

**«... SÍ DOLCEMENTE / CHE LA DOLCEZZA
ANCOR DENTRO MI SUONA»:
IL PURGATORIO E LA RINASCITA DELL'ARMONIA***

L'esegesi recente della *Commedia* tende in alcuni casi a privilegiare l'indagine sui suoi aspetti filosofici o storici, mettendone in risalto i caratteri sapienziali o autobiografici. Si tratta però pur sempre di un poema: un'opera cioè che soggiace alle leggi specifiche della poetica, codificate in diverse epoche e con le quali gli autori non mancano di confrontarsi. Negli ultimi anni questa consapevolezza è più volte affiorata, con indagini sugli aspetti caratteristici del linguaggio poetico di Dante, cioè su quei tratti propri dell'espressività poetica come le metafore, le comparazioni, le figure di parola, di suono o di disposizione¹. È fondamentale interrogarsi da un lato sul rapporto tra Dante e la normativa poetica, e dall'altro sul rapporto tra la sua

* Nel rispetto dell'occasione per la quale questo contributo è stato concepito e con riguardo alla sua destinazione, esso presenta un corredo essenziale di note, che comprende i saggi con i quali più ha dialogato e dai quali ha tratto alimento. Le complesse vicende esegetiche del canto sono date per acquisite; rigorose, profonde e utili per l'interpretazione complessiva sono tuttavia le letture di Erminia Ardissino, *Nuclei tematici nel canto di Piccarda («Paradiso» III)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n.s. 39, a. LIII, 2012, pp. 109-121; Donato Pirovano, *Lettura del secondo canto del «Purgatorio»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXXII/2, 2014, pp. 9-24; e Pasquale Stoppelli, *Canto II. Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni*, Purgatorio, II/1, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 48-64.

¹ Nel volume *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2009, con altri studiosi abbiamo cercato di dare nuovo impulso a quello che era stato fino a quel punto, un «buco nero» degli studi danteschi (così Gaia Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n.s. 46, a. LVI, 2015, pp. 41-60, a p. 57).

poesia e la retorica dei classici da cui essa traeva alimento. La scarsità di riferimenti da parte di Dante al tema della retorica, se non per alcune parole chiave che sono riscontrabili nelle sue opere e dalle quali si può inferire una conoscenza da parte del poeta del lessico tecnico delle arti poetiche², non è tale da mettere in discussione la sua conoscenza delle *artes*, per quanto essa possa essere interpretata in diversi modi e non sia a sua volta provata ma solo desumibile per via indiretta³. Resta il fatto che alle potenzialità insite negli strumenti specifici del linguaggio poetico – metafore, comparazioni, euristica, figure foniche – Dante risulta molto sensibile, se non altro perché i testi fondamentali per il suo pensiero e la sua cultura – a partire da Orazio e dai suoi commenti –, ponevano con forza la questione dell’espressività, delle sonorità, della ricerca di parole nuove. Questo aspetto degli studi, attento all’espressività dantesca e alle sue implicazioni in termini ampi mi pare che abbia preso un certo abbrivio negli ultimi anni, forse stimolato dalle indagini sul rapporto, anche di natura retorica, tra Dante e i classici. A volte, soprattutto dal versante angloamericano, ricerche di questo tipo hanno approfondito gli aspetti metaletterari della *Commedia*, spesso con risultati eccellenti⁴, partendo da un presupposto che non si può non condividere: e cioè che nel processo di composizione del poema, Dante ha prodotto una continua riflessione sull’efficacia e le potenzialità del proprio linguaggio poetico e della propria espressività, nonché sullo sviluppo storico della sua poesia; in altre parole, sul valore e l’evoluzione della propria carriera poetica, e sui traguardi stilistici e tematici che essa di volta in volta ha raggiunto e superato. Di questa riflessione, che può essere letta come una visione retrospettiva da parte di Dante, all’interno della *Commedia*, della propria produzione precedente dalla specola della maturità, e come un riordinamento morale di quanto scritto in precedenza, alcuni passaggi dell’opera recano

² Marco Ariani, *I «metaphorismi» di Dante*, in *La metafora in Dante*, cit., pp. 1-57, p. 31.

³ Andrea Battistini, Ezio Raimondi, *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 53.

⁴ Il riferimento principale è a Theodore J. Cachey Jr., *Appunti su alcuni aspetti metaletterari della «Commedia» di Dante*, in Luca Marcozzi (a cura di), *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, 2017, pp. 107-116, e Id., *Title, Genre, Metaliterary Aspects*, in Zygmunt Barański and Simon Gilson (eds.), *The Cambridge Companion to Dante's 'Commedia'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 79-94; e anche a Maria Maslanka-Soro, *Il discorso metaletterario nella «Comedia» di Dante e la tradizione dell’epica classica*, in «Letteratura Italiana Antica», XV, 2014, pp. 325-341; per Ovidio si veda Julie Van Peteghem, *Dante lettore di Ovidio: influssi ovidiani e riflessioni metaletterarie nella «Commedia»*, in «Studi Danteschi», LXXXIII, 2018, pp. 149-171.

evidenti tracce. Questa riflessione emerge all'attenzione del lettore in alcuni punti in cui Dante allude o cita versi o generiche sezioni della propria poesia come nel caso dell'allusione al «bello stile» del canto I dell'*Inferno*, alla «bella scola», nel quarto, al vanto nei confronti di Ovidio e Lucano nel canto dei ladri, o a quanto emerge nei dialoghi purgatoriali con Bonagiunta e Guinizzelli, nella citazione di *Voi che 'ntendendo* da parte di Carlo Martello in *Par.* VIII, 37; o, nel caso che stiamo per esaminare, con la citazione diretta di propri versi intonati da Casella sulla spiaggia del Purgatorio. Si potrebbe aggiungere che questa interallusività si intensifica nei momenti di passaggio da una sezione all'altra delle cantiche, e soprattutto da una cantica all'altra, assumendo la più plastica evidenza proprio nei luoghi storicamente deputati a questo tipo di discorso, cioè i proemi, che contengono fin dall'antichità riflessioni sullo stile, sia nelle protasi sia nelle invocazioni alle divinità affinché preservino la poesia e la rendano capace di raggiungere gli obiettivi, espressivi e soprattutto didascalici, che il poeta si prefiggeva. In questo aspetto, la *Commedia* non differisce dai poemi cui fa riferimento, l'*Eneide*, la *Pharsalia* o le *Metamorfosi*, nei quali, come nel capolavoro di Dante, il discorso sull'espressività poetica è sempre palesato negli *Anrede*. Protasi e invocazioni sono luoghi deputati alla riflessione sulle finalità dell'opera, non meno che a quella sul suo stile (latinamente *modus*). Il proemio della cantica che prendiamo qui in esame, il *Purgatorio*, non fa eccezione, con l'invocazione alle Muse e alla loro battaglia con le Pieridi, un passo che replica un passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio (con la differenza, non da poco, che le Muse sono moralizzate da Dante e divengono “sante”).

Non mancano, però, luoghi in cui questa riflessione si manifesta in modo meno palese, o emerge in maniera contrastiva, dal confronto cioè con passaggi di segno analogo presenti nelle cantiche precedenti e dall'implicito confronto tra gli esiti stilistici, fonici ed espressivi dei passaggi stessi. Uno degli aspetti del discorso poetico sui quali, come detto, una riflessione esplicita da parte di Dante manca – almeno nella *Commedia* – è proprio quello relativo allo stile e alle figure foniche, benché questo sia uno dei cardini nello sviluppo del poema e nella sua dinamica ascensionale. L'attenzione agli aspetti fonici dell'espressione poetica, che Dante dimostra di esercitare nel *De vulgari eloquentia*, riemerge però *ex silentio* nei passi del *Purgatorio* in cui Dante personaggio ha a che fare con i diversi poeti che incontra, soprattutto volgari. Sia il dialogo con Bonagiunta sia quello di poco successivo con Guinizzelli presentano riferimenti ad alcune caratteristiche dello stile usato dai diversi poeti, e che era stato argomento di dibattito prima

dell'avvento di Dante con il suo stile «nuovo». La caratteristica che in entrambi i casi è ricordata – da Dante nell'incontro con Guinizzelli, da Bonagiunta nel suo auto da fé – è quella della «dolcezza» delle rime: il «dolce stil novo» (*Purg.* XXIV, 57) con cui Bonagiunta definisce la poesia inaugurata da Dante con *Donne ch'avete* nel primo caso; termine tecnico non meno che rivendicazione di appartenenza alla scuola del «padre / mio e degli altri miei che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXVI, 97-99) nel secondo. Si tratta, come i commenti hanno più volte sottolineato, di una caratteristica formale cui la nuova poesia della generazione di Dante tendeva dopo gli eccessi nominalistici e *clus* di cui era stato campione quel Guittone cui Cavalcanti, per un breve periodo compagno di Dante in questo viaggio verso la purezza della forma, si era radicalmente opposto. Che Dante volesse rivendicare la propria primazia nell'invenzione di quella dolcezza poetica, ascrivendola proprio alla canzone che aveva segnato il suo dissidio con l'altro Guido, è una delle manifestazioni della sua tendenza a riscrivere la storia, la biografia e la storia della letteratura *a parte subiecti*. Ma contemporaneamente, assieme alla storia letteraria del Duecento, Dante riscrive anche il proprio passato di poeta, assegnandogli o negandogli, secondo le circostanze, un valore morale.

Questa di parlare di sé è una caratteristica di Dante fin dagli esordi: non menzionerò la prima divisione della *Vita nova*, quella che segue *A ciascun'alma presa e gentil core*, in cui il giovane Dante, poeta esordiente, certifica, o meglio autocertifica, un riconoscimento pubblico del suo valore da parte dei migliori poeti dell'epoca: le dinamiche che portano alla definizione da parte di Dante, come pure di tanti altri letterati, della propria immagine pubblica, non sempre concordano con la realtà dei fatti.

Il termine, *dolce*, oltre che la definizione della propria poesia che Dante affiderà a Bonagiunta e Guinizzelli nei canti finali del *Purgatorio*, caratterizza l'approccio di Dante al Purgatorio inteso come regno ultraterreno; ciò ha evidenti riflessi anche sulla natura della sua poesia. Operiamo un banale conteggio: l'aggettivo ricorre nella *Commedia* 87 volte; 15 nell'*Inferno*, più del doppio, 37 volte, nel *Purgatorio*, un numero quasi identico di occorrenze, 35, presenta il *Paradiso*. Per il plurale, che ricorre 16 volte, le proporzioni sono piuttosto simili (quattro, sei e sei). *Dolcezza* ricorre sei volte, una ciascuna nelle prime due cantiche e quattro nel *Paradiso*. L'avverbio *dolcemente* ricorre solo nel *Purgatorio*, 4 volte; al contrario, delle 8 occorrenze di *aspro*, in tutti i suoi numeri e generi, cinque sono infernali e tre purgatoriali, una delle quali è una citazione interna che rimanda al canto

proemiale (*Purg.* II, 65: «per altra via, che fu sì aspra e forte»); inutile sottolineare che *aspro* è termine completamente assente dal *Paradiso*, a dimostrazione del fatto che Dante costruisce un perimetro rigoroso per la propria espressività, che controlla con somma determinazione.

Nel caso del dittico che sta in epigrafe a questo intervento, e che contiene una figura etimologica derivata da *dolce*, «dolcemente» e «dolcezza», si pongono due questioni, perché la figura, così esposta, in forma così sostenuta ed enfatizzata, da un lato contribuisce a dare rilievo alla nuova musicalità che caratterizzerà la seconda cantica, di cui questo è il primo episodio narrativo; dall'altro, segue un riferimento diretto di Dante alla propria produzione letteraria precedente alla *Commedia* e ci pone di fronte alla questione del suo rapporto con la sua carriera poetica e la sua storia umana.

Queste parole, come noto, rappresentano la reazione di Dante all'intonazione, da parte del musicista fiorentino Casella, della canzone del *Convivio* *Amor che ne la mente mi ragiona*⁵. A Casella, riconosciuto tra le anime che si affollano sulla spiaggia della montagna purgatoriale, Dante chiede un canto che possa «consolare» gli «affanni» del viaggio; una melodia che replichi nell'aldilà quell'«amoroso canto» che nella vita terrena era stato capace di «quetar tutte [le] doglie» di Dante.

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!».

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona. (*Purg.* II, 106-114)

Casella, questa enigmatica e sfuggente figura di cui non abbiamo molte notizie se non la presenza del suo nome in due manoscritti, intona *Amor che ne la mente mi ragiona*, la seconda canzone che Dante ha commentato nel

⁵ Sul rapporto con il passo del *Paradiso*, rimando a Emilio Pasquini, *Dal «ragionar d'amore» all'«Amor che nella mente mi ragiona»: verso la «consolazione» di Casella*, in Enrico Fenzi (a cura di), *Amor che nella mente mi ragiona*, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid - Asociación Complutense de Dantología, 2013, pp. 17-30.

Convivio: non necessariamente perché era stato lo stesso Casella, in qualche occasione, a musicarla (ciò risponderebbe a un disegno biografico “reale”, non alla riscrittura dantesca della propria autobiografia; per tacere del fatto che la data di morte di Casella non è coerente con la pubblicazione del *Convivio*, il che rafforza l’opinione più volte avanzata dalla critica che la canzone possa essere preesistente al trattato)⁶. I commenti, dipendendo da Dante, parlano di Casella come di un «finissimo cantatore»⁷. Sulle implicazioni di questa definizione e di quella di «musicista» che gli attribuiscono i manoscritti, e sul ruolo sociale di questo personaggio e di altri come lui all’epoca di Dante, ha di recente fatto luce da par suo Franco Suitner, il quale ha indagato ogni aspetto funzionale e storico del personaggio ricavando nuove indicazioni dai piccoli indizi e dalle scarse testimonianze, che ha fatto interagire con la realtà delle professioni legate alla musica del suo tempo⁸. Ma qui sia lecito considerare quindi Casella nel ruolo, che certamente ha, di un personaggio di invenzione, basato sì su una figura storica e familiare a Dante ma che non per questo cede integralmente al realismo. Nella finzione del poema si deduce che egli era solito intonare la canzone e di aver posto la notazione musicale di quello che Dante definisce «amoroso canto». La critica ha lungamente analizzato l’episodio e sul fatto che Casella

⁶ Si veda per un sunto della critica Paolo Borsa, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra *stilnovo*, «*Convivio*» e «*Purgatorio*», in Johannes Bartuschat, Andrea Aldo Robiglio (a cura di), *Il «Convivio» di Dante*, Ravenna, Longo, 2015, pp. 53-82.

⁷ Così l’Ottimo; i pochi commenti trecenteschi che indugiano sul suo nome, nella maggior parte dei casi taciuto, definiscono così Casella: «finissimo cantatore» (Lana); «maestro di canto mondano» (Lancia) «al tempo dello Autore finissimo cantatore, e già intonò delle parole dello Autore» (Ottimo); «de florentia summus cantator» (Chiose cassinesi); «Bonus cantor» (Chiose Ambrosiane); «bono cantore» (Buti); «famosus cantor tempore suo» (Benvenuto da Imola); «Casella da Pistoja, grande musico et amico et conto molto dell’Autore in sua vita» (Anonimo fiorentino).

⁸ Franco Suitner, *Il cantore: Casella*, in Id. (a cura di), *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 83-102. Sul canto in generale, tra i molti, Giuseppe Frasso, «*Purgatorio* II», in Emilio Pasquini, Carlo Galli (a cura di), *Lectura Dantis Bononiensis*, V, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 135-150. Mahmoud Salem Elsheikh, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de’ Rossi*, in «Studi Danteschi», 48, 1971, pp. 153-166, p. 153. I commenti antichi alla commedia descrivono Casella come un musicista che di Dante era grande amico, ma essi scontano una forte dipendenza dal testo del poema stesso. Unica attestazione di un Casella musicista è quella del codice Vaticano 3214 in cui il suo nome compare dopo un madrigale di Lemmo da Pistoia con l’indicazione «Casella sonum dedit». Una citazione anche in Niccolò de’ Rossi, che potrebbe essere stata influenzata dalla lettura del poema.

abbia “intonato” la canzone ci sono stati sempre forti dubbi, anche perché, come afferma ancora l'Ottimo, di solito «le canzoni morali, come fu questa, non suole essere usanza d'intonarle». Questa è per l'appunto una canzone allegorico-dottrinale, cioè pertinente alla filosofia morale, anche se, come le altre del *Convivio*, dal punto di vista della struttura poteva essere musicata. Inoltre non è detto che fosse in origine una canzone filosofica, anzi siamo piuttosto certi del contrario. Dedicata inizialmente alla donna gentile (come Dante stesso ricorda nel *Convivio* fu composta per la stessa destinataria di *Voi che 'ntendendo*), e solo in seguito adattata al discorso filosofico, essa rientra infatti nei canoni stilistici e fonici del Dante stilnovista (tanto che più d'uno studioso sospetta che sia stata composta ancora vivente Beatrice). Di certo è precedente al *Convivio* e, per dirla con Pasquini appare una «trasformazione della gentile originaria, donna reale, nell'icona astratta della Filosofia»⁹. Data la sua natura originaria non si può escludere dunque che Casella le avesse “dato il suono”. Dante dovette averla molto cara, perché nel *De vulgari eloquentia* la cita e la definisce eccellentissima per il grado di costruzione al termine dell'elenco di alcune canzoni illustri provenzali e italiane.

Tornando all'episodio, il canto di Casella risuona così melodioso che tutti, incluso Virgilio, si attardano ad ascoltarne le note, come se non fosse possibile, ascoltandola, coltivare altri pensieri. Lo stesso rapimento che l'ascolto della canzone intonata da Casella produce nell'animo di Dante era stato descritto anche nel *Convivio*, dove la musica è paragonata al Cielo di Marte – ricordato anche in questo canto con l'astro che rosseggia talvolta nel cielo del mattino – e per l'influsso che esercita sugli uomini è in grado di rapirne le anime durante l'ascolto di una melodia: «la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile che riceve lo suono» (II xiii, 24). Ma quel rapimento estatico che poteva funzionare tra gli uomini, facendoli «cessare da ogni operazione», ha vita breve nell'aldilà. La grande serenità e pace che caratterizza l'episodio, dopo l'aspra prova della discesa attraverso l'Inferno, viene interrotta dall'arrivo di Catone, il quale disarticola quel momento di pace, condannando la negligenza delle anime avvinte dal potere della musica che, con Dante e Virgilio, si erano attardate ad ascoltare il musico «come a

⁹ Emilio Pasquini, *Dal «ragionar d'amore»*, cit., p. 20.

nessun toccasse altro la mente» (v. 117). Catone, dal canto suo, arriva «gridando»:

Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto.» (vv. 118-123)

Catone accusa i penitenti di pigrizia, esortandoli a correre al monte per iniziare a purificarsi dal peccato. Le anime corrono via precipitosamente e Casella non ricompare più nel poema. Poco oltre, dopo due canti, apparirà un altro musico, Belacqua, il liutaio sul quale del pari non sappiamo nulla se non quello che Dante ci dice. Si tratta di un personaggio accomunato al precedente dalla pigrizia che s'insinua con modalità differenti nei due passi: nel secondo canto gli "spiriti lenti" indugiano a causa della dolcezza della musica intonata da Casella; nel quarto, il liutaio solleva a stento la testa, sommersa tra le ginocchia, per interloquire con il poeta. Di Belacqua si sottolinea spesso la pigrizia quasi caricaturale, dimenticando a volte che dietro la sua rappresentazione c'è forse lo stesso tema dell'indugio vano in attività artistiche che caratterizza non solo Casella, ma molti altri momenti della cantica.

Un'altra riflessione che il brano di Casella fa sorgere riguarda uno aspetto retorico ed è tutto interno allo specifico settore del linguaggio poetico. La riflessione nasce dalla scelta della comparazione che chiude questo episodio, quella dei colombi. I purganti, al grido di Catone, si disperdono come colombi spaventati:

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. (vv. 124-133)

Significativa è proprio la comparazione con «li colombi adunati a la pastura» «assaliti da maggior cura» che sciamano via; comparazione naturalistica e domestica, che tutti possono apprezzare nella sua semplicità, sulla strada di una più accentuata familiarità delle comparazioni dantesche nel *Purgatorio*. La scelta dei colombi è allusiva e interdiscorsiva: riporta infatti la memoria del lettore al canto V dell'*Inferno*, il canto delle «dolenti note» che Dante inizia a «sentire», mentre questo è quello dell'«amoroso canto», sia di Casella sia delle anime che avevano intonato in precedenza un salmo. La comune scelta del termine di paragone, nei termini propri dell'arte allusiva, attiva la memoria di noi lettori, e ci permette di ricordare che anche nel quinto canto dell'*Inferno* Dante si era prodotto in una sorta di autocitazione con i tre versi celebri in cui amore era in anafora: non precisamente indirizzata, certo, a sue opere, ma allusive alla propria produzione poetica di matrice amorosa e a quella che aveva seguito, da Guinizzelli in poi, muovendo i primi passi nell'agone letterario.

La comparazione relativa alla fuga delle anime – e tutto l'episodio della canzone intonata da Casella – andrebbe letto in parallelo con l'episodio di Paolo e Francesca, in cui Dante fa pronunciare a Francesca i tre versi che non sono suoi, ma che sono simili a versi suoi e di Guinizzelli, e lo fa, sostanzialmente, per condannarli e condannare con essi una parte della sua carriera e della sua produzione già da tempo dietro le spalle. Che quei versi risuonino nell'*Inferno* scredita tutta la produzione anteriore a *Donna me prega* e allo stile della loda, ma questa è l'opzione del poeta; Dante personaggio, invece, non coglie subito il senso di questa condanna, continua a chiedere a Francesca dei suoi affanni amorosi e dei suoi sospiri, della dolcezza insita nell'amore, fino a quando non ascolta le tragiche circostanze della loro morte e sviene. È proprio in quel canto che Dante ascolta per la prima volta, assieme a versi che avrebbero potuto essere suoi, i dannati dell'inferno con le loro grida; mentre è qui nel secondo canto del *Purgatorio* che inizia a consolidare i motivi fonico-timbrici della cantica, anche attraverso l'ascolto del dolce canto di Casella. Come aveva già fatto in quel punto dell'*Inferno*, Dante introduce qui sensazioni aurali e visive in uno spinto legame sinestetico. Ciò era già avvenuto, ma con riferimento al buio, sia nel terzo canto sia nel quinto canto dell'*Inferno* (nell'ardita sinestesia del luogo «d'ogni luce muto» di *Inf. V*, 28; e prima ancora nei versi che introducono al tumulto degli ignavi):

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira. (*Inf.* III, 22-30)

Sotto il profilo coloristico la tonalità è invece qui quella dell'aurora, a sua volta soave: «dolce color», con un'ulteriore sinestesia; «d'oriental zaffiro», con il ricorso alla dieresi per acuire la dolcezza del verso; la luce di Venere è impalpabile ma inizia a rischiarare il giorno. Sotto il profilo del timbro, lì Dante si era trovato in un punto che «muggia», colpito anche fisicamente dai lamenti e dai sospiri e dalle bestemmie, che costituiscono la prima impressione fonica, ma direi sensoriale, dominata com'è dalla figura della sinestesia, che Dante personaggio prova non appena ha varcato il confine dell'inferno e incontra i primi peccatori («le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi»). D'altra parte, questo motivo era stato anticipato nel primo canto, nell'*argumentum* della *Commedia*, in cui con ficcante rastremazione l'Inferno era stato individuato con metafora aurale come il luogo in cui «la seconda morte ciascun grida». In questo passo inaugurale della narrazione purgatoriale, che per vari segnali possiamo definire parallelo a quello del quinto dell'*Inferno*, accomunato dal motivo del primo incontro e del primo dialogo con dannati e purganti, lì con Francesca, qui con Casella, il tono, il timbro e il registro sono del tutto opposti. Il *Purgatorio* sarà dominato da anime salmodianti, dagli inni, dalle musiche liturgiche. Le più di cento anime recate sulla spiaggia dall'angelo nocchiero, che cantano a una voce un salmo sono le prime anime di penitenti che Dante ascolta, e sono da paragonare a quelle degli ignavi, mentre Casella, primo con cui si intrattiene, è da mettere in relazione con Francesca. L'incontro con i penitenti avviene sotto il segno della musica e della melodia – mentre quello con ignavi e lussuriosi era avvenuto nella più dissonante disarmonia – poiché essi sono annunciati dal suono del salmo che intonano («*In exitu Israel de Aegypto* / cantavan tutti insieme ad una voce», vv. 47-48). Tutto contribuisce a determinare uno stacco netto, in termini fonici e timbrici, dal clima realistico della prima cantica e dai suoi suoni aspri per pervenire a esiti di *suavitas* e

dulcedo. «Dolce color» e dolci suoni, inni «ad una voce», cioè monodici, sostanziano il passaggio al secondo regno, e in questa raffinata scelta di toni Dante ritrae la nuova condizione purgatoriale sua e dell'umanità che egli rappresenta, una condizione smarrita e sospesa ma piena di devozione e di armonia. La notazione della coralità del salmo «ad una voce», oltre a costituire un riferimento tecnico alla monodia, rappresenta allegoricamente l'unità di intenti e di volontà delle anime del Purgatorio, che si differenziano da quelle dei precedenti peccatori proprio per la loro costante e indefettibile adesione alla volontà divina, priva dei disarmonici contrasti e degli alterchi che aveva caratterizzato i dialoghi della prima cantica.

Questo unanime desiderio di raggiungere la condizione di beati contribuisce a definire il registro poetico e musicale del *Purgatorio* in senso malinconico e struggente, lo stesso della poesia amorosa, o del desiderio, perché tutti i penitenti sono depositari di una brama che li spinge verso il congiungimento con il fine del loro desiderio. Dante può perciò recuperare alcuni tratti della poesia amorosa e alcuni stilemi di quell'esperienza – che aveva messo da parte fin dall'episodio di Paolo e Francesca – ai fini della rappresentazione di un desiderio.

Suavitas («soavemente») e *dulcedo* («dolcemente») sono i caratteri di questa lingua¹⁰. Si tratta come noto di due caratteristiche che la retorica antica e più in generale gli scrittori attenti allo stile, come Plinio il giovane e Cicerone, raccomandavano di usare, ma si tratta anche delle caratteristiche dello stile di Davide, quelle almeno che gli erano state riconosciute nell'esegesi dei padri, in particolare da Ambrogio nel *De Iacob*, il quale lo aveva definito «suavior» e «dulcior» (II, 39) rispetto a tutti gli altri autori del vecchio testamento. Questo giudizio estetico (che investe anche il significato morale) sarebbe stato destinato a diventare un luogo comune dell'esegesi biblica, determinato dal fatto che la dolcezza dell'espressione rende accattivante e dilettevole la via della salvezza cui la generale moralità della scrittura indirizza. Il binomio si ritrova nelle *Quaestiones disputatae* di Tommaso, in Bernardo da San Vittore, in moltissimi trattati di mistica. Queste caratteristiche, *suavitas* e *dulcedo*, sono attribuite da Dante alla voce di Casella, in senso fisico; «soavemente disse», v. 85, e «cominciò...

¹⁰ Per concetti di *suavitas*, *dulcedo*, *cibus*, *gustus* nella letteratura medievale e nell'esegesi biblica rimando a Mary Carruthers, *Sweetness*, in «Speculum», LXXXI/4, 2006, pp. 999-1013; per la loro presenza nella mistica vittorina e bernardina si può vedere utilmente anche Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.

dolcemente», v. 113; con due forme avverbiali che si richiamano a breve distanza. Questa ripresa enfatizza il parallelismo e la combinazione necessaria tra le due caratteristiche espressive di Casella; per traslato anche la canzone che Casella intona, *Amor che ne la mente mi ragiona*, viene a possedere agli occhi del lettore queste caratteristiche¹¹.

D'altra parte, anche nel *Convivio* l'autore aveva sottolineato la *dulcedo* di quella canzone, usando lo stesso avverbio. Nella canzone esso si riferisce però ad Amore, il quale parla così «dolcemente» che l'anima si sente inadeguata a ripetere quel che esso dice della donna gentile:

Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «Oh me lassa! Ch'io non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!» (vv. 5-8)

L'anima, che «ascolta» e «sente» Amore parlare, è sottoposta a uno scacco espressivo poiché non ha le capacità di esprimere il proprio sentimento con la stessa dolcezza. *Ascoltare* e *sentire* non sono sinonimi, come chiarisce l'autore nel commento alla canzone; “ascoltare” si riferisce «alle parole», e “sentire” «alla dolcezza del suono» (III iii, 15). Nello stesso commento compare anche la «suavitate», che però riguarda gli atti della donna, non questioni stilistiche; ma nella canzone successiva del *Convivio*, *Le dolci rime*, Dante dichiara di voler abbandonare il «soave stile» della lirica d'amore per la rima «aspra e sottile» delle questioni sulla nobiltà:

diporrò giù lo mio soave stile
ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore;
e dirò del valore
per lo qual veramente omo è gentile,
con rima aspra e sottile. (vv. 10-14)

Dunque, una riflessione sulla *suavitas* dello stile per trattare questioni dottrinali – in quel caso la questione della nobiltà – aveva animato anche il

¹¹ Sul ruolo di *suavitas* e *dulcedo* in questo passaggio, Renato Bertacchini, *Il canto II del «Purgatorio»*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 30/2, 1989, pp. 32-53; ma sull'importanza di questi concetti in Dante, si veda soprattutto Marco Ariani, *Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali»*, in Giorgio Cerboni Baiardi (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2001, pp. 113-139.

Convivio, e si era risolto con la dichiarazione della sua insufficienza. Perché, dunque, all'inizio del *Purgatorio* sono riproposte con tanta evidenza e ripristinate nel loro valore, quelle caratteristiche formali, stilistiche e foniche che avevano animato la poesia per la donna gentile, e che erano state palesemente superate nella canzone successiva del trattato? Si potrebbe rispondere che ciò avviene perché come accennato in precedenza il *Purgatorio* è un regno dominato dall'amore e dal desiderio, e dunque la *dulcedo* e la *suavitas* della canzone intonata da Casella la rendono degna, per i suoi aspetti fonici, di risuonare tra i penitenti. Ma è lecito recuperare qui lo stile di una canzone amorosa? In parte, nonostante il suo concepimento ancora legato alle rime d'amore, la canzone è stata adattata a un contenuto dottrinale ed è stata presentata, per il solo fatto di essere nel *Convivio*, come una poesia di registro e argomento più elevato rispetto ai precedenti lirici. Per questo motivo sarà parsa a Dante adeguata a rappresentare l'elevazione formale del *Purgatorio* rispetto alla cantica precedente.

Rimane tuttavia il problema del rimprovero di Catone nello sviluppo dell'episodio, che ci segnala la difficoltà, se non l'impossibilità, di seguire lo stile soave e di farne un pedale continuo della cantica. Il motivo va a mio parere ricercato nel fatto che alla sua dolcezza non corrisponde la dottrina, e che è ora necessario un superamento di una dolcezza che da sola è inadeguata all'espressione del desiderio più articolato che contraddistingue le anime del *Purgatorio*. *Amor che ne la mente* era stata già sopravanzata, nel disegno di Dante, da *Le dolci rime*, che avevano programmaticamente rinunciato a quella *dulcedo*. Ma il superamento che sta per avvenire ora è di grado diverso. L'ascolto della canzone rende tutti i penitenti «fermi» e «fissi», come se nessuno avesse in mente altro che la dolcezza di quel suono che li rapiva. Tutti si fermano in contemplazione, ma nell'allegoria complessiva dell'episodio questo indugio si trasforma in negligenza e pigrizia. Il «correte», gridato da Catone (v. 122) connette due dinamiche fondamentali per la cantica; anzitutto, il ricorso a un verbo *dicendi* così espressivo («gridando», v. 120), può essere interpretato come espressione di un intento morale del personaggio che parrebbe essere quello di dover *docere* senza *delectare*, posto che la *delectatio* dell'ascolto intorpidisce le anime, e impedisce loro di tradurre in comportamento immediato ciò che è stato ascoltato: la musica rapisce ma intorpidisce, fa «cessare da ogni operazione», sottrae alle occupazioni salvifiche; in una parola, la musica, rappresentante delle «mondane delectazioni» (Lana) impedisce o spegne quell'alacrità necessaria alle anime dei penitenti. Il secondo senso complessivo è quello,

per l'appunto, dell'alacrità. «Correte» rimanda alle prime parole del *Purgatorio* («per correr»), in un contesto metaforico, peraltro, dedicato da Dante alla riflessione sulla propria poesia e creatività, in cui la «navicella» dell'ingegno rappresenta l'una e l'altra. Il rapporto tra i due passi rende evidente come l'indugio nei diletti di una poesia caratterizzata da *suavitas* e *dulcedo* appaia inutile e dannoso.

L'affrettarsi verso la salvezza è la grande ossessione delle anime del *Purgatorio*, l'unico regno della *Commedia* che non è eterno, e in cui si percepisce lo scorrere del tempo. E il tempo scorre anche tra le dita di Dante, e ne trasforma e travolge gli ideali stilistici, superati di volta in volta da altri ideali. Ciò che all'autore del *Convivio* poteva sembrare nel 1305-1306 un innalzamento di tono rispetto alla poesia d'amore (e ciò vale a maggior ragione anche se si retrodata ulteriormente *Amor che ne la mente mi ragiona*), per il poeta del *Purgatorio* non poteva essere più sufficiente. Anche qui, dunque, nel ripercorrere la propria carriera letteraria Dante se la mette dietro le spalle, come in *Inferno* V, dichiarando allegoricamente che ogni indugio nella sapienza terrena, quand'anche abbellita da *suavitas* e *dulcedo*, è vano; e che si può accedere alla vera sapienza non con un atto intellettuale esteticamente piacevole, ma solo con un rigoroso atto di fede e con una poesia più incline a tratti dottrinali, innanzitutto di carattere stilistico e formale, poiché una poesia come *Amor che ne la mente*, con tutto quello che rappresenta in termini stilistici, non è utile a liberare l'anima dallo "scoglio", cioè dal velo terreno, e chi vi si attarda non corre verso la libertà e la vera sapienza. Tuttavia, non si possono fare i conti con il proprio passato senza salvarne alcuni aspetti. La palinodia, per Dante, è sempre un esercizio faticoso e a volte ambiguo: la canzone da un lato è salvata, per il solo fatto di essere ascoltata nel *Purgatorio*, dove consola l'anima afflitta dei penitenti (in questa consolazione è stato visto un riferimento a Boezio, in una celebre lettura di Freccero)¹²; il che comporterebbe una sostanziale accettazione della precedente esperienza poetica (scrive Suitner che «Dante non ripudia affatto la sua esperienza poetica, in questo caso quella della stagione stilnovistica [...] ma la inquadra in un periodo preciso della sua vita, quello giovanile, ritenendo che altre, e più profonde, siano le cose che adesso debbano

¹² V. John Freccero, *Casella's song («Purg.» II, 112)*, in «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», XCI, 1973, pp. 73-80; poi in Id., *Dante. The poetics of conversion*, a cura di Rachel Jacoff, Cambridge (Mass.)–London, Harvard University Press, 1986, pp. 186-194.

impegnarlo»)¹³. Allo stesso tempo, però, la canzone viene superata per l'opposizione di Catone ai suoi effetti. L'*otium* negli studi filosofici che essa produce non appare più accettabile. Quando Dante vede la masnada assalita da «maggior cura», anche se la osserva dall'esterno, si può supporre che in questa rappresentazione egli comprenda anche sé stesso, assalito qualche anno prima da una *cura* maggiore – quella della *Commedia* – rispetto a quella dell'amore per la filosofia che permeava *Amor che ne la mente*. D'altra parte, come i penitenti lasciano il «canto», così Dante a suo tempo aveva lasciato le sue canzoni dottrinali, terminando anzitempo il *Convivio*.

Non è senza conseguenze per l'interpretazione complessiva del tema della musicalità nel passaggio al Purgatorio il fatto che il canto inizi con un Salmo: le prime anime che si presentano alla vista, e prima ancora all'ascolto, di Dante, cantano «a una voce», e cioè in modo monodico, come ha dimostrato il bel libro di Francesco Ciabattoni cui sono molto debitore¹⁴. Il primo incontro con i penitenti è un incontro sonoro, così come le prime impressioni dei dannati erano le dolenti note che ho ricordato poc'anzi, le «diverse lingue» e le «orribili favelle» del III canto dell'*Inferno*. La salmodia monodica del Purgatorio costituisce perciò il ribaltamento della disarmonica e parodica cacofonia infernale¹⁵. Ma non solo: la disarmonia dell'*Inferno* era stata applicata anche ai canti liturgici, spesso ribaltati, al contrario l'arrivo dei pellegrini in Purgatorio è salutato dal risuonare della musica sacra e salvifica della Scrittura. Non così salvifica è invece la musica profana, quella apparentemente neutra ma nei fatti sviante, che Casella intona. Dante sospetta pure che il canto sia impedito dalla «nuova legge» di quel luogo, tanto lo ritiene improbabile. E il canto intonato da Casella, nella sua ingannevolezza, preannuncia altri momenti ingannevoli del Purgatorio, i due canti delle sirene, quello presente nel sogno di Dante del XIX canto e quello alluso nel rimprovero di Beatrice nel XXXI¹⁶.

¹³ Franco Suitner, *Il cantore: Casella*, cit., p. 97.

¹⁴ Francesco Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press, 2010; si veda anche Paolo De Ventura, *Il preludio al «Purgatorio»: note sulla funzione istituzionale della musica nel canto di Casella*, in «Critica Letteraria», XL/4, 2012, pp. 627-658, p. 647.

¹⁵ V. Francesco Ciabattoni, *Salmodia, parodia e perversione musicale nell'«Inferno»*, in Paola Benigni, Stefano Campagnolo, Rino Caputo, Stefania Cori, Agostino Ziino (a cura di), *Nel 750° anniversario della nascita di Dante Alighieri. Letteratura e Musica del Duecento e del Trecento*, Gesualdo (AV), Fondazione Carlo Gesualdo, 2017, pp. 93-103.

¹⁶ L'episodio preannuncia quello del canto delle sirene secondo Robert Hollander, «Purgatorio» II, in Id., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 91-105.

L'intonazione di Casella rappresenta dunque, oltre alla "distrazione" di cui si è detto sopra, anche la veste ingannevole della musica, che Agostino e altri avevano teorizzato. La critica ha lungamente dibattuto questo punto, chiedendosi sostanzialmente come fosse possibile che la canzone avesse un senso negativo e ingannevole quando era stato lo stesso Dante a scriverla, e quando la voce di Casella era così dolce da risuonare nell'anima degli astanti¹⁷. Alcuni critici hanno negato una connotazione negativa alla canzone, altri hanno giustificato l'intervento di Catone come un rimprovero alle anime, anziché alla canzone stessa. Da parte mia, credo che non si possa spiegare questo episodio se non tenendo conto della diacronia compositiva, come una sorta di palinodia – ancorché non completa – da parte di Dante di una sezione della propria produzione poetica precedente. Non sarà una palinodia integrale, come asseriva Freccero, perché il distacco da temi, argomenti ed espressioni del passato non può mai essere completo; quelle forme e quei modi hanno contribuito a creare lo stile del poeta del *Purgatorio*. In fin dei conti, questo non è l'unico caso in cui Dante rettifica o addirittura sovverte idee precedentemente espresse nel *Convivio* sulla base della più profonda consapevolezza teologica nel frattempo intervenuta.

Vorrei concludere con un breve *excursus* sul rapporto tra questo episodio e l'*Eneide*. Sappiamo che l'incontro con Casella è modellato su quello tra Anchise ed Enea, che nell'*Ade* tenta di abbracciare tre volte il padre e tre volte non riesce a farlo, con le mani che gli tornano al petto dopo aver invano stretto un'ombra. Così Virgilio, *Aen.* VI, 700-702: «Tre volte cercò di gettargli le braccia al collo, tre volte l'ombra, invano abbracciata, gli sfuggì dalle mani simile ai venti leggeri o ad un alato sogno». Gli stessi versi, nel secondo libro, erano già usati da Virgilio per l'incontro di Enea con Creusa, e risultano perciò aderenti a quello stile formulare proprio dell'epica che il poeta latino cercava di imitare o reiterare nonostante praticasse un epos non primario, denso di letterarietà. Ma che il riferimento dantesco sia ad Anchise, e non a Creusa, non pare dubbio, per quel che vedremo più avanti. In Dante, è Casella a farsi avanti per abbracciarlo, così che il poeta tenta di fare altrettanto ma ogni volta le sue braccia tornano al petto, perché lo spirito è inconsistente:

¹⁷ Un'utile sintesi in Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., pp. 113 ss. (e in generale tutto il capitolo sul *Purgatorio* ("Purgatorio": musical liturgy as "pharmakon", pp. 92-153).

Oh! ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto. (vv. 79-81)

Appare singolare che la citazione palese di questo incontro, che nell'*Eneide* è così toccante, sia riservato da Dante a un personaggio tutto sommato minore; e anche se dall'episodio emerge un sincero affetto tra i due, non si può pensare che Dante provasse per Casella un amore filiale. Questo può essere il caso di un successivo uso da parte di Dante dell'episodio dell'incontro tra Enea e suo padre, quando in *Par. XV*, 25-27 esso sarà riadattato a Cacciaguida, ben più adeguato di incarnare questo ruolo; e a sua volta ricalcato su Anchise, senza però la plasticità del gesto:

Sì pia l'ombra d'Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa,
quando in Eliso del figlio s'accorse. (*Par. XV*, 25-27)

Perché, dunque, equiparare un personaggio tutto sommato minore, come Casella, ad Anchise? Probabilmente per il ruolo che entrambi rivestono e che, nelle due opere, è simile. Casella, infatti, è il primo personaggio "reale" e primo penitente con il quale Dante si ferma a parlare, il primo individuo che emerge dalle schiere di purganti. Dante ha già intrattenuto un dialogo con Catone, ma quest'ultimo ha un ruolo e una funzione diversa. All'abbraccio mancato, Dante si meraviglia, mentre l'ombra inizia a parlare "soavemente", ed è questo il momento in cui Dante lo riconosce. Siamo nel crepuscolo mattutino, la luce è quella dell'aurora, il cielo non è ancora rischiarato, e solo nel momento in cui Casella parla l'esitazione di Dante personaggio decade, poiché ne ascolta la voce. Questa sequenza ripete in parte quanto già accaduto nell'incontro tra Dante e Virgilio nel primo canto dell'*Inferno*, dove Virgilio era stato riconosciuto da quanto da lui detto nell'oscurità della selva: ciò conferma il ricorso alla sinestesia aurale-visiva degli incontri liminari del poema, e anche il progressivo "rischiaramento" che i primi personaggi recano relativamente al regno che Dante si accinge ad attraversare (una funzione analoga sarà rivestita da Piccarda nel *Paradiso*). La memoria dantesca del sesto libro dell'*Eneide* non si limita infatti a questo momento così dinamico, in cui Anchise abbraccia, o tenta di farlo, Enea (un passo che a sua volta Virgilio aveva tratto dalla catabasi odissica in Omero). Come spesso accade, quando Dante cita un episodio del poema di Virgilio egli serba memoria anche dei versi circostanti. In questo caso, non mancano versi che alludono

alla voce e ai suoni. Dante prende da Virgilio non solo la descrizione del reciproco gesto d'affetto tra i due protagonisti, ma anche tutta la vaga atmosfera sinestetica in cui esso ha luogo. Anchise, che aspetta Enea, lo vede e insieme ne sente finalmente la voce. Ricorre la parola *vox* in poliptoto, comprendente la voce di Anchise che parla assieme a quella di Enea che lo può ascoltare:

Isque ubi tendentem adversum per gramina videt
Aenean, alacris palmas utrasque tetendit,
effusaeque genis lacrimae, et *vox excidit ore*:
«Venisti tandem, tuaque exspectata parenti
vicit iter durum pietas? Datur ora tueri,
nate, tua, *et notas audire et reddere voces?*» (VI, 684-689)

[Appena vide Enea
che gli veniva incontro attraverso il bel prato
gli tese le mani piangendo di gioia:
«Finalmente sei giunto, la tua pietà – che tanto
ho aspettato – ha potuto vincere le durezze
del cammino? Ti vedo, sento la nota voce,
posso parlarti, figlio!»]

Dunque, l'incontro tra Dante e Casella è modellato su quello tra Enea e Anchise non solo per il gesto che le due coppie compiono ma anche in considerazione dell'enfasi data da Virgilio al motivo aurale che consente ai due personaggi di riconoscersi e incontrarsi. Con la differenza che qui è Dante a riconoscere Casella dalla voce: «Soavemente disse ch'io posasse; / allor conobbi chi era», mentre in Virgilio era stato Anchise ad ascoltare per primo la voce di Enea. Altri versi del canto serbano memoria della rappresentazione virgiliana di quell'incontro nell'Ade: l'affanno del viaggio dell'anima («venendo qui, è affannata tanto») ricorda la durezza del cammino di Enea («iter durum»); «nota» è la voce di Enea, così come è per Dante quella di Casella. Pur in una non perfetta simmetria, Casella ha diversi tratti in comune con Anchise, ma non il *pedigree*, trattandosi di un umile cantore. Bisogna certamente considerare un fatto: e cioè che anche nel caso del *Paradiso* le prime spiegazioni sulla natura del regno giungono a Dante da un personaggio scarsamente noto ai lettori come Piccarda. È Piccarda, fragile creatura, il primo personaggio che Dante incontra nel canto III del *Paradiso*, e attraverso la sua voce Dante viene a conoscenza della natura della beatitudine delle

anime, e di come la loro disposizione e il loro ordine corrispondano alla carità e alla grazia divine. Che le nozioni principali sui due regni siano poste nei dialoghi con due personaggi di scarsa rilevanza storica può voler rappresentare il fatto che la comprensione delle verità ultime è aperta a tutti, indipendentemente dalla loro condizione sociale, dalla loro fama e dal peso della loro esistenza nella storia.

Se Dante ha inteso vestire Casella degli stessi panni e delle stesse azioni di Anchise, ciò può essere accaduto anche al fine di suscitare nel lettore una memoria letteraria espansiva, che richiami l'intero episodio virgiliano e permetta di leggere alla sua luce il senso generale del canto dantesco, o almeno di questo incontro. Credo che possa contribuire a giustificare un richiamo così netto sulla soglia del Purgatorio soprattutto il fatto che, nel loro incontro oltremondano, Anchise spiega a Enea la metempsirosi e il destino delle anime purganti. A quest'altezza del racconto il Purgatorio dev'essere compreso da Dante (e dai lettori), e Casella lo spiega, proprio come Anchise nell'*Eneide* aveva illustrato i misteri di quel mondo al figlio. Anchise, per di più, aveva accennato ad anime che non si erano ancora liberate del tutto dei vizi terreni e delle catene del corpo, ma che desideravano ugualmente arrivare al Lete e salire al cielo, dopo la stasi nel «carcere caeco» (altra *iunctura* richiamata altrove da Dante: *Aen.* VI, 734). Alla descrizione di Anchise della collocazione delle anime nell'Ade:

[...] «Animae, quibus altera fato
corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
securus latices et longa oblivio potant.» (VI, 713-715)

[«Le anime, alle quali per destino
si devono nuovi corpi, all'onda del fiume Lete
bevono linfe sere e lunghi oblii»]

Enea risponde chiedendo se è possibile che le anime risalcano da lì al cielo, rimpiangendone la luce:

«O pater, ane aliquas ad caelum hinc ire putandum est
sublimis animas iterumque ad tarda reverti
corpora? quae lucis miseris tam dira cupido?» (VI, 719-721)

[«O padre, si deve dunque pensare che alcune anime
risalgano di qui al cielo, e ritornino nei pesanti corpi?
Qual è il crudele desiderio della luce che le pervade, misere?»]

Anchise «chiarisce le cose» («ordine singula pandit», v. 723). E nella sua spiegazione parla tra le altre cose delle anime travagliate da pene per le antiche colpe, ma che hanno diversi destini, ad alcune la macchia dei delitti si brucia nel fuoco, ad altre nel vento (cfr. *Aen.* VI, 739-744), così che le glosse medievali all'*Eneide* potevano ricordare che Anchise indicava le «animae quae purgantur» perché pagavano i castighi delle antiche colpe («veterumque malorum / supplicia expendunt», VI, 739-740); deve passare molto tempo, dice ancora il capostipite, prima che le anime possano mondarsi delle macchie contratte in vita ed essere libere di salire come fiamma al cielo. A quel punto, le anime sono chiamate, a schiere, verso il Lete (e pure le anime del *Purgatorio* di Dante procedono il più delle volte in folta schiera, *agmine magno*: «schiera», IV, 24; «schiera che scorre senza freno», V, 24; alla «schiera bruna» delle formiche sono paragonate le anime dei penitenti in XXVI, 34):

donec longa dies perfecto temporis orbe
concretam exemit labem, purumque relinquit
aetherium sensum atque aurai simplicis ignem.
Has omnis, ubi mille rotam volvere per annos,
Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno [...]. (VI, 745-749)

[finché una lunga stagione, finito il ciclo del tempo,
toglie la macchia contratta, e lascia puro
l'etereo senso e la fiamma del semplice spirito.
Tutte queste [anime], girata la ruota per mille anni,
il dio le chiama in folla al fiume leteo]

Su questo episodio, e su queste parole, è costruito non solo il passaggio inaugurale della cantica, con Casella che illustra a Dante il ruolo dell'angelo nocchiero, ma la stessa struttura penitenziale del secondo regno, delle sue schiere di anime desiderose di ritornare al Lete e a nuova vita. Il che potrebbe spiegare l'enfasi posta da Dante sull'allusione al dialogo tra Enea e Anchise, accentuata dalla altrimenti poco spiegabile azione del suo vano abbraccio con l'ombra di Casella. La conseguenza di questa allusione è anche un'altra: se Dante personaggio assume le vesti di Enea, Dante poeta veste l'abito di Virgilio, dal quale mutua – almeno all'inizio – i nuovi obiettivi stilistici e didascalici della cantica. Per raggiungere i quali, però, non solo la poesia che sarà pure dottrinale, ma di natura amorosa, esperita nel *Convivio* – e forse

anche prima – non è più uno strumento formale sufficiente, perché è più incline a farsi *sentire* che a farsi *ascoltare*; ma nemmeno lo sarà Virgilio, che di qui a poco sarà anche plasticamente superato.

Luca MARCOZZI
Università Roma Tre