

MARINO A. BALDUCCI

L'imbestiato Ulisse.

Percorso ermeneutico intorno al problema dell'arroganza scientifica nel canto XXVI dell'*Inferno* di Dante

Questo studio analizza progressivamente, nel testo poetico preso in esame, i vari sviluppi sinfonici¹ del pensiero dantesco, sviluppi che poi, alla fine del saggio critico, saranno mostrati all'interno di un complessivo schema di sintesi, per ripercorrerne precisamente le più diverse caratteristiche.

1. *L'orazione fraudolenta e il 'discorso doppio'*

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.
Ma se presso al mattin del ver si sogna,
tu sentirai, di qua da picciol tempo,
di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna.
E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss' ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com' più m'attempo.
(*Inf.* XXVI, 1-12)

Con un esplicito richiamo al grande tema del furto (Firenze città di rapina), sviluppato ampiamente nel canto precedente attraverso le metamorfosi dei ladri, il poeta introduce la nuova situazione di Malebolge attraverso la famosa apostrofe a Firenze che, tramite l'amarezza della sua ironia (la quale mischia, come atteggiamento retorico, verità e menzogna)² stabilisce bene quanto

¹ *In tutta l'analisi, i numeri in parentesi quadra indicano i versi precisi di riferimento nel canto esaminato.* Per un inquadramento del carattere sinfonico generale del pensiero poetico dantesco rimando al mio studio *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, in «Bibliotheca Phoenix», n. 36, a. VII (2006), pp. 87-96, <http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>.

² Filosoficamente parlando, nel mondo classico e medievale si associa l'ironia/*eironèia* al pensiero socratico. In esso, tale ironia rappresenta la sottovalutazione che Socrate fa di se stesso di fronte agli avversari, o quel suo mostrare di approvare cose di cui in vero sta cercando di mettere in luce la falsità.

l'intero canto XXVI ruoti intorno al fondamentale concetto dell'inganno verbale, l'idea cioè di un discorso affascinante e sinuoso che, nei meandri riposti, nasconde una palese contraddizione. È questo un parlare in cui la "parola umana/logòs" si mostra capace di persuadere, rappresentando in sé l'evidenza di false realtà. È una parola che costituisce allucinazioni e, in questo modo, dà vita ai più vari fantasmi dell'errore. Tale parola origina delle menzogne credibili e, proprio in questo, ruba, divora e distrugge la verità all'interno dei nostri pensieri, strappando l'uomo al contatto morale con la più preziosa sfera della coscienza (la sfera intellettuale), e dunque annulla i legami di amore e di vita fra l'universale e la parte del tutto vivente.

L'ironia è una forma di menzogna, anche se — come bene puntualizzava San Tommaso³ — essa rappresenta una forma legittima della menzogna: di quest'ultima assume infatti l'aspetto, retoricamente parlando, ma i suoi fini sono positivi e preparano sempre la successiva delucidazione di una verità. L'ambiguità fortissima dell'apostrofe si ricollega a due caratteristiche principali. Da un lato, Dante sembra voler elogiare la fama della propria città («Godi, Fiorenza, poi che sei sì grande» [1]), ma in vero un simile elogio apparente nasconde quella reale critica negativa sulla corruzione etica dello specifico luogo natale, patria del crimine e del ladrocinio ingannevole («e tu in grande onranza non ne sali» [6]).

È interessante, comunque, da un altro punto di vista, come la stessa apostrofe sia un preciso 'discorso doppio' anche per dei motivi di ordine sentimentale. Il poeta infatti rappresenta qui un particolarissimo stato di doppiezza psicologica: da un lato, detesta la sciagurata nequizia della sua città (lui infatti la odia e prevede sopra di essa l'abbattersi di un castigo feroce [8-12]), eppure non può

Cfr. Platone, *Repubblica*, I, 336e, 337a. Per Aristotele, l'ironia appare come un atteggiamento estremo di fronte al vero, una tendenza a diminuire o a dissimulare il peso di quello che si sta dicendo. In questo senso, l'ironia diventa allora l'opposto della millanteria, vale a dire dell'esagerazione. Entrambe sono posizioni estreme rispetto al comportamento naturale e sincero, che occupa necessariamente il giusto mezzo. Cfr. *Etica Nicomachea*, II, 7, 1108a, 22.

³ Cicerone definisce l'ironia come «*simulatio*», atteggiamento tipicamente greco e in particolare socratico, secondo il quale l'uomo parla diversamente da come pensa (cfr. *Academica*, IV, 5, 15). Ed è al pensiero ciceroniano che San Tommaso fa riferimento (cfr. *Summa theologiae*, II, 2, q. 113, a. 1).

evitare di soffrire, mentre lui attende che questo orrendo castigo sia posto ad effetto da imperscrutabili forze, in un vicino futuro. Sa che il supplizio finale è imprescindibile, ed è ricercato così follemente dai suoi concittadini e dalla bestiale ottusità delle loro coscienze; comunque, tutto ciò per davvero non può arginare la sua angoscia: e allora si augura che la catastrofe arrivi prestissimo, visto che è inevitabile, perché in questo modo potrà tormentarsi di meno.

Tra tutte le pieghe di questa ambigua orazione ingannevole (perché ironica), traspare dunque la figura del poeta che veste gli abiti del giudice, prevede lucidamente gli esiti tristi di un criminoso percorso, ma insieme lui veramente non può provare dolore, mentre si accinge a esaminare la realtà delle cose e l'inevitabile fato che è ormai vicino. Il senso dell'ambiguità è accentuato nel canto anche dall'iniziale riferimento ai sogni profetici [7]. Il sogno infatti ci svela una finzione immateriale inconscia, una fantasia che pretende di sostituirsi al reale⁴. Il sogno è una falsa realtà, un'alternativa fittizia che si produce ad una tratto, dentro i meandri più oscuri dell'Io⁵.

Comunque, in questo caso evocato da Dante, possiamo dire per certo che l'ambiguità è specifica, è doppia. Non solo qui il sogno si oppone alla realtà; ma inoltre, se noi guardiamo bene, lo stesso sogno è anche un sogno profetico, un sogno che appare e, attraverso le sue fittizie immagini oniriche, preannuncia eventi futuri, eventi che segneranno realmente il corso della storia. Il tempo di questo sogno (che è un 'falso/vero') è poi anch'esso 'doppio', in un certo senso: il sogno avviene infatti «presso al mattino», fra la luce e il buio, in un momento in cui appunto non è né notte né giorno, un momento 'duplice'. In questo caso, l'atmosfera onirica è connotata come atmosfera equivoca, un'atmosfera che accentua simbolicamente il senso di quella duplicità che adesso, in questo caso specifico, è senza dubbio positiva e funzionale.

⁴ Cfr. G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, 1948, p. 19.

⁵ E. K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, «Bibliotheca Phoenix», n. 24, a. IV (2003), <<http://www.cra.phoenixfound.it>>. In particolare, sulla natura profetica dei sogni fatti all'alba, si può anche vedere: Ch. Speroni, *Dante's Prophetic Morning-Dreams*, «Studies in Philology», n. 45, 1948, pp. 50-59. In generale, per quanto concerne un'ampia discussione della bibliografia critica del canto XXVI dell'*Inferno*, si faccia riferimento a: M. Seriacopi, *All'estremo della «prudencia»*. *L'Ulisse di Dante*, Roma, 1994.

Ancora una volta siamo di fronte al *topòs* della ‘falsità’ (come si è visto per quella orazione ingannevole), ma ora l’inganno è felice, è inganno fecondo che reintroduce all’interno della verità: stabilisce, ristabilisce un contatto (falsità/sogno profetico > verità). E non si dimentichi in questo senso come anche l’inganno, nel vocabolario delle metafore cristiane, assuma i connotati della *vox media*. L’inganno germina infatti dal tentatore maligno — il serpente, il primo ingannatore capace di indurre la falsità nei pensieri dell’uomo edenico — eppure sarà solamente attraverso l’inganno di Cristo (che accetta la morte sopra di sé e si lascia sconfiggere, ma... per uccidere la stessa morte) che sarà invero possibile predisporre per gli uomini esuli una speranza di un giusto ritorno al giardino⁶. L’inganno, senz’altro, è il buio che oppone la sua oscurità alla luce; ma la luce critica — ‘Luce-nelle-Tenebre’ — è l’ingannatrice dell’inganno: è soluzione di lotte, è armonia che in amore trascende i contrari.

2. Il cammino carponi, i cavalli e le fiamme

Noi ci partimmo, e su per le scalee
 che n’avean fatto i borni a scender pria,
 rimontò ’l duca mio e trasse mee;
 e proseguendo la solinga via,
 tra le schegge e tra’rocchi de lo scoglio
 lo piè senza la man non si spedia.
 Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
 quando drizzo la mente a ciò ch’io vidi,
 e più lo ’ngegno affreno ch’i non soglio,
 perché non corra che virtù nol guidi;
 sì che, se stella bona o miglior cosa

⁶ Il male e la responsabilità della scelta maligna (l’inganno contro la verità) dunque — secondo questa prospettiva specifica — si inseriscono nella visione della *felix culpa*, ampiamente illustrata da Sant’Agostino (cfr. *Enchiridion*, XXVII) e, in seguito, da San Tommaso (cfr. *Summa theologiae*, III, 1, 3, ad 3). Il libero arbitrio delle origini è diverso da quello che segna il termine dell’avventura umana sul piano della storia. All’inizio viene concesso all’uomo di ‘poter-non-peccare’, alla fine sarà concesso di ‘non-poter-peccare’. Nella colpa, l’uomo si condanna alla perdita della sua amicizia con l’infinito trascendentale; eppure, in virtù della Grazia infinita si aprirà per lui una breccia di liberazione. Tutti gli errori e le pene d’esilio saranno obliate, e l’anima, a questo punto, giammai dimenticherà l’uscita dal carcere e pure la gloria del liberatore. Cfr. *De civitate Dei*, XXII, 30, 3-4. Intorno alla misteriosa funzionalità positiva della colpa, in senso esistenziale-spirituale, si consideri: V. Y. Haines, *The Fortunate Fall of Sir Gawain*, Lanham (MD – U.S.A.), 1982.

m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.
 Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
 nel tempo che colui che 'l mondo schiara
 la faccia sua a noi tien meno ascosa,
 come la mosca cede a la zanzara,
 vede lucciole giù per la vallea,
 forse colà dov' e' vendemmia e ara:
 di tante fiamme tutta risplendea
 l'ottava bolgia, si com' io m'accorsi
 tosto che fui là 've 'l fondo para.
 E quel colui che si vengìo con li orsi
 vide 'l carro d'Elia al dipartire,
 quando i cavalli al cielo erti levorsi,
 che nol potea sì con li occhi seguire,
 ch'el vedesse altro che la fiamma sola,
 sì come nuvoletta, in sù salire:
 tal si move ciascuna per la gola
 del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
 e ogni fiamma un peccatore invola».

(*Inf.* XXVI 13-42)

Risalendo sul ponte sopra l'ottava bolgia, i due pellegrini utilizzano adesso le mani per procedere [18], così come han fatto in precedenza per scendere dai vari massi sporgenti dell'argine presso lo scoglio⁷, per vedere meglio la situazione dei peccatori, oltre quel fumo di serpi e metamorfosi⁸.

Spiegando il termine (criticamente tanto discusso) «borni» [14], l'Anonimo Fiorentino evidenziava a questo punto come Dante e Virgilio debbano procedere tutti piegati, chini, utilizzando gli arti anteriori secondo un moto carponi⁹. Questo tipo di movimento si può individuare anche nel carattere della salita del ponte; e ci suggerisce tutta la disponibilità a procedere su un cammino difficile da parte del personaggio-Dante, mostrando però come la stessa difficoltà — lo specifico stato di rischio che un tale andare determina — turbi necessariamente l'incedere del pellegrino che non può più mantenere una postura eretta, una postura che è segno di umana nobiltà e decoro.

⁷ Sul motivo del 'ponte' e le sue varie implicazioni simboliche si veda: R. Guéron, *Simboli della scienza sacra*, (I ed. Paris, 1962), Milano, 1990, pp. 331-337.

⁸ *Inf.*, XXIV, 73-79.

⁹ Cfr. *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del sec. XIV*, a c. di P. Fanfani, Bologna 1866-1874.

Da un punto di vista geometrico-simbolico, siamo ora di fronte ad una 'linea' che mostra la necessità di doversi curvare; e in questo caso il movimento ricurvo ci propone una visione umiliata del viandante infernale¹⁰ che, proprio a causa del suo viaggio pericoloso, deve procedere usando tutti e quattro gli arti come secondo un incedere sub-umano o, per meglio dire, bestiale. Così, nel contesto simbolico del viaggio, questa trasformazione del movimento, all'inizio del canto, indica proprio una forma di rischio degradante che vede il cavaliere (cioè a dire l'uomo pellegrino) avvilito al rango della cavalcatura, che è bestia¹¹. In altre parole, si può altresì dire che il simbolo suggerisca bene, quello stesso motivo dell'imbestiamento¹² su cui tutto l'episodio di Ulisse sembra ruotare, e che specificheremo meglio analizzando anche altre immagini delle successive situazioni poetiche di questo canto famoso. L'icona del cavaliere e della cavalcatura appare ancora (sempre in forma implicita e occultata) nella fase successiva della descrizione che rappresenta il momento in cui Dante giunge sullo scoglio/ponte [19-24], da cui finalmente lui può osservare la situazione della bolgia successiva, dove sono puniti i consiglieri fraudolenti che hanno pensieri serpentine¹³.

Ora, il poeta vede alcune luci apparire durante la sua salita. Sono bagliori che infrangono l'oscurità totale: sembrano come scintille e, a un tratto, ricordano lucciole, quelle che in aria si

¹⁰ L'antichità greco-latina (come si nota in Plinio il Vecchio) segnalava il carattere religioso delle 'ginocchia' come simbolo di potenza, in quanto sede principale della forza corporea e quindi emblemi del potere dell'uomo in ambito sociale e personale. Cfr. G. Villene-Lande, *Le livre des symboles*, vol. VI, Bordeaux-Paris, 1926-1935, pp. 1-26.

¹¹ Sul riassorbimento simbolico dell'individuo nella cavalcatura, collegato alla figura del centauro, si possono confrontare i risultati di un nostro studio precedente: *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita della Divina Commedia*, Firenze, 2004, pp. 78-82.

¹² Per un inquadramento generale del motivo dell'imbestiamento, da un punto di vista cristiano, rimandiamo a un'altra nostra ricerca: *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Anzio-Roma, 1994.

¹³ Non è certo un caso che, in questo contesto regressivo, introdotto dal motivo del 'movimento carponi', Dante pellegrino osservi la fisionomia della valle della frode abbracciando una roccia («ronchion», 44), secondo un chiaro simbolismo di pietrificazione che annuncia il rischio di un itinerario a ritroso che muove, dai livelli umani, fino alla completa incoscienza naturale caratteristica della litosfera. Cfr. J. E. Cirlot, *Dizionario dei simboli*, (1 ed. Barcellona, 1958), Milano, 1985, pp. 385-386.

mostrano in ogni notte d'estate¹⁴. Ma, via via che l'ascesa sopra lo scoglio procede, queste diverse scintille si svelano come le punte scosse dal vento di grandi fiamme, e così poi rievocano enormi fuochi: quelli che a volte nel buio circondano pire di roghi funerei (e questo è il caso della specifica fiamma di Ulisse e Diomede che chiama alla mente la vampa divisa dall'odio dei due fratelli tebani, di Eteocle e Polinice [52-54]).

Qui, ogni fiamma imprigiona un peccatore. E quando il poeta cerca di identificare questa precisa fase del pellegrinaggio nel 'libro della memoria' — la sua memoria— non può che provare sgomento di fronte al rischio interiore, intellettuale, il rischio che corre la parte più alta, eccelsa e divina dell'uomo, quando il volere non viene a frenarla, guidandola dritta e sicura verso la meta agognata (l'incontro con l'Universale divino), impedendole dunque di correre folle, preda di contraddizioni fra le passioni e il desiderio. Lo «ingegno» [21] è qui avvicinato emblematicamente alla figura del cavallo, che sempre deve essere tenuto a freno dal suo cavaliere per poter dirigere quindi la propria energia in un senso che è produttivo¹⁵.

In questo preciso contesto Dante utilizza infatti una serie di termini specialistici che si riferiscono all'addestramento equestre e che, in altri casi, egli stesso propone nell'ambito metaforico della sua lirica amorosa¹⁶. Come la testa del cavallo, anche la mente del poeta

¹⁴ In quanto figura simbolica, la lucciola ricorda per certi versi la stella: come questa, risplende nell'oscurità della notte, ma non rappresenta una finestra sull'infinito, lacerazione del mistero che preannuncia l'illuminazione dell'anima e il ricongiungimento di questa alla gioia delle origini; no, al contrario, il 'cielo' delle lucciole è un falso cielo, un 'cielo basso', vicino alla terra, che non conosce infinitezza ed è limitato dai vari confini di ogni spazio terrestre, da alberi, case, montagne, da mura o palizzate. In questo senso, la lucciola diventa il segno di un avvillimento di luce, paragonabile a quello degli angeli neri, o stelle cadenti a precipizio dall'alto, di cui ci informa l'*Apocalisse* (VI, 13: «et stellae caeli ceciderunt super terram · sicut ficus mittit grossos suos cum · vento magno movetur»). Cfr. O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, Paris 1966, p. 224. Più specificamente, intorno ai vari significati della lucciola come emblema polivalente e figura della memoria, si veda: R. Mantegazza, *Educare con gli animali*, Roma, 2002, pp. 105-107.

¹⁵ Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991, pp. 100-102.

¹⁶ Cfr. *Rime*, CXI: «Io sono stato con Amore insieme/ da la circolazion del sol mia nona, / e so com'egli affrena e come sprona, / e come sotto lui si ride e geme. / Chi ragione o virtù contra gli sprieme, / fa come que' che 'n la tempesta sona, / credendo

deve essere infatti tenuta dritta dal buon volere, altrimenti, curvandosi, perderebbe di vista il cammino indicato dall'altro (e segno occultato dell'Altro, cioè del divino), dal suo guidatore, da quel 'cavaliere' che sempre conosce il necessario fine di ogni percorso e della gara¹⁷. Il cavallo inoltre piega la testa, quando le redini non son tenute ben salde, e il suo movimento si sviluppa allora secondo irrazionali pulsioni di bestia che, nel procedere, non ha nessuna finalità: vuole andare, soltanto muoversi, scacciare, correre, e poi girare — e non cessar mai di farlo — semplicemente per poter sfogare la propria energia, senza fine, senza uno scopo.

Ricordando l'incontro fondamentale avvenuto in questa bolgia, il poeta deve fare un grande sforzo, deve rappresentare tutto l'episodio nella maniera più corretta, deve trarre insegnamento dal ricordo e dalla sua stessa rappresentazione estetica, deve così rammentarsi di controllare sempre la parte più preziosa di sé e coniugare, ad ogni istante, il desiderio alla speranza del raggiungimento dell'altro da sé, nello svincolarsi da quell'orgoglio che caratterizza il carcere dell'Io¹⁸. La mente non è qui solo indirizzata, dunque, ma anche correttamente raddrizzata (passaggio simbolico dalla 'curva' alla 'linea'[18]), perché sia possibile raggiungere il necessario fine.

Perenne è lo scontro, nella coscienza dell'uomo, fra il buono e il cattivo volere. Passioni giustapposte mettono continuamente a rischio il difficile equilibrio della razionalità e il conseguente esercizio pratico e pure teoretico della virtù. Il bene dell'intelletto illuminato deve essere allora costantemente difeso dai vari attacchi che salgono dalle parti basse della coscienza, dalla sfera pulsionale e

far colà dove si tona/ esser le guerre de' vapori sceme. // Però nel cerchio de la sua palestra/ liber arbitrio già mai non fu franco, / sì che consiglio invan vi si balestra. / Ben può con nuovi spron' punger lo fianco, / e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra, / seguitar si convien, se l'altro è stanco».

¹⁷ Questo perfetto dominio delle oscure passioni interne, finalizzato alla conquista di una gioia metafisica, è l'obiettivo primario della ricerca per il perfetto cavaliere medievale. E la figura di Galahad, in questo senso, rappresenta senza dubbio il modello principale: giglio di verginità e rosa diritta, fiore di virtù, ardente tutto del fuoco dello Spirito che rende nuova ogni cosa. Cfr. A. Béguin, *La quête du Saint Graal*, Paris 1958.

¹⁸ Cfr. R. Hollander, *Allegory in Dante's "Commedia"*, Princeton, 1969, pp. 115-116.

ferina, dal fondo selvaggio dell'anima. La stessa coscienza infatti deve difendersi da se stessa, cercare costantemente di non farsi male, di non 'invidiar-si' [23-24]¹⁹ quel bene luminoso che riconosce di aver ricevuto in dono e di dovere opportunamente proteggere.

A questo punto, la similitudine delle lucciole [25-30] ci ricollega alle osservazioni che abbiamo fatto all'inizio a proposito del sogno [7]. In essa, il villano si trova di fronte a una visione indistinta: siamo in quest'ora in un momento particolare, quando egli inizia a riposarsi su una collina a tarda sera, al termine dei suoi lavori diurni. L'immagine che qui si affaccia alla mente, alla sua mente, è confusa; e l'uso dell'avverbio frasale «forse» [30] — riferito all'incerto luogo dell'evento — conferma questo poeticamente, in maniera inequivocabile. Il villano evocato dal poeta è adesso in uno stato medio, tra la veglia e il sonno; ed è in uno stato che ricorda appunto (anche se in termini completamente invertiti) quello del sogno iniziale, a cui allude il poeta nella sua apostrofe [7]. Quest'uomo sta per addormentarsi: il suo corpo è sfinito dalle fatiche del giorno, la mente è confusa. Lui vede piccole fiamme nell'oscurità: sono le lucciole che ora a frotte si muovono lungo la valle, e volano su quelle terre dove lui stesso ha vendemmiato ed arato, fino a poco prima; ma, nell'osservare tutto questo, davanti all'apparizione di quelle luci, l'uomo dei campi viene sorpreso dal dubbio. Ed è proprio in questa incertezza che lui si addormenta. È questa un'incertezza atmosferica — non è ancora notte, non è più giorno — e, in quell'oscurità, per davvero si mutano i segni: il basso qui si confonde con l'alto!

Eccole. Sono scintille, scintille di insetti, che volano dentro la valle, imitando, perfettamente e specularmente, il barbagliare di stelle, di quelle luci appena apparse nei cieli notturni²⁰. In questo attimo di smarrimento, dunque, e nel passaggio a una 'dimensione altra', che è transrazionale (il sonno-sogno del villano), si mostra evidente come la mente ora penetri in uno stato confusionale in cui il significato dei segni si muta, perdendo a poco a poco le oppostive caratteristiche. Adesso la valle e il firmamento appaiono dunque

¹⁹ E si ricordi la forte pregnanza di questo termine poetico che si riallaccia al significato del greco 'fthonèin' ('invidiare', propriamente), ma indica anche la capacità di esercitare il malocchio, il 'guardare male' (in questo, come 'baskàinein').

²⁰ Cfr. n. 13.

equivalenti. Le lucciole e assieme le stelle sembrano quindi produrre la stessa luce in quest'attimo. Nel cuore si fa allora strada un'incertezza: ma dunque c'è invero una differenza di fondo?... e poi, esiste davvero la differenza?... e, quelle, son lucciole, oppure stelle?... sono diverse, o magari... la stessa cosa?

Questo è il momento in cui la ragione non può controllare più i sensi; e, nella metafora, la testa di quel 'cavallo' si piega, istintivamente, mentre si invertono senza più freni il triviale e il sublime. Il *tòpos* legato alla 'confusione dell'alto col basso'²¹, in termini mistici, viene così nuovamente proposto nella successiva similitudine di aperta derivazione veterotestamentaria [34-42]: si tratta della storia di una grande amicizia tra uomini, il profeta Elia e il suo discepolo giovane Eliseo. Quest'ultimo assiste all'ascensione beatifica del grande maestro, rapito dal carro e dai cavalli di fuoco. Vede il miracolo. Egli può scorgere l'uomo eccezionale, dentro la fiamma. Ed è certo proprio per questo che, a seguito dell'improvvisa scomparsa del santo, lui riuscirà a ottenere una parte dei suoi poteri salvifici e miracolosi.

Cumque transissent Helias dixit ad
Heliseum
postula quod vis ut faciam tibi ante-
quam tollar a te
dixitque Heliseus
obsecro ut fiat duplex spiritus tuus in me
qui respondit rem difficilem postu-
lasti
attamen si videris me quando tollor
a te erit quod petisti
si autem non videris non erit
cumque pergerent et incedentes ser-
mocinarentur
ecce currus igneus et equi ignei divi-
serunt utrumque
et ascendit Helias per turbinem in
caelum

²¹ Un simbolo rituale perfetto che indica questo tipo di disorientamento, in cui il sommo e il basso sembrano confondersi, è rappresentato da quella sorta di 'altalena' che richiama la realtà sacra del manifestarsi del verbo divino nel mondo, in una armonia in cui il cielo e la terra conoscono forme di autentica comunicazione perfetta. Cfr. J. Auboyer, *De quelques jeux en Asie orientale*, in «France-Asie», n. 87, 1953.

Heliseus autem videbat et clamabat
pater mi pater mi currus Israhel et
auriga eius
et non vidit eum amplius
adprehenditque vestimenta sua et
scidit illa in duas partes²².

Elia è rapito verso le stelle da un fuoco, da un turbine. Il suo discepolo, rimasto a terra, eredita ora una parte dell'ispirazione sacrale; si vota così totalmente al servizio divino, e si prepara in questo a ricevere energie dall'alto. È a un tale punto che avviene l'episodio della vendetta a cui si allude nel testo dantesco [34].

Salendo verso Betel, il cammino di Eliseo è intercettato da una schiera di molti fanciulli insipienti. A un tratto, urla e poi scherni dardeggiano l'aria, e si moltiplicano. È la tonsura del rito, quella tonsura tradizionale di quel diletto del grande profeta, che suscita il riso²³; questa è sbeffeggiata, e lo è crudelmente. I ragazzi hanno visto un aspetto ridicolo. È l'uomo vestito di stracci: sì, quello strano che porta la testa rasata e si avvicina con calma alla città. Loro non vedono oltre la 'maschera', loro non vedono certo i riflessi di luce... gli sciocchi. E allora, a questo punto, è la maledizione (che è poi punizione divina) ed è la famosa vendetta degli orsi, quelli che escono all'improvviso dal bosco e sono affamati e così, in quella rabbia, mettono in atto la strage di sangue.

[...] ascendit autem inde Bethel
cumque ascenderet per viam
pueri parvi egressi sunt de civitate et
inludebant ei dicentes
ascende calve ascende calve
qui cum se respexisset vidit eos
et maledixit eis in nomine Domini
egressique sunt duo ursi de saltu et
laceraverunt ex eis quadraginta
duos pueros²⁴.

²² II Rg., II, 9-12.

²³ Cfr. *La Sacra Bibbia*, a c. di B. Mariani, Milano 1964, p. 499; M. Andrieu, 'Tonsure', in *Dictionnaire de spiritualité*, fasc. 4, pp. 833-934.

²⁴ II Rg., cit., 22-24.

Il 'divenire pasto di fiera' è spesso un motivo che in vario modo ricorre nell'immaginario del mito classico. Rappresenta un orrore tremendo, una vera e propria ossessione per l'individuo il quale, attraverso la tomba e il sepolcro onorato e lacrimato, mira a sfuggire alla forza divoratrice della materia e della vita, nel conquistare nel tempo una specie di storica e certo mnemonica immortalità: questa si lega, nell'evo antico, alla sopravvivenza del nome e del ricordo di sé nella mente di molte generazioni future.

Chi è divorato da bestie, invece, non può davvero avere una tomba. E allora il suo corpo scompare, ritorna all'indistinto materico, senza speranza; non resta nulla di lui che si coniughi alla prova fisica della sua vera esistenza, così — tristemente e simbolicamente — anche la sua stessa anima quindi si scioglie dal mondo e si dilegua²⁵. E dunque è come se l'uomo, quest'uomo, non fosse mai stato, e se ne perde ogni traccia²⁶.

I fanciulli biblici divorati dagli orsi rappresentan perciò, in un modo specifico, la vanità della mente dell'individuo che segue apparenze esteriori (la stranezza della tonsura rituale) dimenticando il precipuo dovere di interrogarsi e di riflettere, filosoficamente, per approfondire l'esame del reale e delle sue essenze. A causa della fretta nel giudizio, i fanciulli di Betel si perdono, proprio perché questa loro fretta passionale 'ruba' ad un tratto ogni capacità di giudizio, abbrutendoli tutti *in essentia*, ancora prima che fisicamente e sensibilmente. Essi, oscurandosi dentro i pensieri per un perverso volere di annichilimento intellettuale e di insensibilità, diventano poi, anche corporalmente, una parte della natura inferiore. E son così dilaniati e inglobati nel buio dei ventri bestiali.

Notiamo in aggiunta che l'episodio di Elia — inserito come termine di paragone della scena dantesca — ci può riportare anche al concetto teologico dell'*exitus/reditus*; e questo per quanto riguarda il rapporto fra la molteplicità fenomenica e l'unità, entro l'ambito della creazione. L'ascensione di Elia rappresenterebbe allora un chiaro segno di ritorno di ciò che è molteplice (l'uomo/umanità) dentro la

²⁵ Per approfondimenti su questo tema, rimandiamo al nostro studio *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Firenze, 2006, pp. 152-190.

²⁶ E. Rohde, *Psiche. Fede nell'immortalità presso i Greci*, (1 ed. Freiburg in Brigsau, 1890-1894), Bari, 1982, pp. 452-462.

luce archetipica, grazie alla funzione intermedia del suo veicolo spirituale, il cavallo, qui come segno del fuoco d'amore e dell'ispirazione amorosa che infiamma tutta la mente.

Inoltre Dante paragona se stesso ad Eliseo; ma, in realtà, la direzione del suo sguardo è invertita rispetto al modello biblico. Eliseo vede il maestro rapito dal carro e in seguito, contemplando il volo mistico, lui poco a poco non percepisce più immagini di cose chiare, ma solo quel fuoco. Il pellegrino d'inferno invece, guarda nel basso (il fondo di quella bolgia) e vede la fiamma, per prima; ma in seguito vede anche il «furto» [41] — sì, quello che la stessa fiamma ha involato — in un passaggio che dal generale (il fuoco dell'intelletto) riporta al particolare (l'individuo e pure l'individuazione).

E, ora, il pericolo del viaggiatore vivente attraverso l'inferno si trova nella sbagliata disposizione mentale curiosa che alberga nel fondo dell'anima. La sua coscienza è difatti l'opposto di quella del personaggio Eliseo — dove non c'è alcuna traccia di pernicioso e egoista *curiositas* (voler sapere per trarre un proprio vantaggio concreto e utilitaristico, o un vanitoso arricchimento di conoscenze sul piano erudito)²⁷ — e non è certo segnata da uno stupito abbandono contemplativo a richiami di trascendenza universale. No, qui al contrario Dante ci mostra, attraverso se stesso come figura della Visione, la tentazione sbagliata del furto di conoscenze perfette operato da quell'orgoglio individualistico che, dentro il buio, è destinato in eterno a soffrire per la sua morte, perché provando a 'involare' la luce all'Universale, si è certo dopo 'involato/invidiato' un contatto amoroso con quello stesso infinito che è pura origine di ogni gioia, sapienza ed ogni bene.

Far male dunque, per 'far-si male': anche questo Dante lo sperimenta in prima persona, nel suo 'vedere poetico. È il

²⁷ Intorno al rapporto fra il testo dantesco e l'episodio veterotestamentario, si possono confrontare anche i risultati di altri importanti contributi critici: Anthony K. Cassel, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto (Canada), 1984, pp. 88-93; M. Frankel, *The Context of Dante's Ulysses: the Similies in Inferno XXVI*, «Dante Studies», n. 104, 1986, pp. 25-42; L. Ferretti Cuomo, *La polisemia delle similitudini nella Divina Commedia. Eliseo: un caso esemplare*, «Strumenti critici», n.10, 1995, pp. 105-142.

meccanismo perverso d'inferno, in quella legge bestiale che lo connota, fatta di morte, di accecamento, di sangue.

3. Conoscenza e desiderio: l'affratellamento illusorio di Ulisse e Diomede

Io stava sovra 'l ponte a veder surto,
sì che s'io non avessi un ronchion preso,
caduto sarei giù sanz' esser urto.
E 'l duca, che mi vide tanto atteso,
disse: «Dentro dai fuochi son li spirti;
catun si fascia di quel ch'elli è inceso».
«Maestro mio», rispuos' io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
che così fosse, e già voleva dirti:
chi è 'n quel foco che vien sì diviso
di sopra, che par surger de la pira
dov' Eteòcle col fratel fu miso?».
Rispuose a me: «Là dentro si martira
Ulisse e Diomede, e così insieme
a la vendetta vanno come a l'ira;
e dentro da la lor fiamma si geme
l'agguato del caval che fé la porta
onde uscì de' Romani il gentil seme.
Piangevisi entro l'arte per che, morta,
Deïdamia ancor si duol d'Achille,
e del Palladio pena vi si porta».
«S'ei posson dentro da quelle faville
parlar», diss' io, «maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,
che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!».
Ed elli a me: «La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.
Lascia parlare a me, ch'ì' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perché fuor greci, forse del tuo detto.

(Inf. XXVI, 43-75)

In questo momento, la vista del pellegrino comincia a farsi gradualmente più precisa, la sua conoscenza della realtà della bolgia si affina; non più solo le punte guizzanti delle fiamme, o i grandi

fuochi che popolano tutta la valle, ora i suoi occhi diventano capaci di distinguere anche le differenze tra le diverse luci nella notte. Allora egli vede che una di queste è particolare, rispetto a tutte le altre: si differenzia perché è cornuta, si scinde in due parti sulla sua cima ed accoglie dentro di sé due anime perse²⁸. Qui Dante rischia ad un tratto di cadere dal ponte, giù nella voragine, proprio perché il desiderio di conoscenza, in lui sospinto dalle più occulte persuasioni di questa stregata atmosfera satanica, si fa così forte che poi tende a farlo piegare verso il basso [69], per vedere meglio ogni cosa, per vedere di più. Sul piano metaforico, quindi, possiamo dire che in questo momento la 'linea' della vista-pensiero tenda a 'curvarsi': la ragione infatti, sospinta dalla passione, rischia di perdere il punto del suo equilibrio. Questo è lo stato simbolico descritto poeticamente, quello che ci introduce nel fulcro del problema gnoseologico essenziale del canto.

Da una prospettiva cristiana, la conoscenza non può essere vista classicamente e metaforicamente come un 'vettore orientato' (segno di teleologia gnoseologica razionale) che possa descrivere l'itinerario della coscienza, la quale, nel proprio sforzo costante di mantenere un centro virtuoso, scontrandosi con le passioni, conquista la gioia aurea in una stabile *areté*/virtù che è poi il frutto della *mesôtēs*, l'esito quindi di un comportamento equilibrato in senso pratico e dunque teoretico²⁹.

Come nel *Convivio* chiaramente si illustra, la gioia perfetta che caratterizza le aspirazioni della coscienza medievale non può essere solo legata alla conquista delle due beatitudini immaginate dai classici (vale a dire del loro modo di concepire la felicità): quella della vita attiva e quella contemplativa, cioè conoscenza attraverso l'azione o la speculazione. È solo la terza beatitudine, o beatitudine somma, quella che può saziare ogni sete e rendere dunque perfettamente felici: è la conoscenza delle ragioni assolute e universali, lo stato estremo di *mystica unio* con l'Eterno e la compiuta

²⁸ La critica ha messo in luce gli interessanti rapporti fra l'immagine delle fiamme, tipica di questo contesto infernale, e un testo neotestamentario: l'*Epistola di san Giacomo* (III, 4-6). Cfr. R. Bates – T. Rendall, *Dante's Ulysses and the Epistole of James*, «Dante Studies», n. 107, 1989, pp. 33-44; A. Cornish, *The Epistole of James in Inferno 26*; «Traditio», 45, 1989-1990, pp. 367-379.

²⁹ Cfr. Aristotele, *Etica Nicomachea*, II, 6, 1106a.

Sapienza Eternale in cui soltanto può trovare pace la mente dell'uomo, creatura animata dal desiderio infinito di conoscenza³⁰.

Una siffatta conquista non è pensabile in questa vita, dove è possibile — e solo a tratti, penosamente — intravedere e conoscere. La conquista perfetta della gioia sarà realizzabile solo oltre i termini di un'esistenza storica, quando la mente del singolo uomo, abbandonandosi all' 'altro/Altro', al di là di ogni egoismo e lasciandosi dunque riempire di luce viva da fuori, potrà condividere l'esperienza di quell'assolutezza che supera ogni pensabile, brucia e sovverte i confini, le coordinate delle ragioni terrestri³¹.

A questo punto della narrazione, l'atteggiamento di Dante, come figura simbolica dell'itinerario dell'anima umana, illumina bene questo concetto: lui ora piega se stesso per la sua voglia di avvicinare una verità che dentro l'inferno sorpassa ogni ragione. Lui presagisce questo mistero in quella fiamma cornuta. Lui sente che quella fiamma, nella sua essenza segreta, si è avvicinata all'irraggiungibile, dove si chiude il mistero di quella gioia perfetta che sempre ci è stata negata. La sua ragione si 'curva' per il desiderio. Il pellegrino è vicino a dimenticare ogni rischio nella sua concentrazione: certo ora il suo desiderio è più potente della sua mente geometrica, avverte appieno l'urgenza di una bellezza e di una gioia che ormai trascendono i limiti umani.

E Dante/umanità, a questo punto, cadrebbe nella voragine della follia, se non riuscisse istintivamente a guardarsi all'intorno; proprio perché dentro la sua coscienza, nella sfera più limitata e limitante dell'io, non esiste più alcuna possibilità razionale di ripararsi dal rischio di un desiderare che in lui gradualmente (e anche naturalmente, potremmo dire, in una prospettiva cristiana) si infinita. Ma il poeta non si sente solo, il poeta si sente parte di un tutto che lo circonda, riuscendo a cogliere i segni dell' 'altro-Altro', seppur vagamente, a questo punto dell'itinerario mentale e spirituale.

³⁰ Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 22.

³¹ E questo è il punto di vista medievale specificamente chiarito dalla visione tomista. Cfr. San Tommaso, *Summa theologiae*, I-II, 3, 2 ad 4m. Sul tema della felicità per l'uomo del Medioevo, si veda: Ch. Journet, *Conoscenza e inconoscenza di Dio*, Milano, 1959, p 57, E. Gilson, *Saint Thomas moraliste*, Paris, 1974, p 60.

Dante si appoggia dunque al «ronchione» [44] adesso; si appoggerà a Virgilio più tardi [72], lasciandolo parlare al suo posto, per farsi condurre, riconoscendo così la funzione essenziale del mediatore che ispira — secondo lo schema teologico dell'annuncio — e mostra la strada, (uomo → spirito/'altro' → Dio). Come il corpo, allora, anche la lingua di Dante si piegherà umilmente, trovando il supporto (la 'roccia')³² nella mediazione virgiliana.

È interessante come ora il poeta paragoni la fiamma cornuta di Ulisse e Diomede³³ a quella dei fratelli Eteocle e Polinice [52-63], gli sciagurati figli di Edipo dilaniatisi a vicenda durante la guerra tebana³⁴. Secondo la fonte di Stazio, quando i rivali furono disposti

³² Il riferimento simbolico è certamente biblico, indicando il sostegno divino a cui si appoggia il credente, come a una roccia ove trova rifugio. Cfr. *Ps.* XVII, 2-4: «diligam te Domine fortitudo mea · Domine petra mea et robur meum et salvator meus Deus meus fortis meus sperabo in eo scutum meum et cornu salutis meae susceptor meus · laudatum invocabo Dominum et ab inimicis meis salvus ero.

³³ La fiamma di Ulisse e Diomede è significativamente avvicinata, da una parte, alla «lingua» (v. 89), dall'altra, al «corno» (v. 85). In entrambi i casi, i riferimenti al testo biblico sono evidenti. Associata al fuoco, la 'lingua' ci riporta infatti alla terribilità del nome di Dio: «Ecce nomen Domini venit de longinquo · ardens furor eius et gravis ad portandum · labia eius repleta sunt indignatione · et lingua eius quasi ignis devorans» (*Is.*, XXX, 27); ma anche — in senso neotestamentario — alla discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli (*Act.*, II, 1-3), considerato come forza della luce, potenza di illuminazione. Il 'corno' viene rappresentato in ebraico dal termine 'queren' che ha un doppio significato, e indica anche la potenza, la forza, come del resto il sanscrito 'srnga' o il latino 'cornu'. 'Queren' rappresenta dunque in molti casi l'aggressività del divino. Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963, pp. 146-147. Nei *Salmi*, lo stesso termine si trova riferito all'orgoglio di chi non rispetta Dio. È questo il 'corno/potenza' dell'intelletto umano, vale a dire di quella luce conoscitiva pervertita che necessariamente deve essere umiliata dall'Eterno: «ibi confringet volatilia arcus · scutum et gladium et bellum · lumen tu es Magnifice a montibus · captivitatis · spoliati sunt superbi corde · dormitaverunt somnum suum et non · invenerunt omnes viri exercitus · manus suas · ab increpatione tua Deus Iacob · consopitus est et currus et equus · tu terribilis es et quis stabit adversum te ex tunc ira tua · de caelo adnuntiabis iudicium terra · timens tacebit · cum surrexerit ad iudicandum Deus · ut salvos faciat omnes mites terrae» (LXXXV, 4-10). In questo senso il testo dantesco mostra in maniera chiara come l'uomo che umilmente confida nell'altro da sé (e si appoggia quindi a ciò che è fuori dall'Io → cfr. vv. 44,72) possa essere rinfrancato e sorretto durante il viaggio, mentre colui che ha solo fiducia nella sua arroganza debba per forza piegare la testa alla rovina. Dante, come personaggio, e Ulisse dannato mostrano dunque in questo contesto il differente esito di due opposte scelte interiori.

³⁴ Cfr. Stazio, *Tebaide*, XII, 416-446.

sulla pira funebre insieme, la fiamma, che già da questa emanava e avvolgeva il primo fratello, si divide in due, a dimostrare l'irriducibile odio, capace di andare oltre la morte dei corpi, infinitamente oltre i limiti della materia.

In questo canto XXVI, l'accostamento fra i miti di Tebe e quelli di Troia di certo non è casuale; esprime infatti la sostanza ingannevole della fiamma cornuta che attira così intensamente l'attenzione di Dante. Non si tratta di una giustapposizione (Eteocle-Polinice/ Ulisse-Diomedede) in cui si confronta l'enorme inimicizia con la più grande amicizia tra due coppie di uomini. Il testo poetico suggerisce piuttosto come l'affratellamento Ulisse-Diomedede non sia nient'altro che un mero inganno.

Diomedede è stato solo il puro strumento di Ulisse: la mente, sì, quella mente dell'Itacese ogni volta ha diretto tutta la serie di imprese fraudolente favorite soltanto dall'altro uomo, il collega, ed in un senso meramente pratico³⁵. Diomedede davvero non è l'amico, l'amico vero, come i compagni dell'ultima folle navigazione non sono fratelli, contrariamente a quanto nel testo l' «orazion picciola» tenda a mostrare [112], nella sua frode. Diomedede è solo un alter-ego strumentale, un semplice aiuto fisico per Ulisse; non è mai un autentico interlocutore, non rappresenta per nulla un altro-da-sé con cui confrontarsi in un vero dialogo. Ulisse infatti vive tutte le avventure di quel suo ingegno infuocato nella più completa solitudine; non ha amici — non può avere amici — proprio perché il suo orgoglio intellettuale lo condanna all'isolamento per mera incomunicabilità. Diomedede alimenta la fiamma guizzante, acuisce la forza di Ulisse, il vigore del suo volere; ma... non ha voce, lui non riceve dall'altro mai alcuna dignità di parola. La sua coscienza è solo un piedistallo, su cui si innalza e poi arde la solitudine del genio³⁶.

³⁵ Cfr. R. M. Durling (Ed.), *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno*, New York, 1996, p. 408: «In Statius's *Thebaid*, Oedipus's sons, Eteocles and Polynices, kill each other at the main gate of the city; their mutual hatred divides the fire of their funeral pyre. The clear implication is that Ulysses and Diomedes now hate each other also».

³⁶ Secondo le fonti mitiche, Diomedede ha partecipato alle azioni fraudolente di Ulisse, ma non si è mai distinto come un ingannatore vero e proprio. Da un punto di vista cristiano, comunque, egli può anche apparire come uno spirito fraudolento, e non solo in quanto compagno di frode: Diomedede ha infatti ingannato se stesso, il divino nella sua stessa anima, e si è precluso così ogni possibilità di salvezza. È

L'evocazione dei fratelli tebani, Eteocle e Polinice, comunque suggerisce ancora qualcosa di più profondo. Non solo ci permette di specificare la natura intima della relazione Ulisse-Diomedea; ma ci consente anche di riflettere in termini teologici sul rapporto fra Ulisse e l'Altro, inteso come il creatore divino di tutte le cose.

Ulisse uomo ha ricevuto dalla sua vita il bene dell'intelletto (quello stesso «ben» [24] di cui parla Dante personaggio, nel riferirsi al proprio ingegno); ma nell'orgoglio luciferino, beandosi della sua propria bellezza intellettuale, si chiude entro il circolo solitario dell'Io senza accettare di restituire il dono, con un amore e devozione sincera nei confronti degli altri e dell'Altro. Ulisse è colui che non sa attendere, non sa 'donar-si', e non sa 'abbandonar-si': è proprio assimilabile a Satana, splendido angelo e idea della bellezza che, come dice il poeta in un passo del *Paradiso*, «per non aspettar lume, cadde acerbo»³⁷.

Inoltre, non è certo un caso che questo canto si apra con un'apostrofe alla città di Firenze, in cui si accusa la corruzione del luogo che è patria dei ladri: non ci son dubbi, fra quella settima bolgia e l'ottava il legame sinfonico³⁸, e dunque tematico, è forte e profondo³⁹. Ulisse è anch'egli un ladro, non solo per l'episodio del Palladio (che peraltro ha un valore simbolico articolato, collegandosi a Atena e rappresentando così il 'furto dell'intelligenza'), ma soprattutto per le caratteristiche della sua mente, in cui ogni riverberazione di *lumen intellectuale* viene ad essere assieme carpita e sigillata nell'avarizia del carcere dell'Io⁴⁰, e poi pervertita e resa

invero eroe coraggioso, eppure commette continue colpe di tracotanza. Confidando solo sulle proprie forze e disprezza gli dei, minacciandoli in varie occasioni, come nel caso dei due episodi famosi della guerra troiana: il suo attacco di Venere (scesa sul campo a difendere Enea), e il ferimento di Marte. Cfr. R. Graves, *I miti greci*, (I ed. London, 1955), Milano, 1983, pp. 642-643.

³⁷ Cfr. *Par.* XIX, 48.

³⁸ Cfr. n. 1.

³⁹ Ringrazio per la sostanza di una simile osservazione il collega Massimo Seriacopi, esperto di Ulisse e dei suoi viaggi, con il quale ebbi modo di analizzare questi argomenti durante una riunione fiorentina dell'ente *CRA-INITS*, il 28 novembre 2003.

⁴⁰ L' 'avaritia/*philargyria*' è desiderio senza misura in generale; non solo quindi desiderio di ricchezza, come puntualizza San Tommaso: «Omne enim vitium speciale habet materiam specialem, quia semper in moralibus specie determinantur secundum obiecta. Sed avaritia non habet materiam specialem sed generalem: dicit

strumento di interessi esclusivi e personali, in un delirio di egocentrismo⁴¹.

Del resto anche per i Latini, e per Virgilio in particolare, Ulisse rappresenta l'antitesi del «*pious Aeneas*» e della sua nobile eticità; è l'eroe di un tempo passato, di una civiltà diversa da quella italica che — proprio secondo il punto di vista romano imperiale — si fonda sul culto ossessivo e negativo di quelle forti e tiranniche personalità d'eccezione che riescono a soggiogare gli altri, fortificandosi nell'egoismo politico più deleterio⁴². Ulisse combatterà per quell'isola, per la sua Itaca; così come Atene e Sparta e poi Tebe combatteranno per quelle loro particolari egemonie cittadine. E poi Alessandro, alla fine, combatterà per se stesso.

Ma l'ideale di Roma è diverso. Enea non rappresenta di certo l'eroe solitario che lotta per realizzare il suo sogno individuale: altrimenti sarebbe un tempo rimasto a Cartagine, con la sua donna. Enea è l'uomo che ascolta, un uomo che sempre si inchina alla volontà degli dei, alla madre che splende, bellissima Venere, alla enim Augustinus in III *De libero arbitrio*: «Avaritia quae graece *philargyria* dicitur non in solo argento vel nummis, sed in omnibus rebus quae inordinate cupiuntur intelligenda est, ubicumque omnino plus vult quisquam quam satis est» (*De Malo*, quest. 13, art. 1, 247a).

⁴¹ San Tommaso, riprendendo il *Commento morale a Giobbe* di san Gregorio Magno, si riferisce infatti chiaramente alla frode come ad una delle sette figlie del vizio capitale di *Avaritia*: «etiam avaritia quae est inordinatus appetitus divitiarum debet poni vitium capitale. Cuius ponit Gregorius XXXI *Moralium* septem filias, quae sunt proditio, fraus, fallacia, periuria, inquietudo, violentiae et contra misericordiam obduratio. Quarum distinctio sic accipi potest. Ad avaritiam enim pertinent duo, quorum unum est superabundare in retinendo, et ex hac parte ex avaritia oritur obduratio contra misericordiam sive inhumanitas, quia videlicet obdurat cor suum avarus ne alicui misericorditer subveniat de rebus suis. Aliud autem ad avaritiam pertinens est ut superabundet in accipiendo, et secundum hoc avaritia considerari potest primo quidem secundum quod est in corde avari, et sic ex ea oritur inquietudo, quia ingerit homini sollicitudines et curas superfluas: «Avarus enim non impletur pecunia», ut dicitur *Eccl.* V, secundo vero considerari potest prout est in executione operis, et sic in acquirendo aliena utitur quandoque quidem vi, et sic sunt violentiae, quandoque autem dolo. Qui quidem si fiat verbo erit fallacia in simplici verbo quo quis decipit alium ad lucrandum, in verbo vero iuramento confirmato erit periurium; si autem dolus committatur in opere, sic in rebus quidem erit fraus, quantum ad personas autem proditio, sicut patet de Iuda qui propter avaritiam factus est proditor Christi».

⁴² Cfr. T. P. Logan, *The Characterization of Ulysses in Homer, Virgil and Dante. A Study in Sources and Analogues*, in «Annual Report of the Dante Society», n. 82, 1964, pp. 19-46.

giustizia divina. Enea — messaggero dell'universale e del trascendente — si costituisce dunque in Virgilio come un 'eroe paterno' (*pater Aeneas*), ed è in questo un 'eroe collettivo' il cui piacere e la cui gioia, in accordo con l'universale volere olimpico (sempre seguito dal *pious Aeneas*), non possono essere che vincolati al suo popolo, al suo stesso popolo, da cui — come *pater et sacerdos* — lui attende la gratitudine e soddisfazione che sono l'unico premio che conta⁴³.

Ulisse rappresenta altro, e per Virgilio e per Dante. Lui è senza dubbio l'uomo d'eccezione che si confina nella *turris eburnea* del pensiero egoista, dove le vaste pareti son tutte coperte di specchi e, in esse, è poi riverberata soltanto un'illusione, una mera illusione di dialogo. Ulisse è il nemico dell' 'altro-da-sé' e quindi, proprio per questo, è nemico di Dio. Come i fratelli tebani Eteocle e Polinice, anch'egli odia il suo seme, perché trascura la sua famiglia e, in definitiva, odia se stesso, la parte bella di sé (la più bella) quel bene dell'intelletto che, solo se viene ridato alla fonte, può allora saziare completamente ogni sete⁴⁴.

Il signore di Itaca certo non sa che il percorso di conoscenza si può ultimare soltanto nell'abbandono: lui non è un mistico, o almeno lui non lo è nella rievocazione che Dante ci mostra del suo personaggio infernale. Eppure l'Ulisse dantesco è l'eroe che sente — oscuramente e perversamente — che anche il suo fine è un altrove e che quel fine oltrepassa gli spazi della coscienza del singolo⁴⁵. Vuole quel fine furiosamente; ma lui lo cerca senza umiltà e si condanna in maniera fatale.

Nella *Divina Commedia*, l'«arte» di Ulisse [61] è senza dubbio un'arte di frode, è pervertimento di luce intellettuale, è sovversione di 'alètheia/verità', e nasce così in quel momento in cui lui, l'Itacese, mostra di privilegiare soltanto l'aspetto formale del 'lògos/discorso':

⁴³ Sulle relazioni e differenze fra la prospettiva omerica e quella virgiliana di fronte alla complessità del reale si possono vedere: G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen (Germany), 1964; A. Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, 1984; K. W. Gransden, *Virgil's Iliad: An Essay on Epic Narrative*, Cambridge, 1984; D. C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.

⁴⁴ Si ricordi il significato teologico dell'incontro fra Cristo e la Samaritana: cfr. *Gv.*, IV, 5-29.

non certo il vero allora, ma proprio la *dóxa*, che è l'opinione sofista e l'apparenza del vero. Nella sua storia dantesca, il fine dell'avventura non è più dunque alcun reperimento di verità intellettive che sono tali per lo scopritore e per gli altri uomini, in quanto valori universali in sé dipendenti da una sfera assoluta che è trans-personale, perché è concepita nel seno stesso dell'Essere. Come si è detto, il fine di Ulisse (e degli ulissidi) è sempre l'inganno: la contraffazione di un esito che è puramente egoistico e l'imposizione di questo come valore assoluto, che deve poi essere universalmente approvato.

L'ingegno, in questo caso, non è di certo tenuto a freno dal cavaliere; si può dire infatti che prenda il sopravvento a causa di una debolezza di volontà che, dimenticando il suo *tèlos* universale, si lascia quindi irretire dalle conquiste particolari (volontà assoluta > volontà relativa)⁴⁵. In un simile contesto simbolico, il cavaliere è dunque — per così dire — divorato dalla cavalcatura; e allora «l'agguato del caval» [59], rievocato a questo punto dal poeta, non appare invano, rafforzando invece il concetto globale della perversione dell'intelletto e specificando meglio la serpentina natura della «arte» [61] di Ulisse.

L'inganno più famoso dell'eroe greco (il cavallo di Troia) diventa figura esplicita della colpa di frode, nell'immaginazione poetica dantesca, e prefigura gli esiti *ad bestias* dell'ultimo viaggio: è una finzione in cui l'umano si trova emblematicamente inglobato nel ventre bestiale (Ulisse e i compagni nascosti all'interno del cavallo di legno). Il simbolo del cavallo ritorna ora quindi, e in maniera diretta,

⁴⁵ È questo l'oscuro e permanente richiamo che è detto teologicamente 'sinderesi' e che si sviluppa da quell'Origine bella e divina che ci determina e è sempre dentro di noi, nonostante il mal volere che nasce da orgoglio, entro la nostra coscienza. Cfr. Bonaventura da Bagnoregio, *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum*, d. 24, p. II, a. 1, q. 1 (t. II, p. 914): «Synderesis quantum ad actum impediri potest, sed extingui non potest. Ideo autem non potest extingui, quia, cum dicat quid naturale, non potest a nobis omnino auferri [...]. Quamvis autem actus eius omnino auferri vel extingui non potest, potest tamen ad tempus impediri, sive propter tenebram obcaecationis [...] quantum ad istum actum, potest dici extincta; non tamen est extincta simpliciter, quia habet alium usum, videlicet remurmurationis. Secundum enim illum usum, secundum quem synderesis habet pungere et remurmurare, maxime vigeat in damnatis».

⁴⁶ Su questa definizione tomistica, cfr. *Summa theologiae*, p. III, *suppl.*, append. qu. II, art. 2.

nel canto, per la terza volta [22, 26], chiarendosi sempre di più quale un vero messaggio morale.

Notiamo poi come l'«arte» [61] di Ulisse si associ anche ad altri episodi: ad esempio, a quelli del furto del Palladio (di cui si è già detto brevemente) e all'episodio di Deidamìa [62]. Quest'ultimo riferimento mitico è importantissimo, in quanto arricchisce il concetto di colpa di frode con altri particolari.

Achille, esiliato a Schiro dalla madre che cerca di difenderlo da una sicura morte sui campi di Troia, viene accolto dal sovrano dell'isola e introdotto nel gineceo dove, travestito da fanciulla, si innamorerà appunto di Deidamìa, una delle figlie del re, sposandola allora segretamente. Smascherato da Ulisse, tramite il celebre inganno dei doni, l'eroe dovrà comunque abbandonare la sposa per poi combattere e, in fine, morire a fianco dei Greci⁴⁷.

La frode di Ulisse, in questo caso, rappresenta bene la scissione di una perfetta unità originaria degli opposti (Achille androgino/l'uomo travestito da donna, Achille e Deidamìa/maschile + femminile); il suo inganno ricorda qui proprio l'inganno del serpente edenico, colui che separa gli amanti (Adamo ed Eva)⁴⁸, producendo così nella loro coscienza quel senso dell'antitetica diversità che è poi radice di errore (il bene e il male; il maschile che, nella nudità, si rivela opposto al femminile; la spezzata integrità del pomo, dopo il morso; ecc.)⁴⁹ e dunque causa, per questo, di ogni peccato e di ogni disgrazia. Sull'isola⁵⁰ di Schiro, il sovrano di Itaca sottrae dunque l'uomo alla donna (a Deidamia, appunto) lasciando questa in lacrime, e preparando Achille al suo destino di morte dopo

⁴⁷ Cfr. Stazio, *Achilleide*, I, 841-885.

⁴⁸ Cfr. *Gn.*, III, 1-15.

⁴⁹ Cfr. *Classicismo dantesco*, cit., *Appendice – La nascita di Adamo e lo svolgersi della spirale creativa*, pp. 269-295. Si ricordi inoltre come Luigi Pietrobono notasse nel suo famoso commento profonde relazioni interne al Poema fra il personaggio di Ulisse e quello di Adamo, affermando inoltre che il sovrano di Itaca, dal punto di vista dantesco, avrebbe in sé rinnovato, la stessa colpa del protoparente biblico. Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (Par., XXVI, 80-142), Torino, 1924-1930.

⁵⁰ L'isola, in generale, ci riporta all'idea di un'originaria *coincidentia oppositorum* e si associa alla misteriosa vitalità del femminile e del grembo prenatale. Per un'analisi dettagliata di questo motivo rimandiamo alla nostra ricerca *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, in «Bibliotheca Phoenix», n. 36, a. VII (2006), pp. 12-16, <<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>.

l'abbandono simbolico del suo fecondo e creativo lato femminile (e dunque della Verità Unitaria).

Il maschile separato dall' "altro-da-sé", (dal femminile diverso e complementare) non può sopravvivere, perché dall'unione dei poli identici non nasce la vita (Ulisse-Diomedede ≠ Achille-Deidamìa). Ulisse così, in questo contesto dell'evocazione dantesca nel XXVI canto infernale, ci appare come il nemico simbolico della donna, in generale: provoca il pianto di Deidamìa, offende il nume di Pallade Atena con il furto del simulacro [62] e, in seguito, dopo il compimento del fatale *nòstos*, vorrà partire ancora, vorrà viaggiare ancora, rinnegando quindi il «debito amore» nei confronti di Penelope e tutta la «dolcezza» della pietà e dei femminei affetti⁵¹ verso il figlio e il suo vecchio padre [94-97].

Ulisse abbandona la sposa, Ulisse brucia con Diomede nella fiamma: sono tutti dei chiari segni della sua deliberata volontà di uccidere, nella coscienza, il 'femminile', la parte dolce dell'anima e dell'intelletto, la parte che ascolta e che si abbandona, quella che accoglie l'altro-da-sé e si lascia plasmare, formando in segreto la vita e 'conoscendo'... al di là dei confini di ogni pensiero logico. Ulisse no, lui non vuole all'interno di sé alcun pensiero di donna. È eroe maschile e per questo orgoglioso. Il suo 'altro' è dunque Diomede (altro maschio), il suo 'altro' sono anche i vari compagni del suo viaggio per mare: tutti riflessi illusori di un ego individuale che sono da lui camuffati col nome di «fratelli» [112].

E ora Dante mostra se stesso in preda a un acutissimo desiderio di conoscenza che si fa sempre più forte; il suo atteggiamento ora sembra in lui duplicare e preannunciare la passione di Ulisse per l'avventura [64-69]. Ecco, si è visto, il poeta si piega verso il basso e la sua posizione altamente critica sottopone il suo equilibrio ad un fortissimo rischio: il rischio della perdita di sé, la tragedia della follia⁵².

Comunque, si notino bene tutti i particolari della scena: la 'linea curva' della mente dantesca instaura un dialogo autentico con

⁵¹ Cfr. U. Bosco, "Né dolcezza di figlio...", in «Studi mediolatini e volgari», a. V (1957), pp. 59-75.

⁵² Sul limite gnoseologico e morale dell'avventura di Ulisse si discute ampiamente in: F. Forti, "Curiositas" o "Fol Hardement", in *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, 1965, pp. 41-77.

il compagno, si appoggia a Virgilio così come si appoggia alla roccia sporgente. Lui sa ascoltare il maestro. Lui è diverso da Ulisse e si lascia guidare⁵³.

E qui Virgilio del resto, all'inferno, non è davvero Diomede. E Dante, sempre e anche adesso, gli vuol concedere di pienamente intercedere a suo vantaggio. Dante è cristiano, appartiene al mondo cristiano — seppure da peccatore — e lo rappresenta storicamente, naturalmente: il suo mondo, che è il 'mondo nuovo' si fonda sull'intercessione e vi si abbandona in maniere diverse perché, se quel mondo riesce a sperare, può farlo soltanto attraverso il Mediatore.

In questo modo l'incontro con la gran fiamma di Ulisse vien preparato adeguatamente; si stabilisce inoltre la base necessaria perché tale incontro produca quindi i più alti effetti per l'evoluzione morale e intellettuale del neofita.

4. *La captatio benevolentiae virgiliana: una frode funzionale*

Poi che la fiamma fu venuta quivi
dove parve al mio duca tempo e loco,
in questa forma lui parlare audivi:
«O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco
quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi».

(*Inf.* XXVI, 76-84)

Di fronte ai due personaggi celebri del mito che appartengono a un'altra grande civiltà — quella greca antica — Dante deve senz'altro controllare il desiderio, usufruendo degli aiuti di un intermediario come Virgilio che invero sa bene come parlare agli eroi classici, eroi che egli stesso ha evocato nella sua *Eneide*. Non ci son

⁵³ Cfr. J. A. Scott, *Understanding Dante*, Notre Dame (IN – U.S.A.), p. 259: «[...] Dante's Ulysses stands as a perpetual reminder of the vitality of ancient myth in our Western culture. Like Dante's Virgil, his Ulysses is also a constant reminder of the tragedy of ancient, pagan civilization: even as Virgil is obliged to leave the Earthly Paradise as soon as his role as guide is complete, so Ulysses and his companions are doomed to die a terrible death by drowning as they arrive in sight of the same paradise».

dubbi: le mere parole di Dante risulterebbero vane. Egli difatti non può conoscere la forma retorica giusta (che è poi metafora della più adatta disposizione mentale) per riuscire a rivolgersi a quella fiamma cornuta che accoglie i due spettri [78]. Da un punto di vista comunicativo, siamo davanti ad un simbolo che ha un'importanza cruciale.

Si fa qui aperto riferimento al bisogno di parlare in una lingua che a Dante è sconosciuta e che, per l'appunto, richiede un mediatore. La lingua di cui si tratta è a nostro avviso il greco antico, secondo idioma del duce Virgilio, il quale è pure *homo neapolitanus*. Inoltre, a questo punto, si indica pure la necessità di essere particolarmente accorti nell'impostazione retorico-strutturale di tutto il discorso⁵⁴.

Due sono per Dante gli altissimi poeti, i poeti sovrani dell'antichità che han raccontato le mitiche gesta di uomini e dèi secondo i sublimi dettami dello stile tragico: Omero, per la civiltà greca, e senza dubbio Virgilio, per il suo mondo latino. Però, come si è detto, la rappresentazione di Ulisse dentro l'*Eneide* è fortemente critica⁵⁵; nel poema di Roma viene infatti ampiamente riconosciuta la raffinatezza e l'eccellenza della civiltà greca⁵⁶, ma anche la sua perversa capacità di intessere inganni e di forgiare apparenze fallaci della bellezza e del buono⁵⁷. Virgilio allora qui sceglie l'*imitatio*

⁵⁴ Possiamo anche prendere in considerazione possibili ragioni storico-culturali per il silenzio di Dante di fronte ad Ulisse personaggio dei poemi classici, come suggerisce John Freccero in una sua nota: «Dante stands apart here as the two ancient figures speak in the high style of ancient tragedy. This is a matter not of language but of the rhetoric the ancients considered appropriate for the discussion of lofty themes. In the Gospels, Christ established a new Christian rhetoric by speaking of the loftiest matters in the humblest idiom. When Dante speaks of Virgil's poem as *tragedy* and his own as *comedy*, he means that his poem is written in the humble speech of sacred Scripture». Su questo argomento si confronti anche: R. Pinsky (Ed.), *Op. cit.*, p. 342.

⁵⁵ Si ricordi in tal senso la definizione virgiliana dell'eroe come «scelerum [...] inventor» (*Eneide*, II, 164) nonché «fandi fictor» (*ivi*, IX, 602), e non si trascuri che anche l'amico Diomede, nello stesso passo poetico e proprio a causa del frutto del Palladio, viene indicato col termine «impious» (*ivi*, 163). Ulisse è connotato dunque come un vero e proprio 'anti-Enea'.

⁵⁶ Cfr. Virgilio, *Op. cit.*, VI, 847-850: «Excudent alii spirantia mollius aera/ (credo equidem), vivos ducent de marmore voltus, / orabunt causas melius caelique meatus/ describent radio et surgentia sidera dicent».

⁵⁷ Si ricordi, a questo proposito, l'episodio della *fallacia* di Sinone: *ivi*, II, 57-198.

america nella forma (ma certo non nella sostanza) del suo discorso alla fiamma, come del resto lui ha fatto storicamente e esteticamente anche con la sua impresa poetica dell'*Eneide*, in quel suo modo sublime, adattando all'altezza dei toni dell'eroismo greco la retta e pietosa sensibilità dei latini.

Parlando ad entrambi i consiglieri di frode, Virgilio usa dunque la lingua greca⁵⁸ ed abilmente dissimula la sua identità; non si presenta per nome, lui non ricorda il titolo del suo immortale poema, rievoca tutta l'altezza [82] dei suoi versi tragici, e in termini tali che potrebbero bene riferirsi a lui, ma anche più facilmente ad Omero, visto che è proprio la lingua di Omero che il poeta-guida sta usando, e che è Omero colui che ha esaltato perfettamente la vita dell'Itacese.

Virgilio dunque si addentra nel cuore della retorica e lo avvelena di molti tranelli. In questo caso la maschera è la sua voce ellenica, il resto non ha importanza, perché le fiamme — quei morti — sono dei ciechi, accecati da quell'ardore nel contrappasso: possono udire, ma niente vedono, e ciò ancor meglio lo capiremo nel canto seguente, incontrando il Montefeltrano⁵⁹.

Non ci son dubbi, Virgilio vuole per il suo protetto la verità, senza veli; vuole che Dante possa imparare e conoscere tutti i segreti

⁵⁸ Altri interpreti hanno riflettuto sulla possibilità dell'uso del greco da parte del maestro dantesco. Cfr. D. J. Donno, *Dante's Ulysses and Virgil's Prohibition*, «Italice», 50, 1973, pp. 26-37. Inoltre si consideri che, nel XVI secolo, Torquato Tasso affermava, in una sua riflessione su *Inferno* XXVI, che secondo lui Virgilio finge di essere Omero per stimolare Ulisse a parlare diffusamente (cfr. M. Seriacopi, *Op. cit.*, p. 129). Una medesima linea ermeneutica è stata variamente ripresa, in tempi moderni, da altri critici italiani: cfr. C. Steiner (a c.) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Torino 1921; G. Toffanin, «Perch'ei fur greci» [*Inferno* XXVI, 70-75], in *Sette interpretazioni dantesche*, Napoli 1946-1947, p. 14; C. Heisig, *Perché fuor greci*, «Romanistisches Jahrbuch», a. VI (1953-1954), pp. 83-91. In questo preciso contesto simbolico, la poliglоссия di Virgilio che parla naturalmente ad un tratto la lingua dell'interlocutore itacese ci sembra rappresentare fra l'altro un collegamento sottile ed ironico all'episodio di Pentecoste neotestamentario, a cui le stesse fiamme dei consiglieri di frode (e in particolare quella di Ulisse, in quanto "lingua eloquente di fuoco") ci riconducono. Virgilio sperimenta così il multilinguismo nell'ingannare qui Ulisse, come gli apostoli in senso tutto contrario avevano fatto, quali emissari di Verità. Il collegamento fra il testo sacro e l'episodio infernale è forte e assieme indica grottescamente la differenza fra le diverse ambientazioni morali. Cfr. *Act. Ap.* II, 3-11.

⁵⁹ Cfr. *Inf.* XXVII, 61-66.

profondi del suo viaggio. È necessario allora che Ulisse non abbia il tempo di sospettare che l'uomo che parla potrebbe non essere Omero, il «poeta sovrano»⁶⁰, il padre ideale di artisti e di eroi, dei molti filosofi greci e della «bella scuola»⁶¹ — Omero — che lo ha elevato al cospetto delle generazioni future per la potenza di astuzia ed ingegno: lui — *polymetis* — e sempre protetto da Atena.

Per questo Virgilio, per arrivare alla verità, deve accendere con il potere della retorica tutto l'orgoglio di Ulisse, e deve farlo sentire grande, grandissimo e totalmente ammirato, il potente signore di Itaca, perché finalmente anche lui si confonda e possa esser sincero — per una volta, quanto è possibile — nel rivelare le circostanze precise della sua fine, abbacinato dai molti riflessi e dallo splendore di un orizzonte e uno specchio polito che ora qui sembra rappresentarlo: lo specchio del sommo poeta, lo specchio di Omero che un tempo poté celebrarlo e poi esaltarne magnificamente le imprese.

La gravità e inoltre la reverenza di cui Virgilio fa uso in questo contesto rappresentano un caso unico e anomalo entro l'*Inferno*⁶². Ed, in aggiunta, si noti come una simile reverenza abbia un purissimo valore strumentale e cooperi subito a intessere, sempre più fitta, una rete d'inganni.

In primo luogo, viene messa in luce la particolarità del supplizio, come se questo fosse inequivocabile segno di eccellenza e di nobiltà: essere diversi dalle altre fiamme e dagli altri peccatori, due uomini nel fuoco della mente [79], anzi... un super-uomo. Poi, il poeta epico, in un senso classico che è tutto greco, si conferma al servizio degli eroi (e, si noti bene, non della divina ispirazione) sperando di avere la loro piena riconoscenza, augurandosi infatti di essere stato capace di rappresentarli bene, avendo col suo poema tramandato ai posteri il nome immortale [80-82]. Infine, non si mette mai in dubbio (anzi si esalta, ancora prima di conoscerne i particolari) come la conclusione del viaggio rappresenti l'esito estremo e bello della morte eroica. Sarà questo esito il frutto di una

⁶⁰ Cfr. *Inf.* IV, 88.

⁶¹ *Ivi.*, 94.

⁶² Cfr. A. M. Chiavacci-Leonardi (a c.), Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Milano, 1991, p. 779.

scelta consapevole («per lui perduto» [84]) della volontà fortissima di un uomo che — non potendo essere immortale «per sé» [84], attraverso lo sforzo estremo del volere — supera l'urgenza della disperazione, non ha paura e consapevolmente sceglie la morte: appunto, la bella morte⁶³ che, per i Greci, è l'unica autentica soddisfazione per l'uomo che non può essere dio e trascorrere tempi immortali e felici.

Virgilio dunque parla la lingua di Omero, lui lascia credere di essere Omero, inganna Ulisse e lo costringe alla verità, traducendo — a questo punto subdolamente, ironicamente — le parole di quel suo stesso capolavoro latino, le parole della sua *Eneide*, proprio all'inizio della *captatio benevolentiae* nei confronti della fiamma. In un tal modo, Virgilio seduce Ulisse — per così dire — e in questo fare, simbolicamente e retoricamente, si veste pure dei panni muliebri e lui comunica come se fosse una donna. Infatti, lui parla come Didone: «Si bene quid de te merui, fuit auti tibi quidquam/ dulce meum [...]»⁶⁴. Certo, le sue parole dolcissime scorrono come se fossero miele in quell'eloquio infernale riflesso dentro il poema di Dante; ed è importante che Ulisse — lo stesso uomo che non ha potuto commuoversi davanti al «debito amore» [96] della sua sposa Penelope — sia qui, nell'allegoria, una facile preda della regina dei Tirii — Didone — sotto mentite spoglie, le virgiliane.

Siamo di fronte a un discorso ingannevole che, in definitiva, fa da premessa sinfonica⁶⁵ alla grandiosa allocuzione di Ulisse. E questo discorso virgiliano (così come il successivo parlare dell'Itacese ai compagni di nave) rappresenta una mera *fallacia*: un fare credere che tutto ciò che si afferma sia in vero ciò che non è, mediante qualche impressione fantastica: cioè apparenza senza

⁶³ Tutto il verso 84 si trova ad essere fortemente segnato ambigualmente: da un lato, suggerisce all'intelletto classico greco l'idea della solitaria conquista della gloria *per mortem* da parte del super-uomo, dall'altro (in senso virgiliano, ma anche, e soprattutto, cristiano), mostra evidente lo sterile autolesionismo orgoglioso del singolo che, proprio nella sua separazione dallo spazio collettivo-universale (sia esso il *populus romanus* o la Chiesa vivente e la comunione dei beati) stabilisce i termini inesorabili di una sua condanna.

⁶⁴ *Eneide*, IV, 317.

⁶⁵ Cfr. n. 1.

esistenza, che noi possiamo così definire, parafrasando la spiegazione di Pietro Ispano⁶⁶.

Nel presentarsi in greco come il cantore di Ulisse, Virgilio crea volontariamente un equivoco; e certo lui ne approfitta per esercitare la sua più ampia e contorta persuasione dell'interlocutore. Tutto questo avviene proprio nei termini di quell'*aequivocatio-onymia* che fu descritta in dettaglio nel tempo classico da Aristotele⁶⁷.

Ulisse ascolta dunque, attraverso Virgilio-Omero, le 'parole di Didone': lo convince molto e lo seduce l'eloquio di questa donna perché — in fondo — lui si rispecchia in lei, e lo fa narcisisticamente, perversamente, infernalmente.

La stessa regina rappresenta un suo 'doppio virtuale', sospinta anch'essa, nel parossismo del *furor*, dall'egoismo di un desiderio che appieno imprigiona la sua volontà e la isola, e poi la rende dimentica di ogni dovere spirituale (il culto della memoria dello scomparso marito Sicheo) e civile (la cura della città e del popolo)⁶⁸. Didone oblia Cartagine, come anche Ulisse ha dimenticato Itaca e ogni ideale di impegno collettivo rivolto alla costituzione armoniosa e al mantenimento della *pòlis*⁶⁹.

Allora, grazie all'abilità del travestimento formale del suo linguaggio, Virgilio riesce ad intrappolare lo spirito greco; e lui lo fa preparando con molta sagacia il terreno, affinché la rivelazione dell'inganno serpentino di Ulisse diventi perfettamente utile per l'evoluzione del suo discepolo Dante, il pellegrino. A questo punto è il serpente che viene inchiodato alla croce, per via di metafora; come del resto è necessario, secondo lo schema teologico del 'doppio inganno'. L'ingannatore infatti deve essere ora a sua volta ingannato; e il Cristo/*Veritas* qui si consegna alla morte, ed è così che sconfigge la morte... ma dal di dentro⁷⁰.

⁶⁶ Cfr. *Summul. log.*, 703.

⁶⁷ Cfr. *Soph. El.*, 4, 166a.

⁶⁸ Cfr. Virgilio, *Eneide*, IV. Per un'analisi più approfondita di questi temi virgiliani, rimandiamo ai risultati di una nostra precedente ricerca: *Rinascimento e anima*, cit., pp. 1-436.

⁶⁹ F. Masciandaro, *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*, Philadelphia, 1991, p. 138-139.

⁷⁰ Si noti a questo punto come il dialogo sterile della fiamma doppia, vale a dire il mancato scambio verbale tra le due anime imprigionate dall'interno (Ulisse-

La nostra linea interpretativa presenta quindi un Virgilio ‘mascherato’ che usa la parola *lògos* (la lingua tragica di Omero) per ingannare Ulisse — simbolo per eccellenza di ogni inganno retorico — e trae vigore senz’altro anche da un necessario confronto con gli sviluppi estremi del celebre incontro infernale con l’Itacese, all’inizio del canto seguente:

Già era dritta in su la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen già
con la licenza del dolce poeta,
quand’un’altra, che dietro a lei venia,
ne fece volger li occhi alla sua cima
per un confuso suon che fuor n’uscia.
Come ‘l bue cicilian che muggiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
che l’avea temperato con sua lima,
muggiava con la voce dell’afflitto,
si che, con tutto che fosse di rame,
pur el pareva dal dolor trafitto;
così, per non aver via né forame
dal principio nel foco, in suo linguaggio
si convertian le parole grame.
Ma poscia ch’ebber colto lor viaggio
su per la punta, dandole quel guizzo
che dato avea la lingua in lor passaggio,
udimmo dire: — O tu a cu’ io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
dicendo “Istra ten va; più non t’adizzo”».

(*Inf.* XXVII, 1-21)

Qui il «dolce poeta» congeda significativamente Ulisse e Diomede, parlando proprio il dialetto lombardo della sua stessa regione d’origine, e creando così un effetto straniante grottesco e misterioso. Non ci dobbiamo comunque sorprendere troppo: siamo di certo al cospetto di un funzionale ‘digradamento retorico’, dalla

Diomede) si muti funzionalmente in un dialogo produttivo. Alla coppia uomo/uomo si sostituisce infatti nascostamente e come emblema la coppia uomo/donna (Ulisse-Virgilio/‘Didone’): ora la fiamma ‘produce’, inizia a parlare, ed è proprio il simbolo femminile (la donna nascosta nelle parole dell’uomo) che garantisce qui lo sviluppo di un’apertura positiva del dannato all’altro, nella sua uscita al di fuori di sé. La ‘funzione femminile’ cristianamente assume importanza centrale nell’episodio e garantisce la positiva educazione/evoluzione del pellegrino protagonista.

parola sublime del greco omerico, fino alla base umilissima di quell'eloquio volgare della campagna di Mantova.

Virgilio dunque si burla di Ulisse, anche lui vecchio e tardo come i compagni di nave; Virgilio inganna e, ottenuto lo scopo, rivela allora (e certo lo fa con un orgoglio tutto romano) il suo stesso imbroglio, imbastito ai danni dell'empio eroe di un passato remoto, di quella medesima civiltà dell'Ellade che è sempre stata da lui profondamente amata, da un punto di vista estetico, ma anche implacabilmente condannata, da un punto di vista politico-morale.

Virgilio, in dialetto, congeda dunque il famoso itacese e poi, in maniera diretta, ne mostra tutta l'intrinseca bestialità proprio nell'uso simbolico e disdegnoso del verbo 'adizzare': aizzare cioè, come potrebbe anche dirsi di un cane pei combattimenti, o di impazziti cavalli.

5. Un folle volo e la virata della stultifera navis

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'ì ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'ì Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.
Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov' Ercule segnò li suoi riguardi
acciò che l'uom più oltre non si metta;

da la man destra mi lasciai Sibilia,
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 "O frati", dissi, "che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 a questa tanto picciola vigilia
 d'i nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza,
 di retro al sol, del mondo senza gente.
 Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguir virtute e canoscenza".
 Li miei compagni fec' io sì aguti,
 con questa orazion picciola, al cammino,
 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 de' remi facemmo ali al folle volo,
 sempre acquistando dal lato mancino.
 Tutte le stelle già de l'altro polo
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
 che non surgèa fuor del marin suolo.
 Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avèa alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
 ché de la nova terra un turbo nacque
 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

(*Inf.* XXVI, 85-142)

La presenza del «vento» che ora «affatica» la fiamma di Ulisse e Diomede [85-90] richiama direttamente le atmosfere e il simbolismo del canto di Paolo e Francesca e del volo dei lussuriosi, ugualmente affannati dalla bufera infernale⁷¹. Il «vento» si unisce qui nell'immagine alla fiamma cornuta, e ci riporta sul piano della metafora all'episodio neotestamentario della Pentecoste⁷²: in esso, le

⁷¹ Cfr. *Inf.*, V, 79-81: «Sì tosto come il vento a noi li piega,/ mossi la voce: "O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!"».

⁷² Cfr. *Act.*, II, 1-4a.

fiamme si mostrano in un contesto caratterizzato da simili tratti pertinenti rispetto alla bolgia dei consiglieri di frode. Tali fiamme sono infatti precedute dal vento impetuoso e appunto da questo paion condotte.

Comunque esistono anche notevoli differenze fra i due testi.

Negli *Atti*, le fiamme appaiono come tali, eppure non bruciano uomini; si posano sopra le teste dei vari apostoli, senza però avvolgerne i corpi, e non sono inoltre affaticate dal vento, proprio perché questo soffio (analogamente al terremoto purgatoriale)⁷³ è in vero soltanto un suono di vento che penetra tutta la casa, ma non muove aria all'interno, non ne sconvolge per nulla l'intera atmosfera di quiete:

et cum conplerentur dies pentecos-
tes
erant omnes pariter in eodem loco
et factus est repente de caelo sonus
tamquam advenientis spiritus vehe-
mentis
et replevit totam domum ubi erant
sedentes
et apparuerunt illis dispartitae lin-
guae tamquam ignis
seditque supra singulos eorum
et repleti sunt omnes Spiritu Sancto
et coeperunt loqui aliis linguis
prout Spiritus Sanctus dabat eloqui
illis⁷⁴

I consiglieri fraudolenti sono inglobati nelle fiamme: questo perché hanno cercato di carpire all'universale trascendente il bene dell'intelletto, ma sono rimasti preda della stessa luce che avevano rubato nel loro viaggio orgoglioso, ne sono stati divorati, soffocati⁷⁵.

⁷³ Cfr. *Purg.* XX, 124-151; XXI, 1-78.

⁷⁴ *Act.*, cit.

⁷⁵ Sinfonicamente, la presenza del fuoco suggerisce per tutto il canto la natura incontenibile dell'energia del pensiero umano e i rischi del suo «ardore». Cfr. R. M. Durling, *Op. cit.*, p. 412: «[Ulysse's 'ardore'] is an important instance of the fire imagery that dominates the canto, and a major interpretive issue is whether it is to be seen as the same fire that now envelops him and has its origin within him».

Il vento dello Spirito⁷⁶ li affatica dunque, nel buio, così come avviene ai dannati per la lussuria, perché quella loro mente infernale non si è certamente abbandonata al volo, lasciandosi appieno guidare dall'aria. Tutti gli spiriti neri che sono i prigionieri dell'ombra sempre si sono affannati contro corrente, sempre e irrazionalmente hanno cercato di risalire il fiume e la vita contro gli stessi flutti, e sono rimasti per questo ogni volta insoddisfatti e stanchi [91].

Si noti ora l'impostazione simbolica di tutto il discorso di Ulisse. Il primo nome che appare nel racconto è quello della maga di metamorfosi, un nome che evoca subito echi poetici particolari nelle nostre menti di lettori del poema dantesco: l'abbruttimento dei compagni dell'Itacese trasformati in porci. Immediatamente, il nome di Circe ci ricollega a quanto è suggerito e predisposto, nella prima e nella seconda parte del canto, intorno ai rischi di quell'imbastimento a cui può condurre il desiderio in generale e, più specificamente, il desiderio di conoscenza. Ci troviamo di fronte ad un richiamo sinfonico fondamentale⁷⁷. L'avventura esplorativa e intellettuale di Ulisse viene descritta come la forma perfetta del conoscere, secondo il punto di vista classico [103-109]: è questa un sapere che in sé presenta caratteri pratici (esplorazione del mondo e dei suoi aspetti esteriori) e pure etico-teoretici (riflessione sui costumi degli uomini, sul limite fra il bene e il male, la virtù e il vizio) [98-99].

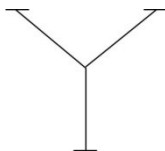
Come si afferma nell'«orazion picciola» [122], la forma di conoscenza che Ulisse mostra di voler seguire deve necessariamente — e aristotelicamente — fondarsi sulla virtù/*aretè*, vale a dire su quella *mesòtes* che coincide con la perfetta capacità di permanere, con tutte le nostre forze, nel centro perfetto della coscienza, da cui è possibile sempre osservare imperturbati lo scontro di forze oppostive tra le diverse passioni. *Aretè* non significa assenza di

⁷⁶ Per un inquadramento generale del concetto di “vento” come Spirito divino/*Ruah* e, in genere, sulla pneumatologia cristiana, può essere utile consultare: P. Evdokimov, *Lo Spirito Santo pensato dai Padri e vissuto nella Liturgia*, in *Lo Spirito Santo e la chiesa*, a c. di E. Lanne, Roma, 1970, pp. 239-264; E. J. Fortmann, *The Triune God. A Historical Study of the Doctrine of the Trinity*, Philadelphia-London, 1972; H. U. von Balthasar, *Spiritus creator. Saggi teologici III*, Brescia, 1972.

⁷⁷ Cfr. n. 1.

affetti o di emozioni; è piuttosto uno stato d'essere in cui la passione viene del tutto controllata e diretta convenientemente verso un fine opportuno, buono e così razionale, concepibile cioè dall'umana razionalità⁷⁸. L'unica forma di vera conoscenza è quindi, in questo senso, quella che nasce dalla corretta pratica delle virtù etiche, in un momento che è giudicato opportuno secondo ragione. Questa facoltà di giudizio è la saggezza pratica della *phrònesis*, di quella prudenza che, si trova a dipendere dalla sapienza/*sophia*: la parte più nobile della coscienza, riflesso di luce olimpica che ci permette di scorgere chiaro l'assoluto fine razionale del tutto⁷⁹.

Il percorso della conoscenza classica si può descrivere graficamente attraverso il simbolo esoterico pitagorico della *ypsilon* o *bivias*⁸⁰, la 'forcella' mistica indicante la scelta fra le due strade — l'essere e il non-essere, il bene e il male — che rappresentiamo nel seguente diagramma.



Il maestro sapiente sarà dunque colui che riesce a dominare le forze di vita, padroneggiando gli opposti (come reggitore simbolico della suddetta 'forcella' rituale), l'uomo e mago capace di ricostruire unità oltre ogni contraddizione. Il perfetto iniziato ai misteri è allora colui che signoreggia le passioni all'interno di sé e che, proprio in questo dominio, trova tutta l'energia necessaria per ordinare lo stesso mondo che lo accoglie e che attende di essere da lui pensato (e quindi organizzato) secondo ragione⁸¹.

⁷⁸ Cfr. Aristotele, *Op. cit.*

⁷⁹ Cfr. *Ivi*, VI, 3, 1139b; 6, 1140b – 1141a; 7, 1147a.

⁸⁰ Cfr. O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, (I ed. St. Léger Vauban - France, 1979) Milano, 1988, pp. 105-111; C. Demetrescu, *Il simbolo nell'arte romanica* (Vol. I. *Solstizio eterno*), Rimini, 1998, pp. 131-132.

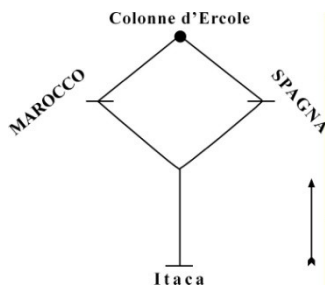
⁸¹ Si consideri anche quanto afferma André Virel sulla 'forca' come simbolo femminile di ambivalenza e passività, in diretta contrapposizione alla 'freccia' come figura univoca e maschile: *Histoire de notre image*, Genève, 1965, pp. 38, 194.

Il viaggio dantesco di Ulisse, da un punto di vista geografico-spaziale, rivela così un simbolismo profondo: rappresenta infatti il medesimo segno della *ypsilon* pitagorica, nel suo movimento lungo i lidi opposti del Mediterraneo occidentale — oltre Itaca — verso la costa africana e il Marocco (lato destro della ‘forcella’) e anche lungo il litorale europeo, fino alla Spagna [103-105]. In questo senso l’arrivo alle colonne di Ercole rappresenterà dunque l’emblema della conquista di un vero dominio perfetto sugli estremi opposti: è la vittoria etico-pratica della *mesòtes* e la conseguente possibilità di procedere sviluppando su questa, a partire da questa, l’evoluzione dei successivi livelli dianoetici, quelli relativi appunto alla conoscenza di valori superiori (*epistème* > *noûs* > *sophía*)⁸².

Le colonne d’Ercole, per la nave che ha perlustrato entrambe le sponde del Mediterraneo, rappresentano quindi una magica riunificazione degli opposti all’interno di un punto che è il segno di una prima comprensione dell’ideale unità filosofica, a partire dalla quale l’indagine dell’uomo deve abbandonare ogni campo sensibile per farsi dunque meditazione profonda — ascolto interiore — e quindi procedere avanti, sicura, in questo... silenzio sacro⁸³. Graficamente possiamo riassumere l’esito di tutto l’intero percorso di Ulisse, fino a questo punto, attraverso un altro diagramma.

⁸² Cfr. Aristotele, *Op. cit.*

⁸³ O. Beigbeder, *Lexique des symboles*, (I ed. St. Léger Vauban - France, 1979), trad. E. Robberto, Milano, 1988, pp.144-145 : «Il segno verticale mostrava al cristiano che, una volta superate come quegli eroi le prove della vita su questa terra, egli si sarebbe potuto dirigere sia verso destra, dal lato degli eletti, sia verso sinistra : il segno aveva finito di complicarsi in relazione con l’idea delle ‘direzioni’ e in relazione con la Y, ma non per questo era caduto in dimenticanza il simbolismo dell’acqua. Per esempio, un fregio a zig-zag nella zona del coro orna l’acquasantiera di Saint Paulien (Haute-Loire), e un disegno ondulato a zig-zag su un capitello di Chanteuges fa da mare o da fiume alla barca di un vescovo: sta a significare il corso della vita».



I «risguardi» [108] di Ercole — *Non plus ultra* — rappresentano quindi il significato filosofico pregnante di quel percorso doppio (le due sponde del mare Mediterraneo) che ha un proprio *tèlos* preciso, che è fine identificabile in termini puramente razionali, perché questo fine è la stessa razionalità, ne rappresenta l'essenza e la scaturigine assoluta.

Aristotelicamente lo scopo primario dell'uomo è vivere in tutto secondo ragione, raggiungere dunque il suo porto naturale, l'origine che lo ha prodotto, affrancandosi da ogni condizionamento in sé passionale e bestiale. Il viaggio può allora finire metaforicamente, deve anzi concludersi *hic et nunc*, in questa medesima vita terrena, deve essere il centro di tutta la nostra esistenza, il suo vero e unico *tèlos* appunto.

Lo stelo della 'forcella' mistica ha una sua base, ed è questa che deve essere impugnata dal sapiente per ottenere un compimento perfetto del desiderio, la fusione degli opposti, la metamorfosi della 'forca' in una 'losanga', in cui i contrari conoscono un punto comune (che è l'angolo dove si uniscono in alto): è così che si conquista l'*acròtes* — la vetta — e che quindi si rende possibile accedere alle dimore più alte del pensiero lucido.

Ed ascoltiamo, in questo senso, Aristotele, per approfondire il concetto seguendo le sue parole:

La virtù, dunque, è un centro perfetto, poiché nel mezzo riconosce il proprio fine. Si aggiunga che si può errare in molti modi — perché il male è dell'infinito, come congetturavano i Pitagorici, mentre il bene appartiene al finito, ma l'agire retto è di una sola specie⁸⁴.

⁸⁴ Aristotele, *Op. cit.*, II, 6, 1106.

Eppure, nel 'mezzo sacro' il desiderio di Ulisse per nulla si può placare. In realtà il suo amore per il viaggio non è finalizzato a uno scopo preciso, ma trova esclusivo significato in se stesso, egoisticamente e narcisisticamente.

Ulisse è l'*homo viator* che ama l'andare per il puro andare; e la sua nave vuole le onde, non vuole a nessun costo raggiungere un porto⁸⁵. L'intelligenza di questo eroe classico è un vortice che non conosce una sintesi, è una spirale senza una fine⁸⁶.

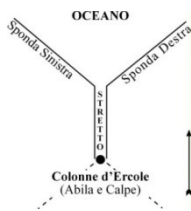
È così che il punto, il centro, il mezzo (le colonne d'Ercole) rappresenteranno per lui non di certo la fine di un lungo e stancante viaggio, ma invece la base per nuovi itinerari. Il punto, allora, si svilupperà in una linea. Lo stretto di Gibilterra sarà quindi base di un'altra 'ypsilon' che l'Itacese vorrà dominare, ancora una volta oltre ogni dubbio e anche oltre ogni limite umano⁸⁷.

Ecco una grafica illustrazione essenziale di questo nuovo principio dell'avventura maligna.

⁸⁵ Questo tipo di *curiositas* ossessiva diventa ancora più assurda in una prospettiva cristiana, soprattutto quando l'uomo è vecchio e si approssima alla morte. Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 27, 4-5: «Dunque, appresso la propria perfezione, la quale s'acquista nella gioventute, conviene venire quella che allumina non pur sé ma li altri; e convenesi aprire l'uomo quasi com'una rosa che più chiusa stare non puote, e l'odore che dentro generato è spande: e questo conviene essere in questa terza etade che per mano corre. Convienesi a dunque essere prudente, cioè savio; e a ciò essere si richiede buona memoria delle vedute cose, buona conoscenza delle presenti e buona provedenza delle future. E si come dice lo Filosofo nel sesto dell'Etica, "impossibile è essere savio chi non è buono", e però non è da dire savio uomo chi con sottratti e con inganni procede, ma è da chiamare astuto; ché, si come nullo dicerebbe savio quelli che si sapesse bene trarre della punta d'uno coltello nella pupilla dell'occhio, così non è da dire savio quelli che bene sa una malvagia cosa fare, la quale facendo, prima sé sempre che altrui offende, se bene si mira».

⁸⁶ E questa stessa spirale — la fiamma dell'«ardore» — è destinata a divorare se stessa, a divorare l'anima dell'uomo, come il contrappasso infernale chiaramente ci mostra nel canto di Ulisse. Cfr. Ch. S. Singleton (Ed.), Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno 2: Commentary*, Princeton (NJ – U.S.A.), pp. 454, 460: «[41] The theft," as is made clearer by the verb "invola" in the following verse. Such terms serve to point up the *contrapasso* of the punishment: the punishing flames are thus furtive, fraudulent»; «The principle of *contrapasso* is evident in the punishing flame's being likened to a tongue, for the sin punished in this *bolgia* is fraudulent counsel — false advice given by the tongue».

⁸⁷ In questa vera e propria "volontà di potenza" esercitata sulla natura e sulla vita oltre i confini del ragionevole, il significato positivo dell'emblema della "forca" si trasforma, assumendo inequivocabili connotazioni diaboliche. Cfr. A. Virel, *Op. cit.*, p. 202.



E ora, oltre le vette di Abila e Calpe, muovendosi lungo la «foce stretta» [107], Ulisse pronuncia la sua orazione [112-120]. Ormai la sua scelta è compiuta, nelle profondità della coscienza: lui ha solo bisogno di quei compagni, della loro energia... della forza dei remi. La sua, a questo punto, è una *oratio suasoria*, ed è un discorso che adesso qui mira a convincere gli altri a dare al capo, all'oratore, il necessario supporto per riuscire a raggiungere il fine. E, senza dubbio, questo suo fine è perverso.

Ulisse si trova ora alla base di quella 'ypsilon' simbolica che abbiamo descritto. Lui ha raggiunto il sommo *telòs*, la vetta, dove ogni umano volere, razionalmente — aristotelicamente — dovrebbe placarsi in un tranquillo pensiero trascendentale e nella sua beatitudine.

Oltre quel punto non ha più senso un andare. Oltre quel punto non c'è più spazio per l'uomo e per la virtù, proprio perché in quel «mondo senza gente» [117] non c'è più traccia di civiltà e società degli umani; e dunque non ci può essere alcuna occasione per un autentico esame dell'*aretè* (la virtù) ed una pratica onesta di questa. Oltre quel punto, si estende — infinito — il grande mare che è popolato di mostri, le coste selvagge abitate da fiere⁸⁸: *hic sunt leones*,

⁸⁸ Nell'immaginario medievale, l'Oceano rappresenta una meta infausta, una sorta di 'antimondo selvaggio', terribile e indesiderabile. Cfr. *Libro delle mirabili difformità*, a c. di C. Bologna, Milano, 1977, p. 131: «è infinito, senza dubbio, il numero delle razze di animali marini mostruosi, i quali con smisurati corpacchi, pari ad alte montagne, squassano le ondate più gigantesche e sommuovono coi torsì le distese d'acqua quasi sradicate dal profondo per spingersi poi verso la foce tranquilla dei fiumi; e nuotando smuovono spume e spruzzi, con gran frastuono. Così schierato, quell'esercito mostruoso e immenso attraversa le gonfie piane azzurre, e spezza l'aria con sferzate di schiume bianchissime, come il marmo. E rovesciando poi con terribili risucchi le acque, già tutte un turbinio per la massa stragrande dei loro corpi, puntano sulla spiaggia, così da offrire a chi stia sulla riva a spiarli non tanto spettacolo quanto orrore».

come si legge sopra le antiche mappe dell'orbe terracqueo. E qui ci si addentra nel regno della Gran Bestia (del male, del demoniaco che è sub-umano) e dunque — psichicamente e filosoficamente — possiamo dire che allora qui si aprono senza confine le imperscrutate foreste della follia⁸⁹.

No, non ci sono più dubbi, l'orazione di Ulisse, per quanto affascinante e seducente, è un'orazione ingannevole⁹⁰. Sembra echeggiare in apertura quelle famose parole del «*pater Aeneas*» ai cari compagni di molte sventure⁹¹; ma il suo discorso non si apre con la

⁸⁹ L'etica aristotelica prevede sempre per l'uomo una essenziale realizzazione sociale. La natura umana nasce infatti in funzione della socialità e l'individuo si può sviluppare armoniosamente solo all'interno di un contesto collettivo e in funzione di questo. L'uomo isolato non può conquistare alcuna virtù e si condanna all'imbestiamento. Cfr. *Politica*, I, 2: «L'uomo coltivato è il migliore degli animali, ma, isolato è il peggiore di tutti; perché l'ingiustizia è più pericolosa se armata, e l'uomo reca dalla nascita l'arma dell'intelligenza e ha doti di carattere che può usare per i fini più bassi. Quindi, se non ha doti morali, è l'animale più selvaggio e corrotto, pieno di avidità e di concupiscenza [...] Per vivere solo — dunque — l'uomo deve essere o una bestia o un dio» (Trad. di R. Laurenti, Roma-Bari, 1986).

⁹⁰ La retorica di Ulisse — in generale — è sempre soggetta a un pericoloso e ingannevole 'mascheramento' di cui si fanno rivelatrici le continue e ambigue manifestazioni di falsa modestia. Cfr. R. Hollander (Ed.), *Dante Alighieri Inferno*, New York, 2002, p. 493: «Ulysses' summary of the result of his speech is a masterpiece of false modesty. Once he has uttered his words, his exhausted companions are ready for anything. We now perhaps notice that one of his key words is "little" one mark of a speaker who masks his pride in false humility: his reduced company of shipmates is *picciola* (v. 102); so is the time left his men on earth (*picciola*, v. 114); and now his oration is also but a little thing (v. 122), *picciola* used one more time, a total of three times in twenty-one verses. Ulysses is, in modern parlance, a con artist, and a good one, too. He has surely fooled a lot of people».

⁹¹ Virgilio, *Op. cit.*, I, 198-207: «O socii (neque enim ignari sumus ante malorum), / o passi graviora, dabit deus his quoque finem. / Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis/ accessis scopulos, vos et Cyclopa saxa/ experti: revocate animos maestumque timorem/ mittite; forsan et haec olim meminisse iuvabit. / Per varios casus, per tot discrimina rerum/ tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas/ ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae. / Durate et vosmet rebus servate secunds». Virgilio non è comunque il solo modello per Dante, che sembra riecheggiare anche Lucano (*Farsalia*, I, 299-351), Orazio (*Carmina*, I, 7, 24-31), e le storie di Alessandro Magno (Gautier de Châtillon, *Alessandreide*, X, 314-316). Anna Maria Chiavacci puntualizza bene, in questo senso, come la potenza e l'unicità del discorso di Ulisse si costituisca intorno a «celebri luoghi del mondo antico», rivissuti originalmente dal Poeta (cfr. Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Milano, 1991, p. 787). Possiamo dire allora che Ulisse è in realtà un falso *pater*, un falso Enea per i compagni. Si ricordi a questo proposito un'illuminante nota critica

speranza di un agognato arrivo nel Lazio, con l'ideale ricostituzione di un'altra Troia e nuova *civitas* che possa essere immune da vizi e dunque, per questo, eterna⁹². Ulisse non ama i compagni come se fossero dei veri amici o dei figli; non è disposto a dare per loro tutto se stesso, sacrificando il suo bene, il suo egoismo⁹³. I vecchi *comites* hanno soltanto per lui il valore di meri strumenti, sono energia per andare e spostare la barca⁹⁴.

L'aspetto dell'orazione è in realtà fortemente connotato in senso retorico-letterario; infatti, si ricollega in più punti al discorso biecamente utilitaristico del personaggio di Cesare alle sue stesse truppe, prima dello scoppio della guerra civile⁹⁵. Imita da vicino di John Freccero, in P. Pinsky (Ed.), *The Inferno of Dante*, New York, 1994, p. 342: «Dante may have known that Aeneas' speech to his men in Virgil's poem was modeled on Odysseus' speech to his men in the *Odyssey*. Dante reconstructs an imagined Homeric archetype by echoing Aeneas ("O brothers...") but transforming Aeneas' serenity into Ulysses' thirst for the unknown. This extraordinary act of literary triangulation suggests that Ulysses' disaster foreshadowed Aeneas' success, upon which Rome was founded. The result is the portrait of a Ulysses whose individualism is the antithesis of Aeneas' filial and civic piety. His intellectual pride is not unlike that of the younger Dante, whom he perhaps represents». Attraverso i *Saturnalia* di Macrobio (II, 4), Dante avrebbe inoltre potuto sapere che Virgilio aveva modellato per contrasto il suo discorso di Enea ai compagni, imitando l'allocuzione di Ulisse nell'*Odissea* (XII, 226-240), a proposito degli invincibili rischi di Scilla e Cariddi dissimulati con frode: cfr. D. Thompson, *Dante's Ulysses and the Allegorical Journey*, in «Dante Studies», n. 85 (1967), pp. 33-58.

⁹² Cfr. F. Masciandaro, *Op. cit.*: «The natural and inherently good desire to know is thus transformed into a *vana curiositas*, into an evasion of the real world of the *civitas*, with its history and culture, the world that includes the fondness for his son, the reverence for his aged father and the due love that would have made Penelope glad. In what appears to be a lofty, heroic quest for knowledge, Ulysses breaks the equally natural bonds between knowledge and virtue, that is, between knowing and acting within and for the *communitas*».

⁹³ Ricordiamo il punto di vista di Buti: «et è fraudolento consiglio quello che viene a danno del prossimo con apparenza di bene, acciò che non se ne possa guardare [...]. E però addivene che questi uomini maliziosi, che sono tenuti savi secondo il mondo, danno frodolenti consigli, parendo loro spegnere un grande male e fare uno grande bene» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, Pisa, 1858-1862, pp. 673, 675).

⁹⁴ E questo lo ha già notato precisamente e acutamente la critica dantesca americana: cfr. R. Hollander (Ed.), Dante Alighieri, *Inferno*, New York, 2002, p. 493: «His men, his "brothers," now show their real relationship to Ulysses: it is an instrumental one. They are his oars».

⁹⁵ Cfr. Lucano, *Op. cit.* Non solo il discorso di Cesare, ma anche quello di Catone, nell'ultima parte dell'opera lucanea (IX, 379-410), è presente come una fonte

(come hanno ben dimostrato Stull e Hollander)⁹⁶ il testo del poema di Lucano, un testo che tende a mettere in luce — per ovvie ragioni politiche e pure ideologiche — i lati più oscuri del forte *dictator*: la sua avidità e l'arroganza⁹⁷. Eppure, il personaggio dantesco non è solo avido ed ambizioso, come quel grande di Roma: lui è strumento del male, nella *Divina Commedia*, ci appare indemoniato e vuole solo l'annichilimento. È furia di distruzione di tutto, degli altri e pure, alla fine, di sé.

Siamo davanti al solito e ricorrente atteggiamento infernale descritto dal Cristianesimo, come ci mostra quell'episodio famoso dei porci che sono invasi dalla legione maligna, a Gerasa⁹⁸.

Ora il vascello di Ulisse ha bisogno di remi: e quei remi devono essere mossi, a qualunque costo. È inevitabile. Certo, perché il personaggio dantesco non è più una emanazione dell'immaginario poetico classico, perché il nuovo Ulisse è insaziabile, è follemente insaziabile, sì... brutalmente insaziabile. Il personaggio dantesco ci mostra infatti l'essenza di una prospettiva medievale, o meglio il punto di vista medievale a proposito della civiltà antica e del suo razionalismo, dei suoi filosofici percorsi, dei suoi limiti e della sua cecità⁹⁹. Ulisse — come eroe della vita classica attiva e contemplativa

primaria entro il dantesco discorso di Ulisse. E vi è presente a creare un contrasto morale: Catone è onesto, non è ingannatore. Lui certamente è un duce liberale, e non un tiranno. Lui avverte bene tutti i compagni di quell'immane pericolo, quando si accingono a attraversare i deserti di Libia, con i serpenti e gli orrori. Lui non nasconde il gran rischio e lascia liberi gli altri di scegliere autonomamente il proprio destino.

⁹⁶ W. Stull – R. Hollander, *The Lucanian Source of Dante's Ulysses*, «Studi Danteschi», 63, 1991 [1997], pp. 1-52.

⁹⁷ Il riferimento lucaneo permette quindi a Dante di enfatizzare ancora meglio l'idea tomistica della profonda dipendenza della frode dalla «*avaritia-mater*». Cfr. *Summa theologiae*, IV, q. 118.

⁹⁸ Cfr. *Mc*. V, 1-20.

⁹⁹ Cfr. G. Padoan, *Ulisse «fandi fitor» e le vie della sapienza*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, 1977, pp. 186-187: «Da quanto abbiamo visto, appare indubbio che, allorché ci si riaccostava direttamente a Virgilio, ad Ovidio, a Stazio, il «sapiente» Ulisse si rivelava *fallax* e *mendax*; anche Alano da Lilla, se magnifica l'ingegno di Ulisse («ingenii radio scintillat Ulixes»), non può però dimenticare che nell'eroe «*vulpina vigebat calliditas*». E nel *De officiis* (I XIX; III VII ss.) Dante trovava ripetutamente negato che possa essere sapienza là dove non è onestà: Cicerone anzi, scendendo nettamente, per l'autorità di Platone, la «sapientia» dalla «calliditas», citava proprio

— per Dante non può avere pace; e questo proprio perché il personaggio non è più inquadrato e contemplato in un senso, per così dire, aristotelico, ma invece in senso tomistico.

Cristianamente, non è concepibile un vero e proprio acquietarsi della coscienza e del desiderio nel corso di un lungo viaggio per mare che abbia per fine i «risguardi» [108] di Ercole; e non si può immaginare davvero di conquistare una gioia perfetta (la beatitudine) in questa stessa esistenza mortale. Il cuore, per Dante, non si pacifica mai, *hic et nunc*, in alcuna filosofia di quel nostro castello mentale — che è «nobile»¹⁰⁰, certo, è razionalismo, e comunque è racchiuso dentro l'inferno dell'inquietudine — perché esiste un Oltre, per ogni cristiano, esiste una patria lontana, ed a questa si volge il desiderio; ma per un uomo che è razionale (nel senso umano e solo umano del termine), per il sapiente pagano, per lui che non si abbandona a quel vento d'amore che fa impazzire la mente e ne rompe a un tratto i legami, non c'è di certo altra via di uscita che la follia dolorosa, la regressione al rango di bestia, in una furia selvaggia, che è distruttiva, è autodistruttiva.

Ulisse non sa che anche lui sta cercando il divino. Ulisse non 'crede', ma lui comunque desidera — senza speranza e inconsciamente — ciò che è più forte di lui e infinito. Deve distruggere e poi distruggersi dunque, dopo che ha conquistato la mistica 'ypsilon', dopo avere stretto con forza lo scettro della ragione, consequenziale e pitagorica, e poi rifiutando con tutto se stesso l'aiuto dell' 'altro' che è Altro e l'abbandono. Una visione finale ed appagante non sarà dunque possibile per il personaggio infernale che è pellegrino ingannevole; l'altezza della montagna sublime che s'infinita [133-142] non può essere infatti ospitata nei limiti dell'Io razionalmente inteso, entro i confini di una coscienza individuale che non accetta mai di 'obliar-si' per essere poi 'ri-creata' al di là di se

Ulisse come esempio della ricerca dell'utile con mezzi disonesti. «Quod qui parum perspicunt, ii saepe versutos homines et callidos admirantes malitia in sapientiam iudicant: quorum error eripiendus est...» (II III); e tanto più dannabile è la «calliditas» quando si serve per i propri fini ingiusti della grande arte dell'eloquenza: «Nam quid est tam inhumanum quam eloquentiam, a natura ad salutem hominum et ad conservationem datam, ad bonorum pestem perniciosamque convertere?» (II XIV)».

¹⁰⁰ *Inf.* IV, 106.

stessa, ma in termini universali, diventando allora una vera ‘doppia fiamma’ (l’ Io — l’ altro/Altro).

Il desiderio senza speranza — che è poi il desiderio di conoscenza pagano a fondamento egoista, il desiderio del «nobile castello»¹⁰¹ — produce inevitabilmente una condizione di rischio che viene accolta e nascosta dall’Io, in solitudine: è il rischio del furto dell’intelletto, il rischio della follia, quando la zona sublime dell’anima, in quel suo elevarsi senza umiltà (senza ‘affidar-si’ e quindi senza la Fede), viene attaccata da quelle forze brutali che la trascinano in basso. La follia umana che umilmente potrebbe portare alla Casa e alla Gioia dal Padre — nel misticismo — si muta allora nel folle orgoglio di Satana che ci distrugge e ci rende come animali: spacca la mente, la priva di ogni criterio. Non la infinita, comunque, solo le toglie ogni senso del limite dentro il dolore.

E questo è l’inganno, perché il dolore è davvero il padre del limite, nasce dal nostro egoismo mentale, spirituale, che è la rinuncia all’abbraccio dell’infinito. Chi non riesce da solo a pensare l’immenso si acceca perversamente, ricerca la bestia nel buio della ragione illudendosi, dentro quel buio, di essere il Tutto e di non avere più limiti. Eppure, anche la bestia è creata, e poi è creatura del Padre; non è infinita — tutt’altro — essa nasce dall’Infinito, e nasce prima dell’uomo. Occupa un grado più basso di questi, la bestia, un grado molto più angusto, più limitato nel suo rapporto con l’Essere e nel percepire.

Il voler essere bestia, per l’uomo, è dunque un istinto maligno che è solo un inganno, è perversione contro natura. Non libera, anzi, imprigiona. In quel viaggio oltre i limiti della coscienza individuale e razionale Ulisse dunque s’illude di rinnegare ogni confine entro l’istinto ferino da lui abbracciato fraternamente. Sì, l’Itacese, senza alcun dubbio ricerca una indipendenza (che è il nostro scopo primario più naturale), ma in questo sceglie l’itinerario sbagliato. E dunque Ulisse si chiude, senza speranza, nella sua gabbia per belve feroci, che è inferno ed è pazzia.

L’estrema lucidità — umanamente intesa — la volontà di ‘ri-pensare’ e ‘ri-creare’ il mondo con l’esclusiva forza mentale, da soli (e senza l’Ispirazione), non è nient’altro che effetto diabolico, un

¹⁰¹ *Ibid.*

mascheramento diabolico. È orgoglio di riuscire a produrre una serie di realtà alternative rispetto al progetto della creazione, orgoglio di trasformare la vita — la propria stessa vita e quella degli altri — in opera d'arte e, si badi bene, non in un'opera d'arte ispirata dall'Altro (che è poi il miracolo dell'arte/*poiesis*), ma in arte come un esempio di *tèchne*, opera utile e anche perfetta, ma solo in un senso tutto formale, assolutamente incapace di aprirci e di introdurci al Mistero, di... rivelarlo. È questo l'esito ultimo — e in vero nefasto — di oblio dell'Essere, perdita di un qualsivoglia contatto spontaneo con ciò che al fine trascende noi stessi, con il Segreto. Questo è davvero il rischio del paganesimo (nel suo versante materialistico) e poi di tutte le civiltà che abbiano dimenticato un contatto fecondo con l'indicibile.

Il mondo antico greco-romano è condannato da Dante, in questo senso, ma certo anche l'Islam contemporaneo e avversario del cristianesimo¹⁰², proprio quell'Islam che ha riscoperto Aristotele, con il suo razionalismo male interpretato, secondo Tommaso d'Aquino, da Averroè, non a caso descritto nella *Divina Commedia* come abitante del limbo infernale e del suo castello¹⁰³.

Non ci son dubbi, da questo pericolo (che è poi, del resto, un egoismo mentale) non può sfuggire nessuna coscienza pagana, dalle più peccaminose alle più sublimi, e certo a causa della fiducia assoluta e assolutizzante — in senso fisico e metafisico — in quei poteri della ragione discorsiva che illustra, definisce, abbraccia ed uccide continuamente l'Essere, nella sua originaria 'fluidità'.

Non si dimentichi allora, proprio da questo punto di vista, come lo stesso Virgilio — dentro il poema dantesco — sia «congiurato»¹⁰⁴, strappato a se stesso e alla sua fede razionale dalla magia e dai poteri feroci di quella perfida Erichtho, la strega, l'orribile maga della Tessaglia¹⁰⁵. E si ricordi, per giunta, di dare a un tale episodio tutto quel grande peso simbolico che la poesia dantesca comunica essenzialmente e sinteticamente¹⁰⁶.

¹⁰² Cfr. *Inf.* XXVIII, 21-63.

¹⁰³ Cfr. *Inf.* IV, 144.

¹⁰⁴ *Inf.* IX, 23.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*; 22-30.

¹⁰⁶ Cfr. *Classicismo dantesco*, cit., pp. 41-45.

Il mondo classico è dunque, secondo Dante, a metà fra l'universo bestiale (la sfera dei nostri istinti sfrenati e delle nostre passioni, la sfera di Erichtho) e quello divino (la luce della coscienza più lucida, della ragione). Precipuo scopo morale e intellettuale di questo mondo è allora il liberarsi dalle catene della più arcaica brutalità, per poi riuscire a sentire, a vedere, e in fine a pensare, nel modo più giusto, illuminando opportunamente la realtà delle cose. Ma la speranza dei classici di riuscire a domare la bestia è una speranza che è folle. Dante non può dubitare su questo. Virgilio infatti — il suo Virgilio — proprio con tutta la sua eccellenza e il suo controllo più ragionevole, non è capace di fuga al cospetto di Erichtho, non può resistere a quella maga. E la metafora è chiara: l'uomo dell'antichità non ha scampo. Quell'uomo, che è *homo rationalis*, sarà sempre eterno sconfitto; il peso del dualismo interiore tormenta, avvolge e distrugge la sua coscienza, proprio perché egli non riconosce una forza al di fuori di quei suoi schemi mentali e, di certo, non riconosce alcuno 'abbandono', il necessario colloquio con il 'terzo termine' che è poi il Mistero che muove verso di noi (dall'interno di noi) e ci richiama da sempre, dentro la notte¹⁰⁷.

Cos'è il dualismo? È quel contrasto che nasce fra i nostri pensieri ideali, sui valori eterni e permanenti, e il nostro destino finito, legato al nostro corpo mortale; ma, in quella notte e mistero che ci circondano, sempre qualcosa si muove, qualcosa si appressa, ci chiama e vuole risolvere ogni contraddizione.

La notte è il simbolo dell'incoscienza, di ciò che sfugge al nostro controllo, di ciò che è 'oltre-noi'. E questo simbolo ha un ruolo particolare dentro il racconto dantesco. L'ultimo viaggio di Ulisse [114-133] è difatti un viaggio 'notturno', perché è un viaggio al di là di quel sole dell'Occidente e in cui le fasi del tempo sono indicate dai moti lunari¹⁰⁸, ma anche perché è un viaggio compiuto da un gruppo di uomini che stanno per cedere al buio del sonno eterno.

¹⁰⁷ M. Heidegger, *L'abbandono*, a c. di A. Fabris, Genova, 2004. Per un'analisi più ampia di questo stesso tema spirituale dell'abbandonarsi e dell' 'incontro' che ne consegue, secondo il punto di vista cristiano, sembra opportuno rimandare ai risultati di un nostro precedente studio: *Rinascimento e Anima*, cit., pp. 436.

¹⁰⁸ Cfr. P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, 1954, p. 212.

Ritorna sinfonicamente¹⁰⁹, a questo punto, il *tòpos* di quello stato di veglia («picciola vigilia// de' nostri sensi» [114-115]) che — in tutta la sua incertezza e la sua ambiguità — abbiamo visto in apertura di canto, con la similitudine delle lucciole e del villano [25-30]. Ed in quel caso, lo stato di veglia che è quasi un sonno, implicava, come si è visto, una possibilità di confondersi fra l'alto e il basso. In tale dubbia fase di veglia, Ulisse — che è il tentatore¹¹⁰ — approfitta dell'incertezza dei suoi compagni¹¹¹, che sono «vecchi e tardi» [106], intessendo così dunque l'ultimo imbroglio contro di loro e, assieme, contro se stesso¹¹².

Ma allora chi è Ulisse?... Un ingannatore di vecchi annebbiati, potremmo dire? Senz'altro. E questo proprio secondo il modello grottesco di Orazio satiro — ben conosciuto da Dante — il modello di un Itacese impoverito e 'vecchia volpe' alla caccia di eredità e tutto

¹⁰⁹ Cfr. n. 1.

¹¹⁰ Su Ulisse come “tentatore” dei compagni e personificazione diabolica, cfr. I. Baldelli, *Dante e Ulisse*, «Lettere Italiane», n. 50, 1998, pp. 358-373; A. K. Cassel, *Dante's Fearful Art of Justice*, Toronto (Canada), 1984, p. 86.

¹¹¹ Incertezza di vecchi, non solo fisica, ma anche morale, come notava Francesco Torraca (*La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata*, Milano-Roma-Napoli, 1905), e dunque psichica, diremmo noi: è un'incertezza che rende gli anziani compagni una facile preda del loro imbroglione.

¹¹² È questo l'esito tragico dell'imbestiamento egoista, dell'imbestiamento che non ha fede. La situazione è analizzata perfettamente anche in molte opere letterarie moderne. Ricordiamo, in questo senso, l'esempio di Conrad e soprattutto il richiamo che la natura selvaggia esercita sulla figura di quel terribile Kurtz, senza dubbio il suo personaggio più misterioso. Cfr. *Heart of Darkness*, a c. di U. Mursia, Milano 1984, p. 192: «Believe me or not, his intelligence was perfectly clear — concentrated, it is true, upon himself with horrible intensity, yet clear; and therein was my only chance — barring, of course, the killing him there and then, which wasn't so good, on account of unavoidable noise. But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by Heavens! I tell you, it had gone mad. I had — for my sins, I suppose, to go through the ordeal of looking into it myself. No eloquence could have been so withering to one's belief in mankind as his final burst of sincerity. He struggled with himself too. I saw it — I heard it. I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself». Per la presente riflessione dantesca, tale citazione conradiana sembra infatti appropriata, considerando il carattere oscuramente infernale e iniziatico dell'opera da cui è tratta, secondo molti ispirata a sua volta alla discesa dantesca nell'altro mondo diabolico. Cfr. L. Fender, *Marlow's Descent into Hell*, in «Nineteenth-Century Fiction», IX, March 1955; R. O. Evans, *Conrad's Underworld*, in «Modern Fiction Studies», II, May, 1956; G. Cambon, *La lotta con Proteo*, Milano, 1963, pp. 169-170.

dedito a circonvolvere incapaci¹¹³. Certo, anche questo dell'imbrogliare di ricchi e istupiditi anziani è uno dei volti di Odisseo trasmessi dalla cultura e letteratura dei classici a Dante; e vale la pena di stabilirne con piena consapevolezza l'influsso sull'episodio famoso della *Divina Commedia* che ad esso si ispira, assorbendone alcuni aspetti e trasfigurandone altri con piena autonomia immaginativa.

Comunque sia, dopo queste premesse chiarificatrici, iniziamo adesso un esame approfondito del senso dell'orazione famosa che è il cuore di tutto il canto e poi ci mostra più chiara la colpa di Ulisse e l'assoluta giustizia del suo confino infernale fra i criminali di Malebolge.

Percorrendo lo stelo della nuova 'ypsilon' simbolica, lungo lo stretto di Gibilterra, Ulisse sembra col suo discorso incoraggiare la *mesòtes*, il comportamento secondo virtù per la conquista di una perfetta e completa conoscenza ideale; invita i suoi uomini a considerare il loro principio/*arché*, la loro «semenza» [118] che, in base alle indicazioni della *Metafisica* di Aristotele, è *rationalis origo* e — per sua intrinseca necessità — dovrebbe spingere al comportamento secondo ragione per la conquista finale di quella *eydaimonìa*/gioia che è per i classici un pieno appagamento conoscitivo.

Eppure, come si è visto, nell'indicare questo e nell'eccitare gli animi a questo, Ulisse confonde le menti con una frode tipicamente serpentina: una frode che, retoricamente parlando, utilizza la forma negativa del discorso per affermare¹¹⁴. Più precisamente, dobbiamo dire che l'orazione di Ulisse presenta una disposizione particolarmente involuta del pensiero, proprio nel punto cruciale su

¹¹³ Cfr. Orazio, *Satire*, II, 5. Per una più approfondita analisi dei rapporti con il modello oraziano e il senso occultamente grottesco e tragicomico dell'episodio di Ulisse nella *Divina Commedia*, rimandiamo al nostro romanzo filosofico (che è un saggio in forma narrativa) *Inferno. Scandaloso mistero*, Milano, 2011, pp. 531-553.

¹¹⁴ Nel testo biblico infatti il discorso del serpente alla donna procede ogni volta per negazioni: «sed et serpens erat callidior cunctis · animantibus terrae quae fecerat · Dominus Deus · qui dixit ad mulierem · cur praecepit vobis Deus ut non · comederetis de omni ligno paradisi · cui respondit mulier · de fructu lignorum quae sunt in paradiso vescemur · de fructu vero ligni quod est in medio paradisi · praecepit nobis Deus ne comederemus et ne tangeremus illud ne forte · moriamur · dixit autem serpens ad mulierem · nequaquam morte moriemini» (*Gn.*, III, 1-4).

cui si imposta l'inganno: «non vogliate negar l'esperienza,/ di retro al sol, del mondo senza gente» [116-117].

Con la negazione del primo emistichio («non vogliate» [116]), infatti, egli sembra affermare con forza che è necessario fermarsi, invertire la rotta, per mantenere ben saldo lo scettro mistico (la 'ypsilon' pitagorica) e navigare così su quell'asse simbolico che ogni volta permette l'uniformità del volere alla *mesòtes*. Poi tutto questo è rafforzato e ripetuto in quel secondo emistichio, attraverso un'altra negazione («negar l'esperienza» [116]).

Ulisse dice e ripete questo a noi lettori e ai compagni, in realtà: che non ha senso procedere, che ora dobbiamo continuare il viaggio, ma per ritornare al Mediterraneo, al... *mare nostrum*. Certo, davvero, nel mondo senza più gente, nel mondo solo di bestie, non c'è la virtù, indubbiamente, perché non ci sono più uomini e, quindi, alcuna città e civiltà. E questo lo ha visto ben chiaramente Franco Masciandro¹¹⁵.

E ora dunque lo riconfermiamo che, no, non c'è nulla che noi possiamo ammirare in quel mondo selvaggio e primitivo. E allora?... allora, neghiamo quella realtà, rinneghiamo l'assurdità di un'inutile esperienza. E quindi andiamo, cioè... ritorniamo. Ulisse sottolinea infatti la necessità di negare quell'avventura pazzesca con la potenza di un'accentuazione enfatica straordinaria (e 'scivolando', da ingannatore provetto, sulla seconda negazione¹¹⁶ → «non vogliate

¹¹⁵ Cfr. *Dante as Dramatist*, cit., p. 139: «We can discern both the attractiveness and the destructiveness (the fraud) of Ulysses' promise to his men the moment we observe that it is meaningless to pursue virtue in "the world that has no people" (away from the *communitas*) and that only false, sterile knowledge can be pursued in such a world».

¹¹⁶ Come ben sottolinea Vittore Branca, l'uso della doppia negazione è caratteristica principale di ciascun tipico discorso fallace in cui l'ingannatore 'scivola', per così dire, su uno dei due termini negativi (appena accennandolo velocemente) per dare poi alla vittima piena impressione che lui sta affermando qualcosa, mentre in realtà... la sta negando. Gli esempi decameroniani legati alla retorica menzognera di Frate Cipolla (VI, 10,52), Maso del Saggio (VIII, 3, 20) e Bruno pittore (VIII, 9, 29) sono davvero in questo senso illuminanti, e certo ci aiutano a interpretare lo stile e le implicazioni morali di tutto il discorso di Ulisse nel canto famoso della *Divina Commedia*. Tali esempi retorici trecenteschi ci fanno inoltre comprendere come il carattere di quel parlare di Ulisse fosse senz'altro identificabile nel tempo dantesco, e inoltre ben connotato e riconducibile anche al più tipico e ambiguo comunicare dei vari imbroglioni. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, Firenze, 1960, p. 977 (n. 3).

negar l'esperienza» [116]), in una frase che infiamma le menti¹¹⁷, acuisce il desiderio della virtù e del ritorno alla casa, alla civiltà; ma inoltre, al contempo, fa pure perdere completamente di vista la direzione della rotta.

Il *lògos*/discorso, attraverso la ridondanza della ripetizione, accentua così il suo potere di persuasione e il suo carattere ipnotico; in quel fluire così sinuoso, ruota d'intorno a una verità senza mai poi affermarla davvero¹¹⁸. Continuando a negare l'assurdo viaggio nell'emisfero dei mostri e delle belve, finisce per indicarne l'ineluttabile scelta. E tutto ciò si verifica proprio attraverso l'uso retorico di quella doppia negazione¹¹⁹ che, logicamente, conduce al fine il pensiero ad affermare; e porta quindi lo stesso oratore ad 'affermar-si'.

Siamo davanti ad una vera e propria *fallacia*, secondo la definizione di Pietro Ispano¹²⁰. È questa la fraudolenta retorica persuasiva, una retorica che mira all'utile (egoisticamente inteso come una mera soddisfazione del desiderio) e non all'onesto; e

¹¹⁷ L'accentuazione è uno dei primi efficaci strumenti della *fallacia*, e può determinare in maniera sensibile forti ambiguità nel discorso. Pietro Ispano fa riferimento ad enunciati scritti (*Fallacia secundum consequens*, in *Summulae logicales*, ed. L. M. De Rijk, Assen (Hollande), 1972, pp. 169-170), ma assieme dobbiamo notare come l'accento influenzi sempre anche la comprensione da parte di un uditorio del significato del discorso. Accentuare nel tono e nell'espressività una porzione della frase pronunciata contribuisce ad incoraggiare il pubblico a intendere questa come l'essenza concettuale primaria di ogni enunciato.

¹¹⁸ Siamo di fronte ad un vero equivoco, nel senso filosofico del termine, un equivoco comunicativo in cui tutto sembra venire espresso con purezza e integralmente compreso, ma dopo, in realtà, avviene proprio il contrario; e la parola inizia a velare ad ogn'ora più oscuramente il suo originario significato. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, (I ed. Halle (Germany), 1927), Milano, 1971, § 37, pp. 212-214.

¹¹⁹ Cfr. n. 114.

¹²⁰ Cfr. n. 101 di questo stesso capitolo. La *fallacia* dell'orazione di Ulisse si presenta con molte delle caratteristiche descritte da Aristotele (*El. sof.*, 4). È infatti una *amphibolia*, proprio perché questa fonda la sua persuasione sopra una frase ad effetto di ambigua costruzione grammaticale («non vogliate negar l'esperienza»); inoltre mostra una *non causa pro causa* (*Tò mè àition hos àition*), assume infatti come premessa ciò che non lo è, proprio perché la sua conseguenza è impossibile (nel «mondo senza gente», al di fuori della civiltà, non si può avere infatti «virtute e canoscenza»); e rivela, al fine, anche una chiara *ignoratio elenchi* (*elénkou àgnoia*), proprio perché qui Ulisse incoraggia i compagni a provare la necessità di procedere verso quell'oltre di cui egli proprio non sa assolutamente nulla.

dunque tale retorica è proprio l'inganno (la sostituzione dell'opinione fallace/*dóxa* alla verità/*alètheia*) che sempre Socrate rimproverava ai sofisti. E siamo anche di fronte al pericolo di una bellezza che è solo formalmente intesa, al rischio ammaliante di una floridezza retorica superficiale che poi confonde le menti¹²¹, le infiamma di ardore e le conduce lontano dal vero, le paralizza di fronte ai contorni di un'ombra¹²².

¹²¹ Ricordiamo solo alcuni degli studi ermeneutici più convincenti intorno all'ingannevole discorso di Ulisse nell'episodio dantesco: B. Nardi, *La tragedia di Ulisse*, in *Dante e la cultura medievale*, Bari 1949, pp. 153-165; R. Montano, *Il folle volo di Ulisse*, «Delta», n. s., II (1952), pp. 10-32; W. B. Stanford, *Dante's Conception of Ulysses*, in «The Cambridge Journal», n. 4, 1953, pp. 239-247; F. Greco, *Il canto XXVI dell'Inferno (Lettura)*, Napoli 1959; E. Mariano, *Il canto XXVI dell'Inferno*, Firenze 1962; A. Iannucci, *Ulysses 'folle volo': the Burden of History*, «Medioevo romanzo», a. III (1972), pp. 410-445; G. Padoan, *Ulisse «fandi factor» e le vie della sapienza*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, 1977, pp. 170-199; A. K. Cassel, *The Lesson of Ulysses*, «Dante Studies», XCIX, 1981, pp. 113-131; M. Trovato, *The Semantic Value of 'Ingegno' and Dante's 'Ulysses' in the Light of the 'Metalogicon'*, in *Modern Philology*, n. 84.3, 1987, pp. 258-266; T. Barolini, *Dante's Ulysses: Narrative and Transgression*, in A. A. Iannucci, *Dante: Contemporary Perspectives*, Toronto (Canada), 1997, pp. 113-132; G. Mazzotta, *Ulysses: Persuasion versus Prophecy*, in *Lectura Dantis: Inferno*, a c. di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, Ch. Ross, Berkeley – CA (U.S.A.), pp. 348-356; G. Pihás, *Dante's Ulysses: Stoic and Scholastic Models of the Literary Reader's Curiosity and Inferno 26*, in «Dante Studies», CXXI, 2003, pp. 1-24; W. Franke, *Dante's Inferno as Poetic revelation of Prophetic Truth*, in «Philosophy and Literature», n. 33/2, 2009, pp. 252-266.

¹²² Leggiamo ancora, parallelamente al testo dantesco, la descrizione delle attitudini del personaggio conradiano nell'opera precedentemente indicata: «But both the diabolic love and the unearthly hate of the mysteries it had penetrated fought for the possession of that soul satiated with primitive emotions, avid of lying fame, of sham distinction, of all the appearances of success and power» (J. Conrad, *Op. cit.*, p. 196). Ci troviamo di fronte ai poteri ipnotici di una retorica perversa e profondamente carismatica che finisce per autodistruggersi, davanti all'orrore di sé e delle cose abbandonate a se stesse nel nulla, dove tutto perde significato: «His was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines. [...] One evening coming in with a candle I was startled to hear him say a little tremulously, 'I am lying here in the dark waiting for death.' The light was within a foot of his eyes. I forced myself to murmur, 'Oh, nonsense!' and stood over him as if transfixed. Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror — of an intense and hopeless despair. Did he live

Sono parecchi e significativi gli esempi cristiani in questo senso: basti citare l'oscura minaccia, nell'*Evangelo*, di quei sofismi diabolici che il Cristo denuncia¹²³, e anche lo stesso pericolo di quelle varie e copiose meraviglie retorico-formali dell'*Hortensius* che, così a lungo, avevan confuso Agostino¹²⁴.

Affermare negando: è questa una forma retorica ambigua e contorta che ben si addice ai giochi del maligno: signore di

his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision — he cried out twice, a cry that was no more than a breath: 'The horror! The horror' » (*Ivi*, pp. 198, 200). È una retorica della completa mistificazione e dell'inganno, dell'auto-inganno, che ci ricorda molto da vicino quella di Ulisse personaggio dantesco: cfr. V. J. Emmett, Jr., *Carlyle, Conrad and the Politics of Charisma: another Perspective on 'Heart of Darkness'*, in «Conradiana», a. VII (1975), n. 2, , pp. 145-153.

¹²³ Siamo di fronte ad un concetto del “discorso” del tutto antitetico rispetto alla assoluta semplicità evangelica che per Dante — per il Dante della *Divina Commedia*, soprattutto — rappresenta un ideale modello di imitazione. Cfr. *Mt. V*, 37: «sit autem sermo vester est est non non · quod autem his abundantius est a malo est».

¹²⁴ Cfr. sant'Agostino, *Confessiones*, III, 4-5, pp. 134-136: «Inter hos ego inbecilla tunc aetate discebam libros eloquentiae, in qua eminere cupiebam fine damnabili et ventoso per gaudia vanitatis humanae, et usitato iam discendi ordine perveneram in librum cuiusdam Ciceronis, cuius linguam fere omnes mirantur, pectus non ita. Sed liber ille ipsius exhortationem continet ad philosophiam et vocatur Hortensius. Ille vero liber mutavit affectum meum et ad te ipsum, domine, mutavit preces meas et vota ac desideria mea fecit alia. Viluit mihi repente omnis vana spes et immortalitatem sapientiae concupiscebam aestu cordis incredibili et surgere coeperam, ut ad te redirem. Non enim ad acuendam linguam, quod videbar emere maternis mercedibus, cum agerem annum aetatis undevicensimum iam defuncto patre ante biennium, non ergo ad acuendam linguam referebam illum librum neque mihi locutionem, sed quod loquebatur persuaserat. Quomodo ardebam, deus meus, quomodo ardebam revolare a terrenis ad te, et nesciebam quid ageres mecum! apud te est enim sapientia. Amor autem sapientiae nomen graecum habet philosophiam, quo me accendebant illae litterae. Sunt qui seducant per philosophiam magno et blando et honesto nomine colorantes et fucantes errores suos, et prope omnes, qui ex illis et supra temporibus tales erant, notantur in eo libro et demonstrantur, et manifestatur ibi salutifera illa admonitio spiritus tui per servum tuum bonum et pium: videte, ne quis vos decipiat per philosophiam et inanem seductionem secundum traditionem hominum, secundum elementa huius mundi et non secundum Christum, quia in ipso inhabitat omnis plenitudo divinitatis corporaliter. Et ego illo tempore, scis tu, lumen cordis mei, quoniam nondum mihi haec apostolica nota erant, hoc tamen solo delectabar in illa exhortatione, quod non illam aut illam sectam, sed ipsam quaecumque esset sapientiam ut diligerem et quaererem et adsequerem et tenerem at que amplexarer fortiter, excitabar sermone illo et

negazione¹²⁵. È il movimento della coscienza che si apre all'errore, quando rifiuta il dialogo con il Signore e il suo prossimo, quando la mente pronuncia il suo 'no', iniziando così ad 'ascoltar-si'.

La barca di Ulisse, in questa fase dell'avventura, non ha più un fine al di fuori di sé; sceglie dunque il viaggio per il viaggio e l'esperienza per l'esperienza¹²⁶. Così, da vascello orientato, diventa allora nient'altro che una *stultifera navis*¹²⁷. I naviganti son tutti nel frastornamento, il capitano è ubriaco di sé.

Avanti quindi, ancora avanti, con il timone che piega e si rigira, come la testa di ombrosi cavalli, quelli che strappano redini e guardano a terra. La nave ha scelto il ritorno; si riconferma ancora in questa scelta, ma pure ora essa oblia di interrompere la rotazione. E tutto questo anche avviene nell'attimo ipnotico di quel discorso di Ulisse. La barca gira, rigira... e li raggira. Descrive dunque perfettamente il movimento segreto di quel discorso che nega l'andare per ritornare; e dunque inoltre rinega e ci sembra riconfermare il giudizio, ma invece... adesso lo abiura.

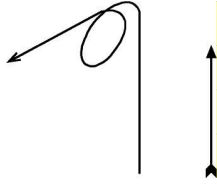
È confusione, di certo: così dev'essere. E questo vuole il capitano. Eccolo qui il semicerchio, ecco la curva, la grande virata descritta dalla sua nave: è molto vasta (anche troppo).

accendebar et ardebam, et hoc solum me in tanta flagrantia refrangebat, quod nomen Christi non erat ibi, quoniam hoc nomen secundum misericordiam tuam, domine, hoc nomen salvatoris mei, filii tui, in ipso adhuc lacte matris tenerum cor meum pie biberat et alte retinebat, et quidquid sine hoc nomine fuisset quamvis litteratum et expolitum et veridicum, non me totum rapiebat. Itaque institui animum intendere in scripturas sanctas et videre, quales essent. Et ecce video rem non conpertam superbis neque nudatam pueris, sed incessu humilem, successu excelsam et velatam mysteriis, et non eram ego talis, ut intrare in eam possem aut inclinare cervicem ad eius gressus. Non enim sicut modo loquor, ita sensi, cum adtendi ad illam scripturam, sed visa est mihi indigna, quam Tullianae dignitati compararem. Tumor enim meus refugiebat modum eius et acies mea non penetrabat interiora eius. Verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis, sed ego dedignabar esse parvulus et turgidus fastu mihi grandis videbar».

¹²⁵ Cfr. *Gv.* VIII, 44: «vos ex patre diabolo estis et desideria patris vultis facere ille homicida erat ab initio et in veritate non stetit quia non est veritas in eo cum loquitur mendacium ex propriis loquitur quia mendax est et pater eius».

¹²⁶ È questo il limite della cosiddetta *vana curiositas*, variamente condannata dal pensiero teologico. Cfr. T. Gregory, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 80.

¹²⁷ Cfr. J. E. Cirlot, *Op. cit.*, trad. A. Marini, p. 330: «Questo simbolo, che appare con frequenza nell'immaginario medievale, esprime il concetto di navigazione come finalità in sé, cioè contraria all'idea di transito e di evoluzione».



Così si compie quel giro, si mostra e si ripete, negando e continuando a negare.

Si torna quindi al medesimo punto. Voltare la nostra poppa verso il mattino (l'Oriente) vuol dire infatti girare, senz'altro, ma... mantenere al contempo lo stesso orientamento di prima: perché anche allora, del resto, stavano dando le spalle all'Oriente¹²⁸.

E siamo davanti ad un altro esempio retorico di ambiguità, che è davvero un capolavoro. Nel primo emistichio, Ulisse ci mostra la voglia che porta a cambiare la direzione («e volta nostra poppa» [124]) e quindi, come si è detto, a fare la scelta di ritornare alle terre civili da noi conosciute, di ritornare alla patria; ma, dopo, il secondo emistichio riafferma (e è quasi un sussurro: «nel mattino» [124]) la volontà di seguire lo stesso percorso, di non mutare la direzione e continuare a dare le spalle al nostro sole e, pertanto, fuor di metafora, a Dio — nostro padre e nostra origine — a quella Casa.

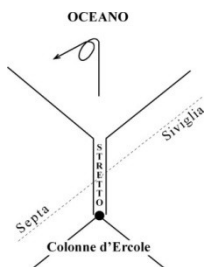
Tutto il percorso dentro lo stretto è stato a questo punto compiuto: Septa l'abbiamo alle spalle, con le colonne famose, e ora a destra, dal lato oceanico, abbiamo appena lasciato Siviglia, la grande città capitale degli Almohadi [110-111]. Noi siamo stanchi, vogliamo andare indietro, vogliamo trovare pace: quell'isola, Itaca e nostra madre. Del resto, noi abbiamo visto ogni cosa e conosciamo di tutto, nei nostri limiti...

E invece no, non ancora. Implacabilmente, così proseguiamo l'andare (andare avanti, non certo all'indietro, e non lo sappiamo): allora, la nostra nave, che è nave satanica, rinnega il sole, e lei prosegue simbolicamente in direzione maligna, a sinistra¹²⁹, affiancando il Marocco oceanico. È chiaro: i compagni di Ulisse, i

¹²⁸ E questo lo aveva bene notato anche Francesco Torraca: cfr. *Op. cit.* (nota al v. 126).

¹²⁹ Cfr. R. Guenon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, 1962, p. 252.

compagni istupiditi, pensano dunque che il lato di terra che vedono in lontananza sia quella stessa sponda spagnola dentro lo stretto che hanno appena percorso, ora rivista e senz'altro in un moto a ritroso, verso la casa, quell'isola... Itaca. Dall'altro fianco c'è il mare — di certo — ma in fondo, anche prima la «foce stretta»¹³⁰ non era difatti poi tale da far vedere al contempo entrambi i bordi di terra, entrambe le coste: o l'una o l'altra scorgevano quindi ogni volta, a seconda del loro andare¹³¹.



Consideriamo a questo punto che Ulisse all'inferno, l'Ulisse dantesco, è veggente, così come gli altri dannati¹³²: conosce i fatti di Enea e ricorda pertanto il suo soggiorno nei luoghi di Circe, indicandoli col nuovo nome latino, «Gaeta» [92]. Inoltre è esperto dei nomi islamici contemporanei di quella che fu la classica Mauritania (il «Morrocco» [106]) e pure la greco-romana Hispalis («Sibilia» [110]).

Ulisse vive come uno spirito nei molti tempi dell'uomo e ne conosce le coordinate, dentro il mistero della visione mentale; e dunque, simbolicamente, non è certo un caso che il suo estremo viaggio si svolga proprio a contatto coi luoghi che al tempo dantesco diventan per tutti i navigatori il simbolo più affascinante e concreto dell'eccellenza scientifica islamica, dell'eccellenza moderna, e dei califfi Almohadi, con quelle torri svettanti e meravigliose di Hassan,

¹³⁰ *Inf.* XXVI, 107.

¹³¹ Si consideri infatti che lo stretto di Gibilterra (in tutto lungo circa 60 km, con una profondità massima di circa 286 m) è in realtà molto vasto, e non è certo paragonabile a un fiume: infatti la sua larghezza minima è pari a 14 km (tra Punta de Tarifa e Punta Cires) e quella massima è di 44 km.

¹³² *Cfr. Inf.* X, 100-108.

a Rabat, di Marrakesh («dal lato mancino»¹³³) e poi, in particolare, col minareto che è la torre più alta del mondo nel XII secolo: quella stupenda Giralda, a Siviglia («da la man destra»¹³⁴).

L'orgoglio intellettuale di Ulisse così è chiaramente associato allo scenario che vede nel Medioevo i trionfi dell'Islam, di quella fede diversa che, agli occhi di Dante, è solo una mera eresia e uno scisma di frode¹³⁵, perché il Cristianesimo non concepisce — non può concepire teologicamente — la necessità di altri culti e altri libri, al di là del suo Vero risolutivo e definitivo: l'omnia accogliente buona novella e Messaggio d'Amore, quello che abbraccia tutte le cose e non necessita altro al di là di se stesso.

Siviglia è dunque alla 'destra' di Ulisse («da la man destra mi lasciai Sibia» [110]): questa si unisce emblematicamente alla 'parte divina', al 'lato divino'¹³⁶, e rappresenta l'orgoglio dell'Itacese, che è scopritore e scienziato senza umiltà, senza Fede, isolato da un effettivo rapporto con l'Altro. Siviglia alla destra è come dire che Ulisse è comandato da scienza che è eretica, perché arrogante, orgogliosa¹³⁷.

In questo momento, la barca dell'Itacese inizia allora quell'ultima immane avventura [125-132], e si fa presaga di quel mistero che è oltre ragione, Mistero che avverte intensamente, profondamente, ma che anche non è capace di accogliere, a causa della mancanza di abbandono, in orgoglio e prepotenza. E ora i compagni di Ulisse trascendono, senza saperlo¹³⁸, l'umano, trascendono il razionale andando contro ai loro stessi propositi più

¹³³ *Inf.* XXVI, 126.

¹³⁴ *Ivi*, 110.

¹³⁵ Cfr. *Inf.* XXVIII, 22-63.

¹³⁶ Cfr. R. Guenon, *Op. cit.*

¹³⁷ A questo proposito, si consideri il punto di vista di Maria Corti che inquadra l'Ulisse dantesco come emblematico dell'aristotelismo più radicale, quello legato alla prospettiva critica islamica, cioè alla prospettiva di Averroè e, in Occidente, degli averroisti latini: è questa, ad esempio, la linea interpretativa cavalcantiana (cfr. *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, 2003, pp. 348-365).

¹³⁸ Certo i compagni, quei vecchi annebbiati, sono del tutto inconsapevoli e dunque innocenti. Sono frodati dal loro ingannatore, ma non lo seguono in Malebolge (e questa è certo un'estrema rivincita): Ulisse è infatti senza di loro in inferno. È con Diomede, da solo.

ragionevoli, in quello stato di smemoramento ipnotico a cui l'«ardore» [97] del capitano conduce. Abbandonano quindi lo stretto quegli uomini, ed entrano dunque nel mare — il mare dei mostri — seguendola tutta la costa sinistra di quel profondo Marocco, dove il deserto diventa più vasto e un mondo che è «senza gente» [117], incivile. Fine del viaggio, a questo punto, non sono infatti gli umani, ma solo le bestie. E anche il vascello, nelle eccitate immaginazioni dell'Itacese, diventa preda di metamorfosi e appare come una bestia («de'remi facemmo ali al folle volo» [125]): ai lati spuntano 'ali' che sostituiscono i remi, accentuando la forza del movimento, ma non riescono a sollevare la barca.

L'immagine veterotestamentaria di Elia e dei cavalli volanti torna sinfonicamente alla memoria (per associazione mentale), assieme a quella degli orsi rabbiosi che han divorato i fanciulli¹³⁹. E senza dubbio, non solo da un punto di vista pratico, ma anche morale, il viaggio di Ulisse è un vero e proprio *itinerarium ad bestias*, un lento ed inesorabile percorso verso gli esiti tragici dell'imbestiamento che è qui cecità maniacale. Il dramma dell'auto-inganno porta ora infatti il capitano scienziato ad usare il proprio ingegno, il proprio stesso *lògos*, per degradarsi nella più cupa follia e muoversi quindi in direzione dell'universo animale, per quella morte sua propria e dei compagni¹⁴⁰.

È questa realmente una situazione paradossale; e lo è soprattutto per uno spirito classico. Secondo il punto di vista antico, difatti, il *lumen intellettuale* (di cui il personaggio di Ulisse è depositario emblematico) dovrebbe garantire una fuga o almeno una protezione dagli orrori di quello stesso fondo confuso e senza identità, a cui sempre la morte minaccia di riportare l'uomo che non è riuscito con opere pratiche e/o intellettuali ad incidere, con le sue stesse mani, il libro della storia, e a conquistare alla fine imperitura

¹³⁹ Cfr. n. 1.

¹⁴⁰ Una simile degradazione del pensiero/*lògos* avviene nel momento in cui questo diventa preda esclusiva del sentimento o, per meglio dire, del desiderio e dell'istinto, senza più alcun controllo di ordine razionale, lo stesso controllo che differenzia la psiche umana da quella bestiale. Cfr. Dante, *Convivio*, IV, 7, 11-12: «[...] manifesto è che vivere ne li animali è sentire — animali, dico, bruti —, vivere nell'uomo è ragione usare; dunque, se il vivere e l'essere dell'uomo è così, da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto».

fama¹⁴¹. Paradossalmente, invece, in questo episodio infernale dantesco è proprio Ulisse — l'accorto e ingegnoso Odisseo — che sembra 'cercare la bestia', nella pazzia di quell'ultimo itinerario.

In qualche modo inconsapevole, quella sua urgenza di annichilimento pare comunque al contempo echeggiare preghiere e urgenze mistiche del cristianesimo originario. Ci viene in mente Ignazio di Antiochia, ad esempio, e il suo desiderio anticlassico di diventare «pastura di bestie»¹⁴²; oppure l'adorazione di quell'oscura sorella — la morte — che ha la sua base cristiana nel «cupio dissolvi et esse cum Christo» paolino¹⁴³. Ma per l'Ulisse dantesco la morte non è occasione di incontro con l'Altro, non è senz'altro una strada per l'inveramento spirituale. La morte è inevitabile, eppure non è cercata dal personaggio lucidamente: al contrario, quest'orgoglioso navigatore spera di farsi signore di tutte le cose attraverso i poteri dell'universo istintivo animale, poteri che erroneamente lui crede infiniti, perché si trovano completamente al di là delle umane ragioni e di un limitato razionalismo geometrico.

L'estremo itinerario di Ulisse per Dante allude pertanto ai rischi dell'arroganza intellettuale, ai rischi che sempre corre la scienza quando si svincola dalla natura, dalle sue leggi, dai suoi confini e dalle diverse separazioni volute dal nostro Creatore.

L'umano ha il proprio linguaggio che è razionale; e invece le bestie comunicano per un istinto che è oscuro alla nostra mente ed attraverso dei segni che non possiamo tradurre, decodificare. Dobbiamo dunque restare nei nostri confini e non possiamo far forza alle regole della natura: il nostro compito è assecondare i suoi ritmi e i percorsi, mai violentarli.

Ulisse invece ci mostra il contrario di questo, e Ulisse dunque è l'archetipo di ogni scienziato arrogante. Nel mare dei mostri Ulisse entra davvero senza la scorta di alcuna sapienza, ma con la

¹⁴¹ In questo senso si ricorda la metafora della «lumerà» del nobile castello dei *megalopsýchoi*: *Inf.*, IV, 67-151.

¹⁴² *Rom.*, 4, 1, in: Padri Apostolici, *Antologia*, a c. di U. Mattioli, P. Serra Zanetti e O. Soffritti, Alba, 1967, p. 228: «Vi scongiuro, risparmiatemi uno zelo intempestivo. Permettetemi di diventare pastura delle bestie; è infatti per loro mezzo che mi sarà concesso di arrivare a Dio. Io sono il frumento di Dio, e sono macinato dai denti delle bestie per diventare il pane immacolato di Cristo. Accarezzatele piuttosto, affinché siano la mia tomba e non lascino sussistere nulla del mio corpo».

¹⁴³ *Fil.*, 1, 23.

menzogna e con l'inganno, intessuto ai danni degli altri e di se stesso: inganna tutti i compagni quest'uomo, ma anche si inganna e rinnega la verità naturale che è dentro il suo corpo, nella sua mente e nell'anima. La follia di Ulisse non ha perciò nulla a che vedere — nella sostanza — con il rapimento e le estasi di quel profeta Eliseo evocato da Dante come evidente contrasto poetico e pure emblematico contrappunto, rispetto al delirio del protagonista del canto. Le «ali» [125] dell'Itacese sono senz'altro diverse. Inoltre, sempre secondo un punto di vista sinfonico¹⁴⁴, si noti anche come il motivo della 'creatura o veicolo alato' non solo ci ricollegli all'immagine biblica, ma anche alla stessa apostrofe di quell'inizio dantesco famoso («Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande/ che per mare e per terra batti l'ale» [2]); e, senza dubbio, più oltre, riporta alla stessa similitudine di quel villano e alle relative immagini di insetti: la «mosca», la «zanzara», le «luciole» [28-29].

Particolarmente interessante è inoltre, in questo senso, il rapporto di straordinaria 'armonia concettuale' fra l'evocazione della città di Firenze e il «folle volo» [125]: rapporto profondo e capace di favorire una reciproca riverberazione di echi e significati fra la conclusione e poi sempre l'inizio del canto. In una simile prospettiva sinfonica¹⁴⁵, Firenze appare come grottesca e tragicomica nave dei folli, luogo di ingegno perverso accecato da orgoglio, in delirio, e per giunta, per sua stessa colpa, gravato dalla condanna a un fatale naufragio.

Ed ora nasce così il desiderio di operare un raffronto fra il personaggio di Ulisse e Dante stesso. Ulisse è l'uomo che ama il viaggio per il viaggio (si è detto), ed allora, senza riuscire a evitarlo, rimane vittima della sua stessa *curiositas* che poi diventa follia. Dante è, al contrario, colui che viaggia per poi raggiungere un fine: Beatrice, che è gioia di comunione con l'Essere, in un perfetto sapere trascendentale. Lui, il poeta, non riconosce precisamente cosa quel fine significhi, sostanzialmente. Comunque, lui si abbandona al miraggio, si lascia guidare dall'abbandono: è come un foglia confusa nella sua selva di errore, non è la nave di Ulisse, non lo sospingono i remi, ma il vento, lo Spirito. Nell'accettare di perdere tutto, Dante ha

¹⁴⁴ Cfr. n. 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*

perso la 'nave' che è poi la stessa città della vita — della sua vita — Firenze. Ha perso tutto, di certo: anche se stesso, il proprio orgoglio demente e esiziale. Eppure, proprio così, nella perdita, lui... è diventato più bello. Del resto (e non se ne avvede), è diventato leggero.

Sì, certamente, riesce a 'volare' il poeta, riesce ora a seguire colui che gli detta quelle perfette parole del libro e della vita. La bestia, le bestie lo assalgono, ma adesso non lo divorano. Senza la 'nave', senza Firenze, lui riuscirà a navigare comunque, e riuscirà ad innalzarsi¹⁴⁶.

Ma, per Ulisse — l'Ulisse infernale — è tutto diverso. Il suo viaggio continua, continua la sua follia. Il tempo trascorre: quel tempo non viene più misurato dal capitano seguendo i movimenti del sole, ma invece osservando le fasi lunari. Nel mondo bestiale, infatti, gli istinti ritornano a prendere il sopravvento. E la ragione che sfolgora luce unificante deve ora cedere il passo all'ambiguità dei riflessi diafani di quell'oscura sorella di Apollo, quella onorata da tutte le streghe: Selene e Diana, la luna. Sono riflessi contraddittori e duplici¹⁴⁷, utili alle operazioni di alta magia, ai rituali selvaggi dell'odio che è smisurato e anche di quella sessualità senza freni dei congiungimenti dell'orgia.

Non ci son dubbi: il «folle volo» ha richiesto coraggio, ha imposto alla mente dell'uomo di abbandonare ogni certezza, accumulata durante il percorso verso la vetta di conoscenza e verso il fine di ogni sapere. Ulisse è coraggioso — noi lo sappiamo — e in qualche misura egli è anche molto ammirato da Dante per la sua altezza di ingegno, ma forse, ancora di più, per la sua innata

¹⁴⁶ Queste ultime osservazioni sulla metafora del volo risentono variamente degli influssi di altri studi ermeneutici, principalmente americani. Cfr. H. Shankland, *Dante 'Aliger'*, in «Modern Language Review», n. 70, 1975, pp. 21-40; Id., *Dante 'Aliger' and Ulysses*, in «Italian Studies», n. 32, 1977, pp. 21-40; M. Corti, *On the Metaphors of Sailing, Flight, and Tongues of Fire in the Episode of Ulysses (Inf., 26)*, in «Stanford Italian Review», n. 9, 1990, pp. 33-47. Sui rapporti tematici tra l'inizio e la fine del canto, si ricordino anche le osservazioni di Mark Musa: «Depicted as a great bird that spreads its wings, the proud city of Florence prefigures Lucifer [cf. XXXIV, 46-48] and, more immediately, the "mad flight" [125] of Ulysses, whose ship's oars were like wings» (Dante Alighieri, *The Divine Comedy. Inferno*, New York, 1971, p. 310).

¹⁴⁷ Cfr. P. Renucci, *Op. cit.*, p. 358.

capacità di trascendere, per quella deliberata e impavida sua volontà di andare ben oltre i più certi pilastri del pensiero lucido consequenziale, dopo che ne ha ravvisata la costitutiva parzialità e il limite, invalicabile razionalmente.

Ulisse, per Dante, è l'uomo classico e è assieme una creatura geniale. Dunque, alla fine — per forza — deve avvertire le angustie del razionalismo e l'insopportabile peso di schemi mentali logico-deduttivi e geometrici. Ulisse deve (dovrebbe... per un cristiano) anelare naturalmente al salto di fede. Ulisse dunque col «folle volo» [125] si muove oltre ogni umana ragione: rinnega Pitagora, rinnega il mistico scettro (la *'ypsilon'*) e pure il culto iniziatico del sacro limite (identificato appunto con la precisa determinazione di tutte le cose nella specifica essenza numerica)¹⁴⁸. E questo è grande, questo è ammirevole, ed è naturale — secondo il nuovo mondo cristiano — è il naturale abbandono ai richiami di quella terra di origine, terra di gioia e perfetta illuminazione mentale che è nostra Donna, è nostra Madre.

No, questo oltraggio della ragione, questo furore che spinge al di là dei confini non è peccato per sé, non è peccato per Dante, poeta d'Amore. Non ci son dubbi. Altrimenti, tutti i fanciulli insipienti sarebbero stati nel giusto a deridere il testimone del sacro, il rapato Eliseo... e l'ascensione di Elia a questo punto sarebbe mera illusione di un pazzo [34-39]. No, per davvero. La colpa di Ulisse è un'altra; e questa non è solo inganno, ma un doppio inganno. È il suo nodo: un nodo di frode (nelle parole dell'Itace) e il nodo della sua rotta.

Ulisse è colpevole, certo. Lo è nei confronti del mondo antico e della sua stessa saggezza, in quanto 'sofista' che deliberatamente rinuncia al ruolo di 'filosofo' per il desiderio dell'utile, che è personale, e non per amore di verità. È così che quest'uomo, il capitano, ha indotto i compagni ad andare, inconsapevoli, contro lo stesso volere e contro ragione. In questo, Ulisse è stato seguace di *doxà* e non di *alètheia*, dell'opinione fallace che serve istinti sopraffattori e materiali, non certo del vero. E lo abbiamo detto; ma la seconda colpa di Ulisse è diversa e si lega alla sostanza più intima su

¹⁴⁸ Cfr. Aristotele, *Met.* 986 a, 15-30; Filolao, *Framm.* 1 e 2. Sul rapporto tra pari e dispari, limitato e illimitato in Pitagora e nel pitagorismo, si può fare riferimento a: R. Guénon, *La grande triade*, (I ed. Paris, 1946), Milano, 1980, pp. 73-74.

cui poi viene a fondarsi idealmente la civiltà medievale e il Cristianesimo.

Il secondo inganno è quello che si rivolge all'infinito e che è bestemmia di Dio. Ed è analogo proprio all'inganno di Simon Mago¹⁴⁹, l'inganno dell'uomo che riconosce la possibilità di trascendere i limiti della ragione e poi di navigare il Mistero, che riesce ad aprire la Porta, quella che unisce il suo spirito all'infinito mare, eppure — allo stesso tempo, in un modo perverso — pretende tutto per sé; vuole dunque il Tesoro, avidamente e senza onestà (né carità, per l'appunto), cercando inoltre di rendere schiavo lo stesso Infinito e soggiogarlo ai suoi scopi egoistici e vani, senza rispetto, senza, per giunta, alcun segno di reverenza del sacro o timore.

Certo l'Ulisse dantesco ci mostra chiarissima un'ampia metafora che, già a partire dal Medioevo, dall'era gotica, ci mette in guardia contro i pericoli del nostro orgoglio scientifico di scopritori, una metafora che nella presente 'età della tecnica' di heideggeriana memoria diventa invero, per quanto possibile, ancor più attuale.

Ulisse è l'uomo d'ingegno che rischia di divorare se stesso e il suo mondo, la sua società, e poi distruggere la propria vita e quella degli altri nel nome di quello che è solo un presunto progresso scientifico e è invece pura ambizione di andare avanti, ma senza criterio — per cupidigia — e senza umiltà. Ulisse è invero l'esempio che non dobbiamo seguire nel nostro mondo.

Sempre la scienza ha desiderio dell'infinito ma, spesso, si brucia le ali con foga, nei propri voli orgogliosi e solipsistici. Deve inchinarsi alla natura e sposarla onestamente, non sopraffarla. Deve lasciarsi guidare dall'Altro, ogni volta, dal sentimento di Amore.

Il viaggio dell'Itacese ormai volge al termine, in quel suo incognito mare selvaggio. Così il capitano di quella nave — impazzita di orgoglio e non di amore (non è la nave dell'angelo e del purgatorio) — si rallegrerà follemente¹⁵⁰, all'apparire della più

¹⁴⁹ Cfr. *Act.*, VIII, 9-25, e *Inf.* XIX, 1-6, 90-120.

¹⁵⁰ Una possibile fonte per il v. 136 di questo canto infernale è un passo neotestamentario: «Amen amen dico vobis · quia plorabitis et flebitis vos mundus autem gaudebit · vos autem contristabimini · sed tristitia vestra vertetur in gaudium» (*Io*, XVI, 20). Su questo punto della folle avventura, si veda inoltre: F. Chiappelli, *Il colore della menzogna nell'Inferno dantesco*, «Lecture classensi», n.18, 1989, pp. 115-128.

grande montagna e dell'altezza infinita [133-142]. Ora, è come una beffa nell'aria: e sempre più forte si sparge il cachinno. Ma no che non è un riso d'uomo (e l'uomo, quell'uomo, non è illuminato): è solo risata di scimmia, un riso demente, sardonico, di indemoniato. Quella montagna e prodigio è sublime: e qui i nostri occhi non posson seguirla, la mente non può, non riesce ad accoglierla in un comune schema geometrico; ma questo, oramai, non ha importanza, perché siamo tutti un ardore di desiderio. E quell'ardore ha così superato i confini di ciò che è pensabile, umanamente pensabile.

Ulisse — davvero — non è più uomo, ma ora è doppiamente uomo (l'uomo che è soggiogatore dell'altro-da sé e che poi si mostrerà in quella fiamma cornuta), ora lui è super-uomo: è sommamente sapiente e assieme... è sommamente folle. Ulisse è come un cavallo impazzito, alla corsa. E la sua testa non si può piegare umilmente, con reverenza, di fronte all'immensità. Al contrario, lui e i suoi 'uomini-remi' inebetiti¹⁵¹ sono felici, oramai, sono certi della conquista, son consapevoli di quella 'morte-di-Dio' e del loro trionfo: un trionfo super-umano.

Davvero, il verbo di Zarathustra si adatta perfettamente a questo momento. E se proseguiamo con il 'parlare covertò' di Heidegger, possiamo inoltre anche dire che ora, in questo episodio dantesco, il chiaro trionfo dell'egocentrismo e il consequenziale tripudio — orgoglioso e miope — della 'civiltà della tecnica' sia necessario, misteriosamente necessario, perché possa offrirsi l'Evento (che è *Ereignis*)¹⁵².

Eccola la teofania: la montagna del purgatorio [133], che è anche un ponte per l'alto dei cieli, un puro strumento del farsi divini. Comunque, da fuori, con gli occhi e con la mente che è sola e non accoglie quell'altro-da-sé (che è lo Spirito, l'ispirazione d'Amore), non è possibile toccare mai l'Infinito, asservirlo nell'ombra alle brame interiori. Quella montagna illimitata non si può accogliere

¹⁵¹ Sul puro valore meccanico-strumentale dei compagni di Ulisse, si consideri: R. Hollander (Ed.), cit., p. 493.

¹⁵² Cfr. M. Heidegger, *Beitrage Zur Philosophie: Vom Ereignis* (1938), in *Contributions to Philosophy: from Enowning*, Bloomington (IN, U.S.A.), 1999, p. 123. Per un lucido inquadramento generale del concetto e del problema, si può fare riferimento a: S. Gorgone, *Il tempo che viene. Martin Heidegger dal Kairós all'Ereignis*, Napoli, 2005.

dentro la vista. E la sua spiaggia non si può toccare, perché il vascello di Ulisse non sa abbandonarsi umilmente a quel Vento, a quella... Voce. Questo è il confine — quell'abbandono — che sempre separa, dentro il poema di Dante, la psiche infernale da quella purgatoriale.

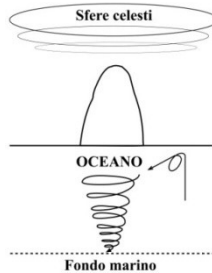
E l'allegria si trasforma, a questo punto, in un pianto: è inevitabile. Ora la forza del Vento è davvero infinita; e l'uomo può solo assecondarla, difatti, non può dominarla. La fiamma di Ulisse davvero non basta a signoreggiare quel Vento, non basta il suo ingegno cornuto, che ha proprio nulla in comune col Fuoco che un giorno poté illuminare il Cenacolo a Emmaus. Non è 'nel cuore' del Vento la fiamma. Ulisse fronteggia il suo turbine con arroganza, da fuori. Egli è da solo, di fronte ad esso: combatte, e non ascolta, non si apre, non si abbandona. Gli è sconosciuto il dialogo. Lui vuole solo affermare, ascoltarsi, esaltare se stesso. Così la sua nave precipiterà verso il basso, in quel vortice, in quella follia, che non ha niente in comune con l'umilissima sacralità di Eliseo e con l'estasi e l'ascensione del suo maestro [34-39]; anzi, è proprio il contrario, diametralmente il contrario. È discesa all'inferno.

L'ingannatore è dunque ingannato o, meglio, inganna se stesso, proprio perché ora lui prova a possedere l'Eterno, senza però mai riuscire a abbracciarne l'essenza. Egli è il soggetto che cerca di usare la propria energia psico-fisica per asservire il mondo — le cose del mondo, gli uomini — alle sue brame esclusive: la sua è pertanto una colpa assoluta contro Dio, nel suo essere colpa contro il prossimo, la natura e dunque anche contro l'essenza di tutte le creature. Comunque, quell'Itacese alla fine è ingannato; la Verità (Cristo/*Veritas*), in ogni tempo inganna l'inganno, teologicamente, sconfigge il tentatore. La Verità si concede alla morte e poi, alla fine, in un modo, froda la morte, rinasce da quello stesso terreno di morte proprio perché non la fugge, perché non cerca di dominarla, perché alla fine lei si abbandona e l'abbraccia. La Verità ama l'Altro difatti, in ogni modo: l'Altro... sì, anche quando esso è 'sorella morte', bello e adorabile.

Questa suprema trasformazione del nero in sorgente di luce aurea è il fine dell'alchimia; ma per Ulisse non è possibile compiere

la Grande Opera, e terminare in pace il viaggio. Per lui una sintesi è certamente impensabile.

L'assoluto oceanico si mostra ora davanti agli occhi nelle sue duplici caratteristiche tradizionali¹⁵³: come universo di mostri, e meraviglia dell'*hortus deliciarum*. È isola santa, montagna sublime e, assieme, è anche vortice enorme che sembra proprio l'esatto contrario, nella tempesta marina: una 'montagna' girata e ribaltata. E questa, allora, quest'ultima, è un falso infinito. Ha terra oltre la 'cima', solo una terra che è limite, è il fondo marino, e non il cielo illimitato, le stelle.



Il monte, l'isola, è il simbolo del nostro inizio bestiale e irrazionale, il nostro nascere dalla natura selvaggia (la terra dell'Eden), così come l'indicazione del nostro ultimo fine: il ritorno al Padre creatore, attraverso un progressivo perfezionamento della coscienza (l'ascesa purgatoriale). Ulisse ha promesso ingannevolmente ai compagni il ritorno alla patria e, ora — ingannato dal suo mal volere — avrà davvero il ritorno: ritorno alla bestia, comunque, che è poi regresso, è l'inizio dell'avventura dell'uomo, ma senza una possibile ascesa verso il giardino.

C'è un'ironia, a questo punto, che è pura tragicommedia. Il grande viaggio dell'arroganza scientifica termina ora con un immane disastro. E questo è certo l'inganno a cui si condanna l'ingannatore, apparentemente sapiente. La nave — *stultifera navis* — precipita dunque nel vortice, svelando un ultimo simbolo arcano. Ci mostra

¹⁵³ L'oceano appare infatti alla civiltà medievale come il luogo dei mostri terribili e accoglie comunque anche il miraggio di isole feconde e beate. Cfr. A. Arioli, *Le isole mirabili. Periplo arabo medievale*, Torino, 1989; G. Tardiola, *Atlante fantastico del Medioevo*, Anzio-Roma, 1990, pp. 129-142.

infatti la sua *pars postica*¹⁵⁴, come all'inizio del folle volo [124-125], si associa dunque alla natura inferiore dell'uomo (ai rifiuti, agli escrementi) anticipando il destino di prigionia nella cloaca d'inferno; e seguirà anche un percorso a spirale, nel suo maligno inabissarsi, riproponendo e poi moltiplicando lo schema geometrico del falso cerchio (quel 'nodo') che abbiamo descritto a proposito della virata ingannevole della sua barca.

Il segno del «turbo»¹⁵⁵ e il vorticare del gorgo ci portano adesso, in quest'ultima immagine, a un desiderio profondo, ma senza uno scopo di Verità. È un desiderio che nasce nella menzogna e può comporre soltanto illusioni fallaci delle mirabili circonferenze (quelle spirali), un desiderio che prova ad imitare, senza una sosta, con un orgoglio che è vano e con accanimento che è inutile e disperato, la più compiuta bellezza dell'isola santa purgatoriale, del mare oltre i confini, e la perfezione dei cerchi supremi del paradiso.

Ma tutto è una sconfitta.

Il desiderio senza speranza e abbandono¹⁵⁶ non apre certo le porte dell'Infinito: nasce da qui, dalla terra, e nella terra trova i confini.

6. Tessitura sintetica dei principali 'richiami sinfonici' di *Inferno XXVI*, nel loro assiduo comporsi

Lo schema che segue fa riferimento alle modalità compositive del discorso poetico e del pensiero danteschi nella *Divina Commedia*, descritti col termine di 'sinfonismo' in un nostro precedente lavoro¹⁵⁷

¹⁵⁴ Cfr. *Ivi*, 140.

¹⁵⁵ *Ivi*, 137.

¹⁵⁶ La rigidità dell'orgoglio, l'assenza di ogni umiltà e abbandono, è dunque la causa della follia e della sconfitta di Ulisse. La situazione del vortice e del naufragio si ripropone, fra l'altro, in quel racconto famoso *A Descent into the Maelström* che nel 1841 Edgar Allan Poe pubblicava in America. È interessante comunque che, proprio in quest'ultimo caso, il marinaio norvegese che riesce a salvarsi, unico superstite dell'improvvisa sciagura, lo faccia aggrappandosi ad un barile completamente vuoto. È questo un miracolo che si verifica e che poi inoltre, simbolicamente, si associa al *tòpos* dello svuotamento, dell'umiliazione di sé e, di certo, dell'abbandono a quel vortice che ci distrugge, ma anche... 'ri-crea'. Siamo al cospetto di un simbolo purgatoriale analogo a quello dei giunchi, che sono cavi e flessibili nell'essenziale rito catartico, quello indicato dal vecchio Catone al pellegrino (cfr. *Purg.* I, 94-136) e che, per l'appunto, si fonda sopra un concetto di 'vuoto'.

¹⁵⁷ Cfr. n. 1.

a cui è opportuno fare riferimento per comprendere appieno il senso di quanto mostrato di seguito.

Si consideri inoltre che, da ora in poi, indichiamo in carattere 'corsivo', con lettere in ordine progressivo, i vari *tòpoi* (unità concettuali), mentre in carattere 'tondo', sempre con lettere in ordine progressivo, facciamo riferimento ai **motivi** (unità figurative simboliche) presenti nel testo.

**a- {Orazione
ingannevole
(inganno)}**

- (1-12) *Apostrofe a Firenze.*
- (59-60) *Frodi di Ulisse durante la guerra di Troia.*
- (79-84) *Virgilio si presenta a Ulisse.*
- (112-120) *Discorso di Ulisse ai compagni.*
- (133-142) *Turbine generato all'improvviso dalla nuova terra.*

a- {Mare}

- (2) *Grandezza di Firenze per terre e per mare.*
- (100-142) *Ultimo viaggio di Ulisse.*

**b- {Mostro alato /
creature volanti}**

- (2) *Firenze.*
- (28-29) *Mosca, zanzara, lucciole.*

b- {Furto}

- (35-38) Carro di Elia.
- (125) Vascello di Ulisse.

- (4) *Ladri fiorentini.*
- (19-24) *Rischio di perdere il bene dell'intelletto.*
- (42) *Fiamme che rubano i peccatori.*
- (63) *Sottrazione del Palladio.*

c- {onore/lode}

- (6) *Ignominia di Firenze.*
- (70-71) *Pregghiera di Dante.*
- (80-82) *Merito poetico di Virgilio.*
- (120) *Desiderio di virtù e conoscenza.*

d- {Confusione fra realtà e sogno (Veglia, visine mistica, profezia)}

- (7-12) *Destino di Firenze.*
- (25-30) *Riposo del villano.*
- (34-39) *Rapimento di Elia.*
- (106-138) *Percezione senile delle cose, da parte del vecchio Ulisse e dei suoi anziani compagni.*

e- {Ascesa/discesa}

- (13-18) *Dante e Virgilio raggiungono il margine della bolgia.*
- (25-30) *Sguardo del villano che scende verso la valle.*
- (35-39) *Rapimento di Elia.*
- (53-54) *Deposizione dei cadaveri di Eteocle e Polinice sulla pira.*
- (43-44; 69) *Dante si sporge verso la bolgia.*
- (59) *Ingresso dei greci nel cavallo di Troia.*
- (85-88) *Movimento della fiamma.*
- (127-129) *“Discesa” oltre le colonne d’Ercole.*
- (130-140) *Fasi lunari.*
- (133-135) *Sguardo che segue l’altezza della montagna bruna.*
- (137-142) *Enorme tromba d’aria e profondità del vortice.*

**f- {Movimento carponi
tipico delle bestie/
bestialità}**

- (16-18) *Dante si sforza di raggiungere il margine della ottava bolgia.*
- (34) *Orsi che vendicano Eliseo.*
- (59) *Cavallo di Troia.*
- (91) *Metamorfosi di Circe.*
- (119) *Rinuncia dell'uomo alla bestialità.*

c- {Scoglio/montagna}

- (17) *Margine della ottava bolgia.*
- (25) *Poggio del villano.*
- (133) *Montagna bruna.*

d- {Cavallo}

- (19-22) *Metafora della mente tenuta a freno.*
- (35-39) *Carro di Elia.*
- (59-60) *Agguato a Troia.*

e- {Fiamma}

- (31-33; 40, 90) *Punizione dei consiglieri fraudolenti.*

	<ul style="list-style-type: none"> • (37-39) Rapimento di Elia.
<p>g- {Fratellanza}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (52-54) <i>Eteocle e Polinice.</i> • (55-57) <i>Ulisse e Diomede.</i> • (112-123) <i>Ulisse e i compagni.</i>
<p>f- {Valle/cavità (ingresso/porta)}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (29) Campagna del villano. • (32) Ottava bolgia. • (59-60) Uscita di Enea da Troia. • (107-108) Colonne d'Ercole. • (139-142) Vortice.
<p>g- {Abbandono della donna innamorata}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (61-62) Deidamia e Achille. • (91-92) Circe e Ulisse. • (95-96) Penelope e Ulisse.
<p>h- {Impresa dell'uomo vecchio}</p>	<ul style="list-style-type: none"> • (35-39) Rapimento di Elia. • (106-142) Ultimo viaggio di Ulisse.

i- {Esperienza notturna}

- (25-30) Visione del villano.
- (59-60) Presa di Troia.
- (63) Furto del Palladio.
- (127-142) Ultimo viaggio di Ulisse.

MARINO A. BALDUCCI
The Bestial Ulysses
– Abstract –

The Virgilian *oratio suavioria* addressed to Ulysses in Dante's *Inferno* is here interpreted like a high-style speech in Greek, which ironically uses poetical Latin expressions typical of the character of Dido in love. Ulysses' figure is then analyzed referring to the comical model of the second *Satire* by Horace, a clear (and never studied so far) Dantean source. This last shows the sovereign of Ithaca as the deceiver of a group of old people with clouded intellects, with the intention of stealing their patrimony. Ulysses' deceit is a sin for Dante, but this Greek hero is more responsible because of his irreverent ape-like laughter in front of the mountain of Purgatory as a concrete and symbolic manifestation of infinity. Going beyond the boundaries of human rationality can not be a fault for Dante and his Christian mind, because it is always necessary for him to transcend our limited state, longing for divinization. The real responsibility of Ulysses is therefore his movement towards Mystery without humbleness. This last is indeed a complete denial of the self that this Greek character does not know, totally lacking the necessary (from a Christian point of view) listening disposition.