

## I COSTRUTTORI DELL'*INFERNO* E GLI ARTISTI DEL *PURGATORIO*: DALL'ARTE MORTA ALLA PIETRA VIVENTE

Vale la pena di tener presente da subito – e ben prima di passare ai canti che ci interessano, direi dunque fra canto XXIX dell'*Inferno* e XII della cantica successiva – che per Dante l'universo si configura come una specie di officina ordinata sul principio della divisione del lavoro. Solo Dio naturalmente ha il monopolio della creazione dal nulla, mentre alle Intelligenze motrici-angeliche è delegato il cosiddetto *opus distinctionis*, l'adoperare cioè gli astri come strumenti, essendo insomma le intelligenze angeliche fabbri che modellano la materia del mondo sublunare producendo gli enti corruttibili<sup>1</sup>.

Questo sarebbe già aver detto molto sulla via di una sintesi delle varie fasi di trascorrimto e collegamento fra la materia dell'*Inferno* e quella purgatoriale. Ma è opportuno specificare meglio.

Per i teologi, a partire da Agostino, vale come è noto una differenza fra *opus creationis* quale atto divino a fondamento della vita dell'universo, e *opus distinctionis*<sup>2</sup> dove la natura completa l'opera della creazione divina, appunto. È la distinzione tra 'fare' e 'creare', corrispondente notoriamente a

---

<sup>1</sup> Una discussione attorno a questi concetti è ben condotta da Raffi, *L'immagine mundi in Dante*, dove è pure materia interpretativa circa la contraddizione generatasi fra il discorso di Carlo Martello attorno all'infalibilità della Natura, in *Paradiso* VII, e le parole di san Tommaso nel XIII della stessa cantica che paragonano la Natura a un artista che, fragile per la sua umana e appunto 'naturale' limitatezza, produce sempre opere difettose rispetto all'Esemplare vivente *in mente dei*.

<sup>2</sup> Per il concetto di *dissimiglianza* nelle fonti tardo-classiche disponibili a Dante rinvio a Ciccuto, *Il novelliere en artiste*.

quanto ritroviamo in *Paradiso* III, 8, dove Dio «cria» e l'insieme delle cause seconde invece «face»: le realtà immortali, i principi regolatori del cosmo vengono dunque posti in essere solo dalla Causa Prima, mentre la generazione delle realtà corruttibili o umane spetta a dèi inferiori (quelle intelligenze angeliche cui dovremo pensare come a figure di artigiani impegnati ad agire nel mondo sublunare).

Detto questo, però, non possiamo sottrarci alla necessità di procedere rapidamente verso il punto centrale del nostro argomentare, determinati come siamo a partire abbastanza da lontano. Nella fattispecie dal canto XIV dell'*Inferno*, potenzialmente leggibile nei termini di un rapido esempio di fisica infernale che non 'crea' alcunché, luogo di una creazione morta o disattivata, con nessun rapporto positivo coi valori e quadro generale di sterilità, arsura, cieca sofferenza nello scenario dominato da una pioggia di fuoco che non feconda ma brucia il terreno. In queste prime battute a me interessa rilevare, più della figura pur centrale di Capaneo, la digressione relativa al Veglio di Creta: centrata, come ognuno sa, attraverso l'ipotesto del sogno biblico di Nabucodonosor, proprio sul tema della creatività umana. Qui è appunto la statua che crolla progressivamente fino a diventare un cumulo di pietre, ciò che nei secoli è stato edificato dall'uomo e che torna a presentarsi quale natura indistinta e insomma morta<sup>3</sup>. Con l'invenzione delle lacrime del rimpianto per la corruzione del genere umano Dante introduce un elemento che non è biblico né antico<sup>4</sup> ma che rinvia in ogni caso all'immagine delle lacrime e del sangue versati invano per via dell'operare umano<sup>5</sup> (e vedremo che cosa significherà aver introdotto cariatidi piangenti in uno dei luoghi più importanti del canto X del *Purgatorio*, a presentare manufatti artistici umani capaci solo di arrivare a questa limitata e come passiva azione del piangere). E allora, se il Veglio rappresenta l'intera storia del genere umano vista sotto

---

<sup>3</sup> Si vedrà quindi Dante unire l'idea biblica della statua composta da vari metalli a quella classica del mito di Saturno, collocando per di più la stessa statua del Veglio all'interno di una montagna, con un passaggio di cui dovremo tener conto al momento della nostra discussione attorno ai 'manufatti artistici' dei canti purgatoriali dei superbi. Cfr. comunque Güntert, *Canto XIV*.

<sup>4</sup> Sulla statua che rappresenta, nel *De mystico somnio* di Riccardo da San Vittore, le condizioni dell'uomo invecchiato nel peccato, si veda *ibid.*, p. 202.

<sup>5</sup> Questi ovviamente differenti da sangue e acqua che sgorgano dal costato ferito del Cristo crocifisso, segni di una futura redenzione e non certo di una dannazione per l'umanità. Anche attraverso l'uso di queste simbologie si costruisce il discorso dantesco circa l'uomo nuovo 'ri-creato' da Cristo e opposto al Veglio quale figura dell'umana infelicità, dell'eterno rimpianto e dell'infelicità creativa.

l'aspetto del male, del peccato e del creare umano che ad essi consegue<sup>6</sup>, ecco come possiamo leggere nella figurazione infernale dell'antico Capaneo uno dei primi esempi del peccato di superbia creativa o intellettuale dei quali Dante ha arricchito alcune tappe del suo percorso oltremondano; un peccatore che ha osato sfidare il Creatore sul suo stesso terreno, appunto quello del 'creare', ma che si ritrova ora costretto al limite della bestemmia, a una verbalità per niente creativa<sup>7</sup>. La superbia, che figura come il peccato all'origine di tutti gli altri umani, comincia a mostrarsi in questo episodio quale la ragione dell'infelice limitazione terrestre, simboleggiata da una 'creazione artistica', la statua del Veglio di Creta che sta a rappresentare, come monito figurato, un esempio del creare umano privo di Grazia, dunque perfettamente inutile alla produzione di qualche cosa di virtuoso o insomma di costruttivo.

E facciamo allora un altro salto e veniamo a guardare qualche altra costruzione o creazione umana figurata nel corso del viaggio infernale.

Nel canto XXIX infernale Dante si presenta intento a guardare «dentro a quella cava» (la bolgia, *Inf.* XXIX, 18), rimproverato da Virgilio che lo vede 'frangere' il pensiero (e impedire all'occhio della mente di procedere oltre le apparenze): «tu eri allor sì del tutto impedito / sovra colui che già tenne Altaforte, / che non guardasti in là, sì fu partito» (*Inf.* XXIX, 28-30). Assieme a Virgilio il poeta viene a uno «scoglio» (v. 38), ultima «chiostra» di Malebolge (vv. 40-41), e a quella «oscura valle» dove «per diverse biche» (vv. 65-66) sembrano concentrarsi tutti i dolori in figura degli «spedali / di Valdichiana» (vv. 46-47). Paesaggio pur esso di oscura apparenza, che puzza rispetto a quello che sarà il profumatissimo Eden. A tale ambientazione non può che seguire una messinscena delle capacità di creare proprie ai peccatori di questa bolgia, i falsatori, capacità che sono deviate e impotenti e false appunto. Così il miserabile vanto «i' mi saprei levar per l'aere a volo» (v. 113), con Griffolino d'Arezzo che non riuscì a farsi Dedalo per l'Icaro che Albero da Siena avrebbe voluto essere; così la perdita della vigna e del senno per Caccia d'Asciano e per l'Abbagliato; così in fine l'introduzione dell'ombra di Capocchio che, straordinario rilievo da parte del poeta, evoca

---

<sup>6</sup> Non è casuale d'altronde che le lacrime della statua vadano ad alimentare poi i tre fiumi infernali ma non le acque del Lete, fiume del perdono e dell'oblio insieme di peccato e di limitata condizione umana, nelle amene lande dell'Eden.

<sup>7</sup> Si veda per questa lettura Ciccuto, *Un'altra radice staziana*.

il difforme e sterile principio mimetico che sta alla base dell'operare di questi peccatori, autodefinendosi «di natura buona scimia»<sup>8</sup>.

Anche il canto XXX si apre sul ricordo dell'«altezza de' Troian che tutto ardiva» (*Inf.* XXX, 14), dunque ancora sui temi di fama e superbia; con personaggi ridotti a bestialità (Ecuba che latra come un cane, con la «mente torta», lo stesso Capocchio che azzanna); eppoi Mirra e una schiera vera e propria di 'artisti' – in realtà falsificatori – già impegnati addirittura nello stravolgimento in figura della propria fisionomia e identità: come Mirra, appunto, la quale «così venne, / falsificando sé in altrui forma» (vv. 40-41). Torna altresì l'idraulica di manufatti terrestri (come a proposito del Veglio), a ispessire una condizione negativa per chi tentò di creare qualche cosa con gli *instrumenta temporis*<sup>9</sup> (e si tratta di un'idraulica perversa, immagine di nostalgia non costruttiva e comunque differente rispetto alle dighe dei fiamminghi o di quelle sulla Brenta; un'immagine seguita da un'altra, la creazione numismatica, il falso conio che pure perverte i segni del sacro affidati alla «lega suggellata del Batista», v. 74): queste ombre arrabbiate, che hanno le «membra legate» (v. 81), quasi artigiani oramai impediti ad agire (vv. 106-107), sono ora costrette a dire il vero, ad adeguarsi al vero e a mescolarsi con esso in un rapporto ancora però pervertito – come risulta evidente dai vv. 112-114: «tu di' ver di questo: / ma tu non fosti sì ver testimonio / là 've del ver fosti a Troia richesto» (una verità obbrobriosa, naturalmente, e deviata dalla frode, che impedisce dunque ogni migliore agire).

Al richiesto vero si oppone soltanto il ripetersi della falsità o la fallacia di qualsivoglia agire di queste anime («s'io dissi falso e tu falsasti il conio», v. 115); e non per caso si chiude la scena sul motivo della mimesi-imitazione delle apparenze che, proprio del mito e dell'immagine di Narciso, introduce nel tessuto del canto anche il ricordo del principio fondante di ogni umana esecuzione artistica: «tu hai l'arsura e 'l capo che ti duole / e per leccar lo specchio di Narcisso / non vorresti a 'nviar molte parole» (vv. 127-129). Ancora più avanti, in chiusura: «qual è colui che suo dannaggio sogna / che sognando desidera sognare [...]» (vv. 136-137); con questo personaggio

<sup>8</sup> In aggiunta ha notato Robert Hollander nel suo commento a *La Commedia* di Dante Alighieri, *Inferno*, p. 237, quanto astutamente Dante solleciti queste anime ricorrendo proprio all'esca del ricordo di una fama terrestre.

<sup>9</sup> «Li ruscelletti che d'i verdi colli / del Casentin discendon giuso in Arno / facendo i lor canali freddi e molli / sempre mi stanno innanzi, e non indarno / ché l'immagine lor vie più m'asciuga / che 'l male ond'io nel volto mi discarno» (*Inf.* XXX, 64-69).

ipotetico forse Dante sta condividendo la vergogna del suo stesso fare o costruire poetico, finto e potenzialmente fraudolento in quanto affidato notoriamente al «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf.* XVI, 124)<sup>10</sup>.

Nel pieno del canto successivo, il XXXI, il cui tema è l'irrazionalità del potere o delle capacità umane, ci vengono incontro costruzioni e torri (Monteriggioni, Garisenda, Babele...), edifici comunali e anche forme di una tanto gigantesca quanto finta gloria-eminenza, simboli di una 'mostruosa' carica oppositiva agli ideali della giustizia e di un ordine superiori. Qui è il momento della *mise en abyme* di scienza e conoscenza fisico-terrestre, del creare terrestre, ridotto a immagine del caos e dell'incapacità a elevarsi veramente, figurazione dunque di un'arte umana che è bestialità e incomunicabilità e misura ingigantita senza scopo alcuno se non mostruoso. Da qui i giganti-mostri della natura come produzioni di una scienza puramente naturale<sup>11</sup>. Da qui, ancora, le parole corrispondenti a tale 'creatività' extra-ordinaria, «Raphèl mai amècche zabì almi» (*Inf.* XXXI, 67), equivalenti secondo alcuni interpreti alla negazione di qualsiasi valore per la scienza 'naturale': «la scienza vana m'ha reso ottuso; al centro della terra sta la negazione della vita, della forza, dell'intelligenza e non certo un vigore cosmico che sostiene ogni cosa»<sup>12</sup>.

Prende senso speciale in questi luoghi danteschi non solo la presenza del Nimrod astronomo, che ha preteso di misurare il mondo col solo argomento della mente e ne è venuto confuso; anche i sensi ingannati del personaggio-osservatore dipendono da una ripresa dantesca della teoria scotiana delle *impressiones* di cui gli uomini si contentano per conoscere le profondità astrali del cosmo; figure immaginose della conoscenza astronomica sulle quali tradizionalmente si costruisce la presunta autonomia della natura e della *philosophia naturalis*. In scena è la megalomania della scienza, ancora una volta del creare terreno, che presume di fare da sé e si perde in una condizione di confusione comunicativa – e quindi distruzione e paura, col «tremoto» e Fialte-torre che si scuote e, non sapendo né potendo fare altro, finisce per impersonare un gigantismo da farsa (*Inf.* XXXI, 106-108). Lo stesso «mal coto» di Nimrod (v. 77) rappresenterà il pensiero

---

<sup>10</sup> Per la riflessione dantesca attorno al valore della finzione poetica nella parte centrale dell'*Inferno* rinvio a Ciccuto, *Cortesia e dismisura: i compagni avversi di Brunetto Latini* (*Inferno XVI*).

<sup>11</sup> Ciccuto, *Canto XXXI*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 439.

inadeguato alla complessità dell'arte divina, così come l'intervento finale di Anteo si mostrerà sollecitato solo da un desiderio di inutile fama<sup>13</sup>.

Nel canto XXXII l'«impresa da non pigliare a gabbo» («discriver fondo a tutto l'universo», vv. 7-8, usando uno dei verbi più tipici delle arti della retorica terrestre, non divina intendo) dice di una reprimenda riguardo all'esperienza dell'antico linguaggio petroso, col quale Dante tentò quasi a gabbo (cioè per rovesciamento e attraverso l'esaltazione di valori distruttivi/negativi) di arrivare al fondo dell'universo. E l'attuale ammissione di insufficienza di quell'esperimento da parte di Dante medesimo, che chiede alle dee pagane di poter avere una parola costruttiva finalmente adeguata a quanto sta per vedere, ha per conseguenza l'aver sotto gli occhi solo male creazioni (la «mal creata plebe», *Inf.* XXXII, 13), parole 'dure' come le già inutili petrose, e costruzioni anche qui ma pozzi e muri e un lago immobilizzato nel suo gelo. Siamo nella Caina, tutto il 'costruito' si produce per contrasto, odio e contrarietà ad esempio rispetto all'immagine di un possibile gesto d'amore («con legno legno spranga mai non cinse / forte così», vv. 49-50). Quindi Camicion de' Pazzi o Sassolo Mascheroni son gente che, all'insegna dell'opposizione Caino/Abele, per realizzare qualche cosa ricorre all'omicidio, cioè al contrario della virtù che dà vita, che crea vita. Incrocia questo ordine di cose anche l'episodio di Bocca degli Abati, che «bestemmia», ha la «lingua pronta» (v. 114) e per questa sua 'virtù' viene ricondotto, attraverso l'esempio di vendetta corporale di Tideo e Menalippo, a evocare, nella colta memoria dei lettori della *Commedia*, l'esempio di Capaneo; dunque operatore sterile pure lui, riagganciabile al 'fruttificare' inane di frate Alberigo (*Inf.* XXXIII, 118-120), anche lui immoto a terra e opposto al dinamismo di quelle che saranno le creazioni divine presentate nel Purgatorio.

---

<sup>13</sup> Anche l'inane soffiare di Nimrod rappresenterebbe il vigore tutto negativo nel quale si scarica la vantata possanza dell'astronomo-re-gigante: possanza che nulla regge, a differenza dei quattro venti che nel *Liber Nimrud* reggono il mondo, e pure in divergenza col vento divino o soffio dello Spirito che feconda e fa vivere l'universo, pari alle aure fecondatrici dell'Eden, di cui come è noto in *Purgatorio* XXVIII, 7-12 e 109-111. Tutto questo andrà confrontato, ed è stato fatto, con l'immagine del vento prodotto da Lucifero in *Inferno* XXXIII. Nel ricordo poi della «Carisenda» e del suo oscuramento per parte di una nuvola (*Inf.* XXXI, 136-138), pare evidente che Dante intenda riaddurre un ricordo di giovinezza, appreso alla materia del sonetto *Amore e monna Laga e Guido ed io*, allo scopo di ribadire la condizione di scarsa capacità conoscitiva o creativa dei suoi propri sguardo e poesia di allora, legati a valori sensibili che impediscono di vedere e far vedere la più vera bellezza e le più profonde verità. Per questa lettura cfr. Cicuto, *Il Dante giovane*.

Persino Ugolino ha le mani per una creazione che lui stesso però ha poi rivolto a morte (*Inf.* XXXIII, 58-63), lungo una scenografia tutta svolta visionariamente nell'universo concentrazionario del *lamentabile hospitium* che fu già del canto V, v. 16 e sarà del XXXIV, v. 28. È in questo canto che troviamo uno dei culmini della rappresentazione dantesca di una natura inanimata-morta, una materia bloccata nella vetrificazione e nella sterilità<sup>14</sup>; e con una meteorologia ridotta al minimo, a un «vento» (*Inf.* XXXIII, 103) che nel mondo creato da Dio è ferace e produttivo mentre qui risulta è prodotto da una *machina* diabolica, il Satana per eccellenza motore immobile nonché produttore di un soffio figurante l'esatto contrario del soffio generatore dello Spirito Santo. È stato messo in scena concretamente un mondo capovolto, con Dante che guarda verso il basso, rispetto, vedremo, alle creazioni divine che richiedono la posizione eretta e uno sguardo verso alto, *alias* una postura diversa rispetto a quella che sarà dei superbi<sup>15</sup>.

Torna, coi «*Vexilla regis prodeunt inferni*» (*Inf.* XXXIV, 1) che si muovono al vento prodotto da un motore immobile (mentre si muoveranno per ben differente arte divina e vitale nel canto X del *Purgatorio*), il tema delle difficoltà cognitive di Dante: Virgilio chiede se il poeta è in grado di vedere, se la sua lingua e il suo sguardo sono capaci di rappresentare tutto questo spettacolo. Al v. 25 il poeta dichiara: «io non morì e non rimasi vivo» (sul binomio vita/morte si giocherà parte del discorso proprio attorno all'arte umana nei canti del 'visibile parlare'); poi più avanti arriverà il sollecito ad alzarsi da parte di Virgilio (vv. 94-96), e il rilievo «non era camminata di palagio / là v'eravam, ma natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio» (vv. 97-99) dice di un passaggio naturale e di un percorso pieno di accidenti, ben diverso da quello istoriato poi dall'arte divina nella cornice dei superbi.

E allora veniamo a parlare dei canti purgatoriali del 'visibile parlare', facendo un altro salto verso un'area centrale del viaggio dantesco, verso la sua piena identità di artista cristianamente ispirato. In essi, come è noto, il poeta fa un *tour de force* retorico, imboccando il sentiero dell'*enargheia* o potenziamento delle virtù espositive della scrittura poetica<sup>16</sup>, consistente principalmente nell'operazione che consente di mettere sotto gli occhi del lettore la cosa rappresentata nella sua più potente e visibile realtà

<sup>14</sup> Vedi Malato, *Canto XXXIII: la "morte" della pietà*, p. 1075.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 1103-1109.

<sup>16</sup> Tutto questo aspetto dei canti del «visibile parlare» è ampiamente analizzato e discusso in Ciccuto, «*Trattando l'ombre come cosa calda*», e Id., «*Saxa loquuntur*».

significante<sup>17</sup>. Si compie tuttavia con questa operazione – Dante ne è perfettamente consapevole – un atto di superbia artistico-creativa, volendosi il poeta mettere in gara al fine di ‘muovere vitalmente’ la rappresentazione e quasi porla a confronto con le opere dell’artista supremo (che resta comunque l’unico a saper rendere queste opere più ‘vive’ di qualsiasi altra). Sono qui delineate più scene di grande quanto intenzionalmente virtuosistico dinamismo espressivo – malinteso da Curtius –, forse in prima istanza inteso in opposto all’immobilità dell’arte umana – significata dai sassi –, quindi alle immagini della plastica d’arte e infine alle cariatidi; e d’altro canto imitazione vistosa dell’eccellenza rappresentativa propria al parlare visibile delle figurazioni divine<sup>18</sup>.

Qui risulta anche un grande coinvolgimento emotivo, come nella tradizione degli epigrammi efrastici dell’*Anthologia* latina e greca, che descrivono al passante le opere d’arte sul cammino, mettendo in campo tutte le più raffinate risorse tecniche del dire classico o degli antichi, rimaste tuttavia limitate a sterile esercizio di *enargeia* fine a sé stesso, incapace di dare vita: forma allora di superbia intellettuale, della quale lo stesso poeta si è reso reo nel corso della sua originaria imitazione, solo tecnicamente dotata e fervida, dei classici latini. Modello a tale esibizionismo verbale diventa principalmente il discorso di Oderisi, autentico mosaico di *imagines agentes*, dunque campione di una parola che è l’integrale della contingenza terrena, luogo precipuo di mutevolezza e peribilità (bella «gloria della lingua»!), sublime ricercatezza del dire che è tuttavia, lo si intende assai bene, solo un *effet de surface* rispetto all’arte divina, capace di movimentare i *disii*, le povere passioni-emozioni dell’eccellenza terrestre, o il desiderio di *novità* che non riguarda Dio (il Divino Artista resta «colui che mai non vide *cosa nova*», *Purg.* X, 94) ma solo l’operare umano, come quello di un’Aracne o dei due Guidi o dello stesso Dante, coi suoi occhi che «a mirare eran contenti / per veder *novitadi ond’e’ son vaghi*» (vv. 103-104). Ogni luogo pare perciò improntato a un’idea di competizione o di gara inutile, tensione in ogni caso verso un «veder [...] maggio» (*Par.* XXXIII, 55), un ‘dire sacro’ o un «trasumanar» (*Par.* I, 70) che i soli *modi transumptivi*, la pura e semplice (per quanto elevatissima) tragedizzazione dello stile messa in opera qui dal poeta non potranno mai attingere. E sarà allora un semplice ridere di carte, un “disio de l’eccellenza” sostanzialmente immotivato, una ‘superbia’ (nel discorso

<sup>17</sup> Per questo aspetto valga l’importante disamina di Debiais, *La vue des autres*.

<sup>18</sup> Ancora si veda Cicuto, «*Saxa loquuntur*», pp. 153-154.



anche di Oderisi, appunto): priva questa del dono della Grazia che determina la fusione perfetta di *res* e *signa*, poi indicata, come si sa, nella forza della ‘lingua d’Adamo’ (ma anche nella figurazione dell’Aquila in *Paradiso* XX) e significativa della possibilità di attingere l’invisibile e l’inconcepibile dentro le parole dell’uomo, accogliendo sì il *Logos* ma specialmente conquistando un pensiero e una parola produttivi, che non creano ‘cose morte’ ma, in presa diretta col *Logos*, ‘significano di più’ e fanno vedere vive di uno spirito superiore le cose umane.

In fine rammaricato per il fatto che «ad essa [Grazia] non potem da noi, / s’ella non vien, con tutto nostro ingegno» (*Purg.* XI, 8-9), Dante si rivela disposto a offrire ai lettori qualche esempio configurabile sul nuovo orizzonte ora delineato e auspicato. Uno di questi è la recita del *Pater Noster*, che un po’ a sorpresa si intromette fra XI e XII canto, servendo però a figurare proprio il dire divino, la parola divina ‘non circunscritta’ alle passioni terrene o alle tecniche sopraffine del dire umano o alla *concupiscentia oculorum* capace di produrre al massimo pietre immobili<sup>19</sup>. Un altro esempio sarà quello conseguente delle rappresentazioni delle cariatidi, rese ‘vive’ giusto nella limitatezza dell’espressione di un piangere, di atto ‘sensibile’ e nulla più<sup>20</sup>.

D’ora in avanti – sta dicendo Dante – il linguaggio creativo-artistico che vorrà andare *super alios* non potrà che essere quello semplice eppur perfetto dell’acquisto dei valori morali/metafisici della Grazia, non certo quello costruttivo di cose sterili o inanimate; anzi dovrà essere un’espressione tale da ‘dare vita’ alle sue creazioni nel modo più naturale, come sembra suggerire il gesto di altissima e naturale semplicità quale l’abrasione della prima P dalla fronte del poeta, in segno anche di liberazione dalla superbia per un creatore fino a quel momento fallacemente impegnato. Ciò che si opporrà alla verbalità iper-espressiva, alle finzioni creative e al linguaggio

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 160-162.

<sup>20</sup> Molto ci sarebbe da osservare in merito al significato dell’*inscriptum* «“Più non posso”» che accompagna la figurazione delle cariatidi per i vv. 130-139 di *Purg.* X, sia nella doppia direzione di senso del “non ce la faccio” e del “più di così non riesco a fare” (riferibile quest’ultima alle capacità dell’artista modellatore di quelle immagini), sia nel legamento che si viene a stabilire con la funzione da Dante assegnata all’acrostico VOM (*Purg.* XII, 25-60) inteso a riassumere in sé – e in posizione di marginalità o non-evidenza, come si conviene alle cose umane – i valori tutti di qualsivoglia artificio verbale, di ogni figura di ostentazione dell’arte umana o insomma di ciò di cui si contentano i superbi artefici terreni, appunto «superbi cristian, miseri lassi [...] de la vista de la mente infermi» (*Purg.* X, 121-122). Ma si veda allora per ognuno di questi aspetti Ciccuto, «*Saxa loquuntur*», pp. 155-163.

della superbia umana appena passate in rassegna, allo scopo ora primario di avvertire la semplicità del beneficio divino e attingere appunto verbalmente e insomma artisticamente alle sostanze superiori alle umane.

Sulla scorta di quanto detto, si potranno interpretare tanti altri luoghi impegnabili su questo versante del confronto dantesco fra opera dell'artista terreno e creatività divina: come specialmente a proposito dei vv. 37-39 di *Par. XVII*, tanto mirabilmente riassuntivi di parte della materia qui esposta da agire convenientemente da chiusa dell'intero mio discorso, fra una 'contingenza' che risulta solo e limitatamente «dipinta» davanti a Dio e una materia mondiale confinata sui fogli di un ben 'circoscritto' «quaderno»:

La contingenza, che fuor del quaderno  
de la vostra matera non si stende  
tutta è *dipinta* nel cospetto eterno.

**Marcello CICCUTO**  
Università di Pisa

### ***Riferimenti bibliografici***

Ciccuto Marcello, 1982, *Il Dante giovane di «Amore e monna Lagia»*, in «Studi danteschi», LIV, pp. 123-135.

Ciccuto Marcello, 1990, *Il novelliere en artiste: strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in Id., *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, pp. 113-156.

Ciccuto Marcello, 2000, *Canto XXXI*, in Güntert Georges, Picone Michelangelo (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze, Franco Cesati, pp. 437-444.

Ciccuto Marcello, 2003, «*Trattando l'ombre come cosa calda*». *Forme visive della "dolcezza" di Stazio nel Purgatorio dantesco*, in Bartuschat Johannes, Rossi Luciano (a cura di), *Studi sul canone letterario del Trecento. Per Michelangelo Picone*, Ravenna, Longo, pp. 57-66.

Ciccuto Marcello, 2007, *Un'altra radice staziana della Commedia: la sterile arte di Capaneo (Inferno XIV)*, in De Camilli Davide (a cura di), *Studi di*

*onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Pisa-Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 15-20.

Ciccuto Marcello, 2013, *Cortesia e dismisura: i compagni avversi di Brunetto Latini (Inferno XVI)*, in Marucci Valerio, Puccetti Valter Leonardo (a cura di), *Lectura Dantis Lupiensis*, 2, pp. 117-132.

Ciccuto Marcello, 2017, «*Saxa loquuntur*». *Aspetti dell'evidentia nella retorica visiva di Dante*», in Marcozzi Luca (a cura di), *Dante e la retorica*, Ravenna, Longo, pp. 151-166.

Debiais Vincent, 2012, *La vue des autres. L'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine*, «*Cahiers de civilisation médiévale*», LV, pp. 393-404.

Güntert Georges, 2000, *Canto XIV*, in Güntert Georges, Picone Michelangelo (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze, Franco Cesati, pp. 193-205.

Hollander Robert (a cura di), 2011, *La Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, con il commento di Robert Hollander, traduzione a cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki.

Malato Enrico, 2013, *Canto XXXIII: la "morte" della pietà*, in Malato Enrico, Mazzucchi Andrea (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno 2. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno, pp. 1026-1090.

Raffi Alessandro, 2018, *L'imgo mundi in Dante: arte divina e "natura universale"*, in «*L'Alighieri*», LIX, pp. 51-74.