

Banca Dati Telematica
“Nuovo Rinascimento”
impresso in rete il 19 settembre 2002

MASSIMILIANO CHIAMENTI

Note di accompagnamento per il Canto VII del *Purgatorio**

* È il testo di una *lectura Dantis* tenuta nella sede della Società Dantesca di Firenze il 15 novembre 2001.

Il Canto settimo del *Purgatorio* riattacca dal momento in cui l'azione si era interrotta nel Canto precedente. Il poeta Sordello aveva abbracciato Virgilio in nome della loro conterraneità e il fotogramma era rimasto bloccato nel proiettore con un fermo-immagine in modo da permettere a Dante di lanciare il proprio lungo e celeberrimo appello alla “serva Italia” mentre il saluto restava, per così dire, congelato. Quando dunque il canto inizia, il lettore sa già che Sordello e Virgilio si erano scambiati un gesto di amicizia, e anzi Dante sottolinea nei versi iniziali che questo abbraccio affettuoso, “l'accoglienze oneste e liete”, era già stato ripetuto più volte. Se fosse un pezzo di teatro, ma certo l'opera si chiama *Commedia*, dovremmo immaginare le luci che si abbassano per qualche istante, e uno degli attori o una voce fuori campo che si rivolge direttamente al pubblico per una riflessione politica, e poi la scena riprende là dove si era interrotta, come accade nei film trasmessi dalla televisione dove la scena si interrompe per lasciare spazio alla pubblicità o alla propaganda politica o altro ancora. Tuttavia, anche se la scena riprende proprio dal punto in cui si era interrotta, questo nuovo segmento dell'episodio Sordello-Virgilio ha qui una tinta maggiormente pubblica, e politicamente estesa (anche geograficamente) di quanto non avesse lo spezzone precedente. Tutta l'espressione “iterate tre e quattro volte”, riferita agli abbracci, è latineggiante, proprio virgiliana, e va intesa come rafforzativa, indeterminata, espansiva: più e più volte appunto.

Solo dopo tutti questi gesti festosi di saluto, che sono quasi un rito preliminare di comune appartenenza alla madre terra, Sordello si fa un poco indietro e chiede cortesemente all'anonimo mantovano che gli si trova davanti “Voi, chi siete?”. Sordello usa la forma di cortesia del *voi*, come si addice alla situazione (ma passerà al *tu* già alla terza battuta), e sostanzialmente ripete la seconda delle domande che aveva rivolto al suo interlocutore nel Canto precedente “e de la vita / ci 'nchiese” (vv. 70-71). Curiosamente, mentre l'abbraccio tra Dante e Casella, così come quello tra Stazio e Virgilio (e sono tutti episodi del *Purgatorio*), non possono aver luogo dato che non di uomini, ma di ombre si tratta, qui sorprendentemente, dico sorprendentemente, l'abbraccio tra Virgilio e Sordello viene addirittura dilatato al punto da abbracciare – il gioco di parole è voluto – due Canti consecutivi. Si possono trovare molte ragioni poetiche e teologiche per cui ciò possa avvenire, e i commentatori si sono prodigati in questo senso, ma a me piace pensare che questa sia un'incongruenza dantesca, una naï veté narrativa tutta medievale, del tipo di quelle che si trovano nei romanzi d'avventura francesi, dove il *non sequitur* è all'ordine del giorno. Forse il lettore medievale praticava proprio quella temporanea sospensione del non-credere che costituisce la fede poetica, secondo il noto assioma del poeta inglese Samuel Taylor Coleridge, peraltro finissimo lettore di Dante.

La risposta di Virgilio alla domanda di Sordello è completa e sintetica al tempo stesso. “Io son Virgilio”, dichiara, morto prima che la passione di Cristo permettesse alle anime di accedere al monte del *Purgatorio* dove si sale verso la salvezza. Anzi le sue “ossa” (e il termine richiama all’idea di mortalità) furono fatte seppellire dall’imperatore Ottaviano Augusto, ma per l’anima il cielo era inarrivabile, non per altra colpa (“rio”, v. 7) che quella di non avere fede. Cristo è la porta, come perfino Virgilio sa bene, e non c’è salvezza al di fuori di Cristo. Non è questa la prima volta che il lettore della *Commedia* incontra questa considerazione. Virgilio sta qui ripetendo a Sordello quello che aveva detto a Dante al momento dell’entrata nel Limbo: il “non per altro rio” di *Inf.* IV 40 è ripreso a dare “per null’altro rio”, e sono queste le uniche due occorrenze nella *Commedia* del termine *rio* da REV(M), cioè ‘reità’, ‘colpa’, e sono entrambe messe in bocca a Virgilio. Nessuna altra colpa, è vero, e tutta la frase è anche sintatticamente al negativo, ma certamente quella scheggia sostantivale, *rio*, rintocca come parte di una formula fissa che Virgilio è costretto a ripetere ad ogni evenienza, come per il *Vuolsi così colà...*

Che colpa mai avesse Virgilio ad essere generato dai suoi genitori troppo presto per ricevere la parola di Cristo è un punto molto delicato, da collegare più in generale al problema della predestinazione. Dante dimostra in alcuni passi del *Paradiso* (Canti XIX e XX) di essere tormentato da questa esclusione dei non-cristiani dal Paradiso, e si permette anche la licenza di inserire il troiano Rifeo tra i punti di luce del ciglio dell’aquila della giustizia nel cielo di Giove. Il pagano e semplice soldato Rifeo è in Paradiso, e questo perché era stato designato da Virgilio come *iustissimus unus*. La poesia di Virgilio può salvare gli altri, non il suo autore. Non solo, ma Virgilio, a differenza degli altri antichi presenti nel Limbo è l’unico poeta classico destinato a dover accompagnare un poeta cristiano lungo il pendio della montagna sacra, deve incontrare il poeta Stazio che, almeno nella fictio dantesca, è stato illuminato dal contenuto incansapevolmente cristiano dell’*Eneide*. Tutto questo Virgilio lo fa per Dante, e perché richiesto dalla divina e bellissima Beatrice, tutto questo insomma per poi essere costretto a ritornare nel Limbo dopo aver visto il Paradiso Terrestre. Di tutti gli esempi di personaggi per cui Dante manifesta chiari sintomi di volontà parricida, da Guido Cavalcanti a Brunetto Latini, questa vera e propria tortura psicologica verso l’innocente Virgilio appare come la più studiata ed impietosa: grazie a Virgilio, quasi madre, padre, terapeuta, dottore, maestro, amico, compagno, guida e modello al tempo stesso Dante andrà verso la salvezza, mentre il poeta mantovano andrà verso l’inappagamento e la sospensione eterna, relegato lontano da Dio per sempre, da un Dio che Virgilio comprende ma non è autorizzato ad amare, e questo dopo aver provato la dolcezza della brezza che spira nella primavera eterna del paradiso terrestre in cima alla montagna. Virgilio, seve-

ro e compunto, si autoflagella e si autocritica, comprende ed accetta. A differenza di Beatrice, insegna senza essere supponente e padronale, a differenza di Dante condanna senza aggredire, a differenza di Arnaut Daniel non accompagna il suo nome da una richiesta impegnativa. Virgilio è pura compassione, amore per il prossimo, è il personaggio più profondamente cristiano uscito dall'immaginazione dantesca, ed è paradossalmente un pagano.

Sordello è allora colto da uno stupore fortissimo: si rende conto di trovarsi di fronte all'indiscusso campione della poesia latina, e riesce solo a balbettare delle parole brevi e vaghe "ella è... non è...". Gli editori della *Commedia* giustamente inseriscono qui dei puntini di sospensione, una forma di aposiopesi, a marcare questa inconcludenza e frammentarietà del discorso di chi non può credere a quello che ha davanti e rimane incerto, a bocca aperta. Ma poi Sordello si convince che sì, è proprio Virgilio il mantovano che ha appena abbracciato, e allora con gli occhi bassi e reverenti torna verso l'altissimo poeta e lo abbraccia nuovamente. Si noti qui l'exasperante lentezza del ritmo narrativo. Questi primi 15 versi del Canto prolungano la scena del doppio abbraccio con una certa cura del dettaglio del particolare. Sembra di assistere a un rituale, sembra insomma che questo abbraccio, più che un semplice saluto, sia un momento cruciale della vicenda. Ed è questo secondo un diverso tipo di abbraccio: ora, infatti Sordello non può più stringere a sé Virgilio come se fossero alla pari. Sordello gli si getta ai piedi e gli abbraccia, con chiaro simbolismo di sottomissione e quasi idolatria, le parti più basse del corpo, siano esse i piedi o le ginocchia, come sembra indicare l'espressione "e abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia" del verso 15. Sordello, così come farà Stazio, si prostra di fronte a Virgilio e gli rende onore come un minore fa con un suo superiore, ponendosi più in basso. I poemi omerici descrivono atti di supplica e omaggio che consistono nell'abbracciare proprio i piedi o le ginocchia del Nume.

Le due terzine che seguono sono occupate da ulteriori domande di Sordello a Virgilio. Ora che il poeta romano sa di parlare con il massimo poeta latino, vuole sapere se Virgilio venga dall'Inferno, e nel caso che sì, da quale cerchio: "dimmi se vien d'Inferno, e di qual chiostra", recita il verso 21. Virgilio aveva già detto di non essere stato ammesso al Paradiso (vv. 7-8), per cui la domanda di Sordello potrebbe essere più diretta, del tipo "da che cerchio vieni?", ma sarebbe una domanda scortese, che implica necessariamente un pregiudizio a sfavore. Sordello è invece molto delicato, e con quel "se" lascia ancora aperto uno spiraglio di speranza e di incertezza che non fa identificare più Virgilio con l'Inferno, ma semmai con la sventura di poter essere confinati nell'Inferno.

L'unica cosa detta con chiarezza e forza da Sordello in queste battute, dove il linguaggio è più nel gesto corporeo che nell'espressione verbale, ha lo scopo di valorizzare Virgilio, ed è contenuta nella terzina precedente,

dove Virgilio è detto pregio eterno del suo luogo di nascita, cioè Mantova, non lontano dal luogo di nascita di Sordello, e cioè Goito. Sordello ci dà qui una definizione di Virgilio che è destinata a rimanere giustamente immortale: Virgilio è la gloria dei Latini grazie alla quale la nostra lingua mostrò ciò che poteva (vv. 16-17), ossia Virgilio è l'espressione piena e trionfale di tutti i Latini, è l'autore che nella sua poesia ha espresso al massimo e più di chiunque altro le potenzialità intrinseche della "lingua nostra". Sorprende qui che a rivolgere questo grande tributo a Virgilio sia proprio Sordello, che sebbene nato in terra di sì, optò per un uso esclusivo e massiccio della lingua d'oc nella propria poesia, sulla scia del favoloso successo della lirica occitanica in tutta Europa. Che cosa c'entra Sordello con Virgilio, viene da dire. Storicamente poco, forse niente, tranne il dato, per la verità un po' esteriore per il lettore moderno, di una comune cittadinanza di origine. Ma si ricava agilmente dal *De Vulgari Eloquentia* che Dante concepisce tutto il sistema delle lingue romanze, e in particolare la tri-lingua italiano-provenzale-francese, come nient'altro che variazioni sul tema di una comune identità e nucleo linguistico, sulla base e sullo sfondo della grammatica latina, lingua franca comune e universale. Sebbene Dante non abbia una piena consapevolezza storica dell'evolversi della lingua latina in latino volgare e poi nelle varie lingue dell'Europa romanza, tuttavia coglie in modo geniale la comune identità culturale di tutti i latini e la comune sostanza del Latino quale lingua comune e di appartenenza per tutti i latini. Fiorentino, occitanico, latino virgiliano, francese e così via non sono altro che aspetti e usi diversi di una "lingua nostra", di una lingua che ha avuto le origini nel territorio di Roma e che l'Impero ha portato nel mondo. Virgilio, grande cantore di quell'Impero che a Dante doveva apparire quasi universale, è la gloria di tutti i latini, affratellati ed esaltati in nome di una comune matrice linguistica, quella stessa che Dante cerca di ribadire e mettere in movimento nella brillante sperimentazione rappresentata dalla canzone trilingue *Ai faux ris*, dove fiorentino, francese e latino si alternano secondo un meccanismo raffinatissimo, analogo a quello della sestina doppia. Virgilio e Sordello sono accomunati dalla stessa lingua. In fondo queste stesse parole di Dante che ora vi sto leggendo non sono altro che latino trasformato da secoli di influssi di substrato, adstrato e superstrato, ma certo un'espressione come "lingua nostra" potrebbe essere benissimo un'espressione scritta da Cicerone tale e quale: LINGVA NOSTRA.

Dal verso 22, Virgilio racconta la sua storia brevemente: è giunto qui al *Purgatorio* passando attraverso tutti i cerchi dell'Inferno, detto "dolente regno". Non solo, ma il poeta specifica anche che era stato mosso, attivato, da una "virtù del cielo" che lo accompagna tuttora. Viene allora in mente l'incipit di un'altra canzone di Dante, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, e anche Beatrice, discesa nel Limbo dal cielo, era stata mossa da Amore (*Inf.*

Il 72). Virgilio spiega che non a causa di una qualche azione empia ha perduto il Paradiso, ma solo per non aver fatto. Ha peccato dunque in omissioni, non in parole o opere. Come ci sentiremmo noi a essere giudicati un giorno da una religione a noi ignota che si arroga il diritto di giudicarci a distanza? Virgilio vede il Dio cristiano come un “alto Sol” (v. 26), un nuovo Febo, un nuovo Zeus, da lui incontrato solo dopo la morte, nella verità e nel mistero della morte, nell’irreversibilità della morte. “Perduto”, dice Virgilio al verso 25, e “lo ciel perdei” aveva già detto al verso 8, e “perduti”, riferito a se stesso e ai suoi compagni, aveva detto al verso 41 di *Inf. IV*. Povero Virgilio, viene da dire, com’è ironico e triste tutto ciò che lo riguarda, com’è ingiusto... e com’è straordinaria la penna di Dante che ha saputo farci intravedere questo dramma, questa malinconica sofferenza vissuta con immensa ~~Virgilio~~ ^{Virgilio} fa dunque un resoconto a Sordello del Limbo, in chiave di semplice e chiara dottrina cristiana (non ci sono sofferenze fisiche che farebbero urlare i dannati, ma solo sospiri, e i limbicoli sono bimbi non battezzati e persone che hanno conosciuto e perseguito tutte le virtù tranne quelle propriamente cristiane ecc.), mentre più avanti nel Canto XXII avremo una descrizione più letteraria, *ex ore poetae*, di questo stesso Limbo, e Virgilio confermerà a Stazio che Terenzio, Cecilio, Plauto, e Varrone sono con lui, come pure Omero, Persio, Simonide e Agatone: bisognerebbe allora fare mente locale al catalogo del IV Canto dell’*Inferno* e arricchire quella prima schedatura (Orfeo, Lino, Cicerone, Seneca ecc.) con i rinvii successivi del *Purgatorio*, forse da riferire a studi successivi di Dante, posteriori alla stesura del Canto IV dell’*Inferno* dove la nomenclatura era più limitata e canonica. Ma appunto qui, a differenza del dialogo con Stazio, Virgilio è più asettico, non sta difatti parlando con un poeta classico, e per di più non è questa la domanda di Sordello. Virgilio non ha certo bisogno di dimostrare nulla a Sordello, anzi è lui che implicitamente si risollewa nel dialogo al livello di Virgilio, rialzandosi dal suolo, e parlando di lingua nostra.

Il linguaggio di Virgilio in questi versi è didascalico ed elegiaco al tempo stesso, e il Limbo, il luogo “là giù” (v. 18) è il luogo dove si respira la frustrazione per la mancanza e distanza di Dio: i “sospiri” sono infatti sempre indice di inappagamento, di frustrazione. E lo spirito d’amore dice all’anima anelante “sospira”, come dipingeva Dante nel più celebre sonetto della *Vita Nova*. Il tono di Virgilio, che recupera nel suo dettato frammenti ed espressioni che avevamo già sentito nel Canto IV dell’*Inferno*, diviene sempre più patetico, addolorato, quando descrive i “pargoli innocenti / dai denti morsi de la morte” (vv. 31-32), i bambini relegati nel Limbo in quanto morti prima del battesimo, che lava dalla colpa del peccato originale. I bambini sono le vittime innocenti, muovono a compassione, certo, e questo lo fanno i poeti come i giornalisti, i redattori dei programmi televisivi e dei telegiornali, e lo sa Virgilio che lo dice con un ribattere di consonanti plosive e

allitteranti: “**dai denti morsi de la morte**”. L’elenco prosegue, e gli altri compagni di Virgilio sono, come è noto al lettore, coloro i quali non hanno potuto conoscere le tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, ma hanno sempre onorato pienamente le altre virtù morali, quali Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza. Se fossero stati ingiusti, o imprudenti, o incostanti, o intemperanti, sarebbero stati precipitati più in basso, come Ulisse o Nimrod.

Un brusco “Ma” apre al verso 37 la terzina successiva, e Virgilio torna al presente, alla strada da fare, e chiede a Sordello se sa e se gli è permesso di fornire un qualche aiuto per giungere il più rapidamente possibile là dove il Purgatorio vero e proprio ha il suo inizio. Il Purgatorio di Dante, suddiviso secondo la partizione canonica dei sette peccati capitali, è infatti preceduto da un territorio sottostante, esterno alla porta guardata dall’angelo, detto appunto Antipurgatorio, sul quale camminano Dante e Virgilio che vogliono arrivare il più rapidamente possibile al Purgatorio in senso proprio, al Purgatorio dentro le mura, mentre questo terreno è come una sorta di contado, anche ameno, circostante. L’Antipurgatorio è come un Limbo, che precede le cornici vere e proprie e numerate, ma è temporaneo, è infatti per tutti solo un luogo di passaggio, non di residenza eterna. Le parti si sono ora invertite: Virgilio ha risposto a tutte le domande e ora comincia lui a voler raccogliere informazioni sull’Antipurgatorio, in modo che siano funzionali al cammino, un cammino che salverà Dante e che Virgilio dovrà invece poi ripercorrere a ritroso, di cornice in cornice, di cerchio in cerchio fino al suo Limbo, consolato solo dalla compagnia di Omero e degli altri grandi poeti. Meno male che ignorerà per sempre che uno dei suoi personaggi, il troiano Rifeo, *iustissimus unus*, è in Paradiso; ma probabilmente non proverebbe invidia neanche per lui, è un sentimento che non gli appartiene.

In tre terzine (vv. 40-48) si contiene la risposta di Sordello, lineare e scandito nelle sue dichiarazioni. Sordello spiega che queste anime dell’Antipurgatorio non hanno una sede fissa, ma hanno al contrario libertà di movimento, per cui Sordello potrà accompagnare i poeti verso la direzione desiderata. Ancora una volta, la nozione di libertà proviene da Virgilio, dalla suggestione del “nulli certa domus” di *Aen.* VI 673, riferito alle anime privilegiate dei Campi Elisi, libere di muoversi, in quanto meritevoli. Quanto è più semplice l’Averno di Virgilio! Le anime dei morti sono tutte sottoterra, ma alcune sono privilegiate in virtù delle loro azioni eroiche sulla terra, e godono di maggior luce e maggiore libertà di spaziare. Sordello dice dunque che gli è lecito andare su per il monte e anche girare intorno ad esso. Per quanto potrà, accompagnerà Dante e Virgilio e farà loro da guida verso le anime che si trovano più avanti sulla destra e che si paleseranno con la soddisfazione dei poeti, come il lettore vedrà nel seguito del Canto: per l’esattezza Sordello parla al singolare “a guida mi t’accosto”, al verso 42, quasi escludendo Dante dalla scena e dalla conversazione, che è un bel dialogo di

botta e risposta tra Sordello e Virgilio. Ma questa legge dell'Antipurgatorio, spiegata da Sordello ai due viaggiatori ignari, comporta anche un coprifuoco notturno, per cui di notte, senza il sole che illumina il declivio con i suoi raggi che emanano la grazia divina, si deve sostare, e il cammino verso il paradiso non può procedere. L'"alto Sol" che Sordello desidera, sorge e tramonta, e in questo ritmo scandisce il procedere processionale delle anime. Oscurità nell'Inferno, luce splendida in Paradiso, alternanza di luce e tenebra nel Purgatorio. Fissità nel ghiaccio di Cocito, danze e musiche eterne nei cieli Paradisiaci, alternanza di cammino e sosta nel Purgatorio. Chi cammina nelle tenebre non sa dove va, afferma san Giovanni Evangelista, e si deve camminare solo finché c'è luce, durante il dì. Ora, dato che siamo verso il tramonto "già dichina il giorno" (v. 43), si deve pensare a un luogo piacevole ("bel soggiorno", v. 45) dove pernottare. Nelle poesie dei jongleurs francesi, non è infrequente trovare espressioni simili, in cui l'auspicato *bon sejorn* dove *demorer* si contrappone al rigore del freddo invernale, ai sentieri fangosi, alle spedizioni militari.

Prima però del riposo, Sordello si offre di condurre Virgilio verso un nuovo gruppo di anime, in modo che possano essere presentate a lui "non senza diletto" (v. 48). Questi tre versi 46-48 che chiudono il discorso di Sordello servono da cerniera del Canto. Fino a questo punto l'attenzione si era concentrata sul binomio Virgilio-Sordello, mentre ora l'azione si sposta verso un nuovo gruppo di anime che Sordello illustrerà agli amici poeti. Virgilio ribatte prontamente, chiedendo a Sordello una piccola spiegazione riguardo al divieto di salire al monte di notte. Per l'esattezza, non si può salire perché fisicamente impossibile, o perché questo viene impedito da qualcuno? Sordello risponde con un gesto esplicativo, quasi sciamanico, tracciando una linea in terra col dito e dicendo che non si potrebbe neppure oltrepassare questa riga dopo il tramonto del sole, ma non c'è niente di esterno che impedisca di muovere i passi, ma è il buio della notte che impiglia la volontà con il "non poder" (v. 57), l'impossibilità di procedere. La terzina successiva spiega anche che si potrebbe, nonostante la tenebra, tornare verso il basso o passeggiare intorno alla costa montana, ma non salire. Questa è la regola del gioco, questa è l'immagine immortalata da Salvator Dalì nella sua illustrazione del Canto, con Sordello che, appoggiandosi ad uno strano bastone, traccia una riga col dito nella polvere arida e giallastra del suolo.

A questo punto è Virgilio ad essere preso da stupore e curiosità, per cui esorta Sordello a condurli nel luogo dove "aver si può diletto dimorando", come recita il verso 63. questo luogo, che vedremo essere un luogo particolarmente ameno e pieno di meravigliosi colori, consentirà sia il diletto che la sosta. Poco dopo essersi allontanati da lì, Dante, voce narrante, ci racconta che il monte era avvallato in un'insenatura, allo stesso modo che i valloncelli incavano i fianchi dei monti sulla terra (vv. 64-66). È proprio verso

quell'insenatura, indicata da Sordello, che i poeti si rifugeranno, nel grembo della madre terra dove attenderanno il nuovo giorno. Si tratta ora di trovare il punto più accessibile per il passaggio, e questo viene avvistato in un punto situato tra il pendio della pianura, dove un sentiero obliquo conduce verso l'argine dell'avvallamento, là dove il suo orlo si abbassa di più della metà della sua altezza, permettendo così il passaggio (vv. 67-72).

“Oro e argento fine, cocco e biacca”, canta il verso 73, e mentre l'attacco di questo Canto VII è quanto mai narrativo e dimesso (“Pocchia che l'accoglienze oneste e liete”), qui la poesia sembra come esplodere in una serie di aggettivazioni cromatiche, così giustapposte a creare un crescendo vertiginoso che arriva alla conclusione comparativa, che innalza ulteriormente l'iridescenza che possiamo immaginare del luogo. Siamo insomma entrati in un paesaggio intermedio tra il Limbo di Virgilio e il Paradiso Terrestre di Matelda. Tutti i personaggi del Canto sono maschili, e la valletta fiorita e appartata li contiene come un grembo, il grembo dove Natura, nominata esplicitamente al v. 79, aveva non solo dipinto colori ma anche cosparsa una soavità di mille odori che fondendosi insieme ne crea uno solo, sconosciuto e indistinguibile nelle sue componenti. È come se l'intera umanità fosse accolta in questo aroma ineffabile, avvolta nei colori delle miniature, nei libri d'ore, “dent' a quel seno”, come dice il verso 76. Si tratta della cosiddetta Valletta dei Principi, quelli che, secondo il commento di Pietro Alighieri, avevano rimandato fino all'ultimo il pensiero della propria salvezza, troppo coinvolti dalle attività politiche. Saranno queste le anime che i nostri incontreranno, quelle annunciate già dal verso 46, e ora qui in breve presentate, precedute da una meravigliosa cornice, un incantevole paesaggio che ricorda i bei *plazer* provenzaleggianti di Guinizzelli e Cavalcanti. Dante, come si sa, era iscritto all'Arte dei Medici e degli Speziali, e tanta parte di quell'arte aveva a che fare con colori, minerali, inchiostri, carte e tinture: Dante sembra qui prendere in mano il pennino e disegnare, come doveva essere solito fare, e come ci racconta in una pagina della *Vita Nova*, dove, pensando alla memoria di Beatrice, è intento a disegnare un angelo. Questo *plazer* di tre terzine, dal verso 73 al verso 81, elenca infatti “oro”, “argento fine”, “cocco”, ossia il carminio della cocciniglia, “biacca”, ossia il bianco puro tratto dal piombo e usato in pittura, “indaco legno lucido e sereno”, ossia la pianta dell'indaco lucente e del colore del cielo (come spiega il Torraca), “fresco smeraldo” appena spezzato per la lavorazione (e “smeraldi” sono gli occhi di Beatrice)... ecco tutti questi colori sono superati da quelli dell'erba e dei fiori della valletta, come ciò che è minore è vinto da ciò che è maggiore. Si tratta di un *locus amoenus* dunque, pieno di esotismo di legni, metalli, pigmenti e pietre preziose. Questo bel posto, una specie di business class a separare i vip dalla gente comune della classe economica, è abitato dai re e principi d'Europa neglignenti. Perché mai Dante avrà pensato di separare i nobili

dalla plebe perfino nell'altro mondo non si spiega se non in riferimento alla teoria condivisa da Dante secondo la quale il sovrano riceve la propria autorità direttamente da Dio. Conseguentemente, il re stesso e la propria famiglia godono di uno stato privilegiato non solo in termini politici ma anche ontologici. Mentre la grazia di Dio può non splendere su Virgilio, può invece illuminare e abbellire ulteriormente una valletta di principi cristiani. Cacciaguida dirà a Dante nel cielo di Marte che la nobiltà di sangue è poca cosa se non viene mantenuta e accresciuta con le opere. Dunque la nobiltà di sangue non è tutto, ma non è neppure niente, l'autorità ha pur sempre una sua sacralità. Dante punteggia tutta la *Commedia* di attacchi ai nuovi ricchi, ai mercanti, ai commercianti, agli usurai (come suo padre stesso assolutamente mai nominato nel poema), e sempre più nel corso del *Paradiso* sembra vagheggiare un ritorno al mondo feudale delle crociate, delle donne casa e chiesa, degli abiti accollati e poco decorati, della frugalità dei costumi, della distinzione tra cittadini e vllani, in una parola a tutto quel sistema piramidale e di casta tipico delle istituzioni dei secoli XI e XII. Non c'è niente di male in questo, i poeti hanno spesso accompagnato acume artistico a mancanza di acume politico, e si pensi alle esperienze e ai facili trasporti ideologici da parte di poeti come Byron, D'Annunzio o Pound. Ma forse è proprio in questa chiave classista, marcata specialmete nel Dante più maturo, che si può trovare una qualche spiegazione per la natura tutta speciale e privilegiata del luogo, che per certi aspetti può ricordare il nobile castello del Limbo e per altri anticipa la rassegna dei giusti sovrani d'Europa che il lettore incontrerà nel paradisiaco cielo di Giove. Dubito fortemente che queste amenità naturali così belle siano solo una figura delle effimere comodità in cui i sovrani vissero, come chiosava il Landino, né tantomeno che questi colori riecheggino la descrizione di Babilonia maledetta di *Apoc.* XVIII 16, come chiosava sempre Pietro Alighieri.

Le anime sono sedute e cantano insieme una preghiera, il *Salve Regina*, che è la preghiera dell'ora di Compieta, appropriata alla ritualità del tempo prossimo al tramonto, che sarà raffigurato con struggimento infinito nei versi iniziali del canto ottavo: "Era già l'ora che volge il disio / ai naviganti e 'ntenerisce 'l core" ecc. Le anime sono raccolte nella valletta in modo tale che "non parean di fuori", verso 84. È uno spazio raccolto, quasi isolato, come un'oasi o un *hortus conclusus*, o un viridario lussureggiante dentro un castello medievale, luogo di delizia ma anche di preghiera e raccoglimento per i principi d'Europa. Le anime sono sedute sull'erba e sui fiori, sono a contatto totale con la natura del luogo. È come una cattedrale all'aperto, con profumi d'incenso e cromatismi da vetrata o da affresco; la preghiera è rivolta a Maria, simbolo e archetipo dell'amore e compassione materna, e regina del cielo, e questo consuona al grembo, al seno, alla valletta in cui le anime cantano insieme. Sordello prende la parola e gentilmente consiglia ai due

poeti viaggiatori di non entrare nella valletta, ma di restare sull'argine. Questo permetterà di avere una generale ricognizione dei personaggi in essa contenuti da un punto di vista vantaggioso, più alto. La situazione presenta una forte analogia con un passo dell'*Eneide* in cui Anchise mostra a Enea da un rialzo le anime dei grandi eroi di Roma che amplieranno e rafforzeranno l'Impero. Anche il verso 86, "Prima che 'l poco sole omai s'annidi" si mantiene nel campo semantico del grembo materno, tant'è che anche questa valletta dei principi ci potrebbe apparire proprio come un nido. Sordello assicura che dal "balzo", ossia dal margine rialzato, si potranno vedere chiaramente i gesti, gli atteggiamenti e l'aspetto fisico dei principi che si trovano giù in basso nella "lama". Già, perché la descrizione che di queste anime seguirà, è incredibilmente fisica e quasi caricaturale. Tutto ciò che il lettore vedrà di questa valletta, dal verso 85 fino alla fine del canto, è tutto mediato dalle parole di Sordello. Non c'è interazione fra Dante e le anime qui raccolte a Compieta, ma piuttosto un resoconto dettagliato da parte di Sordello. Non c'è azione né movimento, ma solo osservazione come di un panorama nel quale emergono luoghi e cose di spicco. Il testo del *Salve Regina* sembra duplicare la situazione qui presentata. Così come la preghiera parla della terra come valle di lacrime e luogo di esilio, così queste anime attendono di entrare nel vero Purgatorio, costrette come sono a sostare nella valletta dell'antipurgatorio. La conclusione della preghiera fa riferimento a Gesù, frutto del grembo di Maria, ancora una volta un riferimento alla maternità e al grembo muliebre. Gli angeli che il lettore incontrerà nel canto seguente saranno detti provenire "del grembo di Maria" (verso 37), e Maria, ben oltre le miserie e le pochezze dei regnanti terreni, è Regina del cielo, mondo senza fine.

Comincia con il verso 91 la rassegna dei sovrani d'Europa. Le "anime" che qui incontreremo erano state già così definite al verso 46, e poi anche al verso 83. Ora comincia il catalogo vero e proprio, che consiste di nomi, descrizioni fisiche e brevi cenni storici, riassunti con un certo ermetismo ed ellitticità. Come nel Limbo, si deve qui percorrere una faticosa sfilza di nomi, che a differenza di quelli del Limbo hanno perso molto delle loro risonanze culturali per il lettore moderno. Probabilmente, presentano maggiori motivi di interesse Aristotele ed Orfeo che non Guglielmo VII marchese di Monferrato. Non c'è niente di universale o di realmente eccellente riguardo a questi personaggi, e il senso della scena va ricavato dal quadro nel suo complesso, dalla foresta e non dai singoli alberi.

Ma la rassegna si presta anche ad un'altra considerazione. Dalla poesia simbolista in poi, il lettore moderno tende a identificare la poesia con l'espressione di puro lirismo, con la sintesi di un'intuizione. Quando usciremo da questa sala torneremo nelle nostre case, e probabilmente molti di noi accenderanno la televisione e sapremo di quello che sta accadendo nel mon-

do tramite telegiornali e documentari. Possiamo anche avere della fiction al riguardo, con film e vari tipi di teatralizzazione e simulazione televisiva dei fatti come avviene sempre più spesso nei reportages. Possiamo anche accendere il computer e fare delle ricerche di nomi, parole, cose usufruendo dei motori di ricerca della rete elettronica. In un certo senso, non chiediamo più *informazione* alla poesia quanto piuttosto immaginazione, psicologismo, interiorità, ricami alla realtà. I *fatti* esterni, la cronaca, le notizie, gli orari ferroviari e così via li ricaviamo da altre fonti. Non era così per il lettore di Dante. Dante, come Omero, come Virgilio, o pure come i bardi celtici o i griots africani, deve svolgere un compito pubblico per la propria comunità, è lui la voce che parla alla propria comunità, al proprio gruppo, alla propria tribù, e deve tenerla informata riguardo a quello che di importante è accaduto e sta accadendo nel mondo. La *Commedia* deve essere certo un libro su cui sognare e fantasticare, ma anche un libro dal quale si impara la storia, e il senso morale della storia, il risvolto simbolico, morale e profondo della realtà sociale e politica circostante. In questo senso si giustifica, e si può perfino apprezzare la monotonia della rassegna, che partecipa della nozione classica e tutta epica di catalogo. Così come per i colori che descrivono la valletta, anche le descrizioni di questi monarchi assomigliano a dei ritratti, a delle pitture, a dei busti, e c'è un che di immobile, di artistico-artificiale-artificioso e bidimensionale in questa descrizione che li smaterializza, li riduce a icone da visualizzare e memorizzare.

Il primo di loro su cui la telecamera del poeta applica il suo primo piano è, non sorprendentemente, il sovrano insignito del grado più alto, Rodolfo I d'Asburgo, imperatore di Germania e di conseguenza del Sacro Romano Impero, eletto al trono nel 1273. Anche qui Dante ribadisce, come già asserito nel suo trattato politico, la centralità della Germania e del Sacro Romano Impero nel contesto europeo. La nozione di Impero è passata dall'Impero Romano a quello Germanico, erede certo dell'aquila imperiale romana, ma superiore all'antico Impero in quanto Impero Cristiano. Ma era un impero più di nome che di fatto, e le forze particolaristiche e centrifughe erano tali, e soprattutto dalla fine del 1200 in poi, da rendere puramente formale e astratta la nozione di un imperatore di Germania quale imperatore d'Europa e del Sacro Romano impero al tempo stesso. Tuttavia, questa è la nozione che Dante anacronisticamente continua ancora a sostenere, e sarà questa la causa della sua sfortuna politica, quando esule cercherà nell'imperatore Arrigo VII un'ultima speranza di rientro a Firenze e di affermazione del proprio ideale politico, destinata a spegnersi insieme alla vita dell'imperatore stesso, anche lui soggetto alla comune condizione umana di mortalità. L'idea di terzo Reich, o terzo Impero, promulgata culturalmente e militarmente nel XX secolo dalla tirannide nazista, non è altro che una rielaborazione di questa idea di continuità dell'Impero, che passa dal Sacro Romano

Impero al governo Bismark per sfociare nel nazionalsocialismo, il Terzo Reich, appunto. Si tratta sempre di miti di reazione, di miti autoritari, di utopie regressive.

Questo imperatore Rodolfo, che siede più in alto di tutti gli altri sovrani per la ragione ora accennata, ha l'aria di chi si strugge per un senso di colpa per "aver negletto ciò che far dovea", come si legge al verso 92, e, a differenza degli altri monarchi, non recita la preghiera *Salve Regina*, "non move bocca agli altrui canti" (v. 93). Era difatti consuetudine che chi veniva eletto imperatore di Germania si recasse in Italia per ricevere l'investitura dal papa. Rodolfo non fece mai questa trasferta, per cui il suo potere, praticamente invariato, era, a rigore, non vidimato dall'autorità religiosa. Continuando con la personificazione dell'Italia in figura di donna, che tanta parte era stata del Canto precedente, Dante accusa Rodolfo con la precisa responsabilità di aver negletto l'Italia, non essersi recato a Roma per l'investitura e di non aver curato le piaghe della Donna-Italia, cosicché ora è troppo tardi per curarla. L'Italia è una paziente molto malata che Rodolfo avrebbe potuto curare in una fase iniziale della malattia, ma ora il corpo è così infetto e ferito e piagato che difficilmente potrà essere guarito da altri interventi.

Accanto a Rodolfo imperatore siede il re di Boemia Ottocaro II, che sembra consolare Rodolfo delle proprie manchevolezze. Mentre in vita Ottocaro fu avversario di Rodolfo in quanto non ne riconosceva l'elezione imperiale – e fu pertanto attaccato, sconfitto e ucciso dall'imperatore stesso –, qui nella valletta il re di Boemia (terra designata con riferimento ai suoi fiumi principali), conforta l'imperatore in nome di quella fratellanza, reciprocità e carità che sono tra i motivi morali guida della cantica del *Purgatorio*. I nemici diventano amici, gli avversari e i perdenti diventano i consolatori dei vincitori che hanno perduto battaglie sul piano morale. Ottocaro, dice Dante, era certamente migliore in fasce, cioè fin da infante, di quanto non sia suo figlio Vincislao II, ormai fattosi uomo. La virilità di Vincislao è simboleggiata dalla barba: è difatti detto "barbutto" al verso 102, e anche il Dante uomo maturo doveva avere la barba, ferocemente stigmatizzata da Beatrice al momento della scenata di gelosia nel paradiso terrestre. Vincislao si nutre di ozio e lussuria, e su di lui Dante esprime una condanna totale.

In generale, come diventerà sempre più evidente nel corso di questa carrellata, i vecchi sovrani sono stati sostituiti da una nuova generazione di leaders molto inferiori ai loro padri, soprattutto sul piano morale: Dante non distingue tra statura politica e vita privata, il suo giudizio è onnicomprensivo, reciso. Come più ampiamente descritto dal trittico dei canti 15, 16 e 17 del *Paradiso*, già qui Dante rappresenta in questa contrapposizione tra passato e presente quella che lui vedeva come la decadenza dell'Europa e dei suoi valori, mentre si trattava invece della decadenza di una classe, quella dell'aristocrazia. Il commercio, il libero mercato, i particolarismi economici,

giuridici e politici: queste erano le forze che si andavano affermando nel continente e contro le quali Dante ha parole di risentimento, di condanna e di denuncia. È una metafora della corruzione umana, della caduta progressiva nel peccato e nel degrado che potrà essere recuperata solo con un intervento dall'alto, Dio, imperatore o veltro che sia, una condizione di attesa, di speranza, di sospensione tra un passato visto come migliore, un presente totalmente franto e negativo, e un futuro ancora aperto e oscuro, ma non del tutto privo di speranza per le sorti dell'umanità. Dovremmo immaginarci il mondo intero di oggi per avere un'idea del significato di universalità, di desiderio di pace, di ordine e di giustizia che aleggia in queste pagine dantesche: il mondo geografico di Dante va poco oltre l'Europa: il lettore moderno può benissimo sostituire alla nozione di Europa quella di mondo globale, e immaginare una rassegna attuale sulla scacchiera della nostra realpolitik. Non solo, ma si potrebbe anche operare un riferimento al canto XIX del *Paradiso*, dove una nuova rassegna di sovrani, illuminati dal cielo di Giove, lascia penetrare la più atavica paura umana, quella del morbo e della pestilenza. L, U, E sono le iniziali delle terzine paradisiache in questione, a formare il nome che designa la pestilenza, l'essenza stessa del terrore che corrode il sistema e miete vittime innocenti.

La rassegna prosegue, e si fanno più marcate le note fisiognomiche. Nelle tre terzine successive, dal verso 103 al verso 111, incontriamo altri due sovrani crucciati, Filippo III l'Ardito, re di Francia, ed Enrico il Grasso, re di Navarra. Ci si muove così, gradatamente, come nel gioco dello shangai, dall'imperatore a quelli che, almeno formalmente, sono suoi inferiori. Si comincia con il numero due dell'Europa del tempo, il re di Francia, e si scende ulteriormente al livello di uno stato politicamente meno influente, e geograficamente attiguo, la Navarra. Filippo era notorio per il suo naso piccolo, tant'è che Dante lo apostrofa come "nasetto" al verso 103. Militarmente sfortunato, aveva cercato di riconquistare la Sicilia dopo che la rivolta del Vespro l'aveva passata a Pietro D'Aragona, ma fallì miseramente, con la perdita della flotta, la decimazione dell'esercito a seguito di un'epidemia, lui stesso ammalatosi e morto di lì a breve; ora, disperato, si batte il petto. Il giglio "disfiorato" del v. 105 è ovviamente il giglio di Francia, che ha subito a causa di 're nasetto' una terribile batosta. Si può vedere nel nasetto anche un riferimento al proverbiale nasino alla francese, il femminile nasino all'insù, in contrasto col senso di forza e solidità evocato da un più maschio naso cosiddetto romano. Enrico, re di Navarra, è presentato insieme a Filippo perché parentalmente affini. Il figlio di Filippo l'Ardito, Filippo il Bello, sposò difatti Giovanna, figlia di Enrico, uomo descritto dagli storici come violento, e qui invece rabbonito al punto da avere "benigno aspetto" (v. 104). Così le due corone di Francia e Navarra si unirono con pessimi risultati, e di ciò Enrico si duole appoggiando la guancia al palmo della mano, desolato e

sconfortato. Questa è una coppia veramente disperata, con uno che si batte il petto e l'altro che sospira e cerca conforto nel letto della propria mano e al tempo stesso sembra "stretto a consiglio" con l'altro, con i volti vicini come per consigliarsi sottovoce su delicate questioni politiche. Il loro comune dolore straziante ("il duol che s' li lancia", v. 111) proviene dal degenerato Filippo IV il Bello, la cui vita viziosa e sporca gli è valsa l'appellativo di "mal di Francia" (v. 109), e al quale Dante lancia, senza per altro mai nominarlo, i propri strali in svariati passi del poema. In effetti Filippo era un tiranno sanguinario e feroce, che portò alla rivolta i propri baroni, imprigionò il Papa e distrusse l'Ordine dei Templari, bruciandone il loro capo sul rogo allo scopo di appropriarsi delle loro ricchezze.

Un nuovo duo passa ora sotto il riflettore. Caratterizzati l'uno dalla corporatura massiccia ("membruto", v. 112), l'altro dal "maschio naso" (v. 113), cantano insieme. È un ennesimo esempio di vicinanza, di comprensione e buona disposizione d'animo: tutti questi gesti pacifici, in opposizione alla belligeranza terrena finiscono per essere il motivo di conduttore di tutto il Canto che, non dimentichiamolo, si apre con un abbraccio in nome della poesia. Tutto il Canto potrebbe essere visto nei termini del ruolo della poesia all'interno del consorzio umano, nel senso orfico del potere civilizzatore della parola poetica: "anche al nasuto vanno mie parole", dice esplicitamente Sordello al v. 124. Non è un caso che sia proprio il poeta Sordello a passare in rassegna questi sovrani: certamente Dante conosceva il compianto funebre che Sordello aveva composto in occasione della morte di Ser Blacatz, dove il rammarico per la scomparsa di questo nobile della Provenza si univa alla rassegna dei pusillanimi sovrani d'Europa. Sordello continua qui nel testo dantesco (e "Proenza" si legge al v. 126) la funzione che si era assunto nel suo stesso *Planher vuel en Blacatz an aquest leuger son*. In questa *canso*, composta nei primi anni del 1200, Sordello proponeva di strappare il cuore al defunto signore affinché ne mangiassero i baroni, che ne sono privi; al cuore si attribuiva difatti la sede del coraggio, termine che anche etimologicamente proviene da COR. Il coraggioso, nobile Blacatz può in questo modo trasfondere le proprie qualità ai signori d'Europa. Non può non venire in mente a questo punto la leggenda sulla vita del trovatore Guilhelm de Cabestanh, in cui il cuore del poeta amante è fatto mangiare dal marito geloso alla propria moglie adultera, storia ripresa a perfezione dal giovane Dante del sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, dove Beatrice mangia "dubitosamente" il cuore del suo amante, al secolo Dante. (La vicenda del mangiamento del cuore è stata di recente resa popolare dal film *Hannibal*, dove il bravissimo Anthony Hopkins interpreta il ruolo di uno psicopatico cannibale che, proprio a Firenze, tiene conferenze sull'*Inferno* di Dante e regala una pergamena contenente questo primo sonetto della *Vita Nova* ad una bella signora, con un *double entendre* agghiacciante).

Anche nel *planh* di Sordello la serie dei mangiatori del cuore è inaugurata dall'Imperatore di Germania (Federico II), seguito anche lì dal re di Francia (Luigi IX). L'ordine dei successivi personaggi della scena europea è invece non identico nei due testi: seguono difatti nel *planh* di Sordello il re d'Inghilterra (Enrico III), poi il re di Castiglia (Ferdinando III), poi il re di Aragona (Giacomo I), poi il re di Navarra (Thibaut I), per passare poi al conte di Tolosa (Raimondo VII), e infine il conte di Provenza (Berengario IV). È molto affascinante notare come questo compianto funebre scritto da Sordello sia stato memorizzato e tesaurizzato da Dante, che descriverà con tinte simpatetiche le vicende di questo ultimo conte di Provenza Berengario IV nel Canto VI del *Paradiso*. Sono proprio i sestì Canti di ciascuna Cantica a trattare per istituto le questioni politiche, con allargamento nel caso del *Purgatorio* al Canto VII, e altrettanto si potrebbe forse dire per il *Paradiso*, dove alla questione dell'Impero trattata nel VI Canto si associa la delicatissima questione ebraica affrontata nel VII.

Ma torniamo al membruto e al nasone: si tratta di Pietro III re d'Aragona e di Carlo I d'Angiò, zio di Filippo III l'Ardito (nasetto). Carlo, fratello del re di Francia Luigi IX, ebbe in effetti virtù cavalleresche, e il maschio naso si accompagna all'immagine dell'investitura cavalleresca: "d'ogne valor portò cinta la corda", come recita il verso 114. Carlo d'Angiò era riuscito a sconfiggere la dinastia imperiale in Italia, infliggendo le decisive sconfitte di Tagliacozzo e Benevento che segnarono la fine del ghibellinismo in Italia, e si era imposto come campione del guelfismo. Carlo aveva sconfitto e ucciso Manfredi a Benevento nel 1266, la cui triste vicenda rivive nella poesia del Canto III del *Purgatorio*. Anzi, era stato proprio Carlo a negare crudelmente la sepoltura al corpo di Manfredi. Così Carlo era diventato re di Sicilia e di Napoli nel 1266, per poi perdere quei possedimenti, come si è già visto prima, con la rivolta del Vespro e il passaggio di consegne al suo acerrimo nemico Pietro III d'Aragona nel 1282, che ora invece canta con lui. Non sarà superfluo ricordare che Pietro aveva sposato Costanza, figlia di Manfredi, quella che, nominata al v. 129, "di marito ancor si vanta". Carlo aveva invece sposato prima Beatrice, figlia del conte Berengario di Provenza, e poi Margherita, figlia del duca di Borgogna, anch'esse nominate al v. 128. Sia il membruto Pietro che il nasuto Carlo sono accomunati dal loro rammarico per l'indegnità dei loro discendenti.

Dietro a Pietro siede un "giovanetto" (v. 116), uno dei suoi quattro figli, e quasi certamente quell'Alfonso, il primogenito, che resse il regno di Aragona dopo suo padre dal 1285 al 1291 e morì giovane. Dice Dante che se lui avesse continuato a reggere il regno, il valore sarebbe andato di vaso in vaso (v. 117), come il sangue trasfuso "de vase in vas" di cui parla il profeta Geremia e come il coraggio del cuore di ser Blacatz. Non altrettanto si può dire degli altri due figli, Giacomo e Federico, che in definitiva ebbero i regni di

Aragona e di Sicilia rispettivamente, ma non il “retaggio miglior”, cioè l’eredità morale del padre. Analogamente, Carlo d’Angiò ha motivo di rammarico per il figlio Carlo II lo Zoppo che ebbe l’Italia meridionale e la Provenza, il cui pessimo governo fa dolere “Puglia e Proenza” (v. 126). Le regioni stesse si dolgono (viene in mente la virgiliana *lacrimosa tellus*), e la rassegna si chiuderà con il signore seduto nel punto meno alto della valletta, il marchese Guglielmo VII, signore di Monferrato dal 1254 al 1292, che ampliò il suo territorio e non riuscì però a debellare l’insurrezione di Alessandria, come ricorda il verso 135, e chiuso in una gabbia di ferro dai cittadini di quella città, fu poi vendicato dal figlio Giovanni che fece piangere con le sue guerre Monferrato e Canavese, i territori del marchesato stesso.

È la madre terra che accoglie i sovrani nel suo grembo a piangere per le guerre su di essa causate dai signori che male governano i territori. Le terre piangono queste interminabili serie di vendette, i padri piangono le colpe dei figli, perché solo molto raramente “l’umama probitate” risale per i rami dell’albero dinastico verso i figli. L’umana probitate, variazione sul tema della vera nobiltà, o del valore o del coraggio nei termini sordelliani, discende da Dio, ed è Lui che vuole che si riconosca solo come Sua. Ogni individuo si deve rapportare direttamente con se stesso e con la fonte divina di tale “umana probitate”. La sentenza gnomica dei versi 121-123 spezza la rassegna ricavando la morale della storia.

Ho lasciato volutamente da ultimo l’inquadratura sul re d’Inghilterra, Enrico III, detto “re de la semplice vita” (v. 130), che siede da solo. A differenza degli altri patriarchi, non ha bisogno di un consolatore, perché suo figlio Edoardo I fu un buon sovrano. Continuando la metafora della pianta con rami e della linfa a indicare la famiglia (già ai vv. 121-22, 127) – che tornerà anche nell’accoglienza dell’avo Cacciaguida al pronipote Dante nel Canto XV del *Paradiso* – Enrico è detto come colui che ha avuto la fortuna di trovare “ne’ rami suoi migliore uscita” (v. 132): Edoardo I promulgò infatti leggi sagge e durature, ed era dunque perfino più encomiabile del padre. È l’eccezione che conferma la regola. Come Achille, Enrico può rallegrarsi del fatto che il suo Neottolemo si è fatto onore tra i mortali.

Forse è proprio questo quello che Dante pensava di suo padre Alighiero, un usuraio sempliciotto che ebbe solo la fortuna di avere Dante come figlio. E forse Dante stesso avrà invidiato i figli di padri più illustri o “onesti” del suo, non compromessi con la vergogna dell’usura o con l’insipidezza della mediocrità. E forse Dante stesso non si sarebbe sentito compreso dalle glosse diligenti (e riduttive) dei suoi stessi figli Pietro e Jacopo. E forse Dante stesso si sarebbe invece riconosciuto nell’eredità più preziosa lasciata da lui, la sua poesia, quella poesia che sembra infinita nella sua capacità di generare nuova poesia, come quella di Robert Browning, poeta inglese, suddito di quel regno che era stato un tempo di Edoardo I, e che proprio a Firenze,

nella bella casa di via Maggio e pensando a questo Canto di Dante, compose nel 1837 un poemetto in sei libri dal titolo programmatico: *Sordello*.