Commedia*, e sempre nei quinti canti: *Purg.* v, 60 e *Par.* v, 115 (ANDREA A. ROBIGLIO, *Dante «bene nato»*. *Guido Cavalcanti e Margherita Porete in Par.* v, 115, «L'Alighieri», a. XLVI, 2005, n. 26, pp. 45-62).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2011

(CZ 2 · FG 3)

