

**«SOLO PEDE TANGENS TERRAM»:  
L'ANTIPURGATORIO E IL RINNOVARSI  
DEL VIAGGIO**

Il «découpage inhabituel» della *Commedia* proposto dall'argomento medievale del concorso di *agrégation*<sup>1</sup> consente di condurre un ragionamento su zone fisicamente contigue nel cosmo dantesco, ma ideologicamente distanti. Il tipo di analisi suggerito, non confinato alla classica misura del canto della *Lectura Dantis*, mostra come ogni pericope ritagliata nel poema porti con sé interrogativi diversi, e una diversa metodologia. La struttura stessa della «question» induce a interrogarsi sui modi di un *passaggio*, quello tra la dannazione e l'inizio della salvezza, che è eminentemente fisico, ma diventa anche morale e, conseguentemente, letterario, giacché il nuovo paesaggio reca con sé un nuovo stile.

Nel primo *volet* di questi incontri biennali molti colleghi hanno ragionato su questioni che formano per così dire il sottofondo sul quale proverò a delineare ancora qualche dettaglio: penso all'ampio affresco di Sergio Cristaldi sulle ragioni del passaggio dalle viscere della terra al Purgatorio, in cui la potente visione di Lucifero viene messa in relazione con l'uscita (anzi, «evasione») di Dante e Virgilio dall'inferno, di cui viene sottolineata la rilevante portata in termini teologici e morali; alle riflessioni di Anna Pia Filotico sul canto XXXIV dell'*Inferno* come «un punto, un centro, una sorta di *luogo assoluto*», eventualmente computabile come esterno e aggiunto alla triplice ripetizione di trentatré canti per cantica;

---

<sup>1</sup> *Avant-propos des Organisateurs*, in *Passages, seuils, sauts: du dernier cercle de l'Enfer à la première terrasse du Purgatoire (Enf. XXXII - Purg. XII)*, études réunies par Manuele Gragnolati et Philippe Guérin, «Chroniques italiennes» série web, 39, 2020/2, p. 1.

all'illustrazione dei modi di camminare del pellegrino tra i due regni oltremondani, con la transizione tra inferno e purgatorio definita come «zone de réglage – ou dérèglement – dans laquelle Dante modifie les paramètres de sa corporéité»<sup>2</sup>.

Potremmo dunque trarne la conclusione provvisoria che il 'passaggio' tra i primi due regni si consuma come 'salto' alla fine del canto XXXIV, nel rovesciamento di prospettiva che apre la possibilità della salita; e che, occorre ricordarlo, delinea un transito del tutto eccezionale nell'economia ordinaria dell'aldilà, nella quale le anime giungono al *locum purgationis* per mezzo del vascello celeste che le attende alla foce del Tevere<sup>3</sup>.

### 1. 'Passage' o 'saut'?

La lettura continua delle tre cantiche induce a pensare a quella transizione come *passage*<sup>4</sup>. Si tratta di una lettura spesso inerziale, un portato logico della considerazione della *Commedia* come poema unitario, indotta da alcuni fattori, tra i quali si può annoverare in primo luogo il peso della simmetria.

Nei canti iniziali delle tre cantiche, il *viator* esplora ed espone le sue modalità di percezione dello spazio oltremondano e il suo modo di condursi e spostarsi in esso. Allineando qualche citazione è possibile sottolineare alcuni rilevanti fenomeni di scalarità e progressione destinati a incidere in chi mette in atto una lettura continuativa del poema. Si può ad esempio 'porre mente' al fatto che la visione del sole o degli astri da parte del Dante *agens*

---

<sup>2</sup> V. Sergio Cristaldi, *Dal centro della terra al purgatorio*, in *ibid.*, pp. 3-29 (e soprattutto 13-14); Anna Pia Filotico, *Da una «discesa a sinistra» a un'«ascesa a destra». Ristabilire le direzioni cosmiche assolute fra crocefissione e rovesciamento in Inferno XXXIV*, in *ibid.*, pp. 128-158: 129 (corsivi dell'autrice); Isabelle Battesti, «Naturalmente [l'uomo] ama l'andare in giuso». *La passion du repos entre Enfer et Purgatoire*, in *ibid.*, pp. 152-167: 152.

<sup>3</sup> Ha dedicato un saggio specifico all'argomento Silvio Pasquazi, «La costa ove s'aspetta», 1. «Dove l'acqua di Tevero s'insala», in Id., *All'eterno dal tempo. Studi danteschi*, 3<sup>a</sup> ed. Roma, Bulzoni, 1985, pp. 169-173.

<sup>4</sup> Tra gli interventi della prima giornata del 2020, in genere versati a rilevare il *salto*, si riscontra in effetti ancora, seppur sporadicamente, questo tipo di lettura. Cfr. ad es. l'esordio di Erminia Ardissino: «tre luoghi, tre mondi, tre cantiche, un solo aldilà, un solo viaggio, un solo poema. Le continuità tra i tre regni e le tre cantiche sono più forti che la separazione a cui ricorriamo spesso come lettori e critici» (*Riti e inni tra Inferno e Purgatorio*, in «Chroniques italiennes» série web, 39, 2020/2, p. 55).

che alza o volge gli occhi (presentando dunque quel sole o quegli astri non come oggettivamente presenti al panorama dell'aldilà, ma soggettivamente rilevati dal pellegrino) si trova regolarmente all'inizio della narrazione, seppur scalando progressivamente nel canto, giacché le protasi che precedono queste notazioni progressivamente si ampliano quanto a consistenza: cfr. *Inf.* I, 16-18 (terz. 6), *Purg.* I, 22-24 (terz. 8); *Par.* I, 46-48 (terz. 16)<sup>5</sup>. L'impatto della luce di quegli astri sulla vista degli uomini trascorre da un comunitario e collettivo *altrui* (*Inferno*) alla *prima gente* che godette di quella visione prima dell'ingresso nel tempo storico postlapsario (*Purgatorio*)<sup>6</sup> fino alla visione inaudita dei beati, di cui l'uomo storico può godere solo per riflesso, sebbene in modo eccedente rispetto all'uso comune (*Par.* I, 54 [terz. 18]: «e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso»).

L'altro elemento che connette gli avvii delle tre cantiche, sebbene in progressione, riguarda le modalità dello spostamento fisico di Dante nello spazio inaudito e insieme per molti versi familiare dei regni oltremondani, che la presenza dell'osservatore ha trasformato in un *paesaggio*<sup>7</sup>. L'inizio dell'*Inferno* si intona sull'impedimento posto al *viator* solitario, sullo sdruciolamento e la perdita (I, 24 «si volge», 25 «fuggiva», 28-30 *lasso: basso*, 35 «[i]mpediva tanto il mio cammino», 36 «ritornar», 60 «mi

<sup>5</sup> Per la lettura dei canti danteschi per terzine rimando ai lavori recenti di Simone Albonico: *Struttura e formanti metrici dei testi*, in Simone Albonico e Amelia Juri (a cura di), *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, Pisa, ETS, 2018, pp. 169-193; e *La Commedia*, in Emilio Russo (a cura di), *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2020, pp. 113-132.

<sup>6</sup> Sull'interpretazione del motivo per cui queste stelle non furono viste se non dalla «prima gente», v. da ultimo Manlio Pastore Stocchi, *Canto I. Da Ulisse a Catone*, in Enrico Malato e Andrea Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, 1. *Canti I-XVII*, Roma, Salerno Ed., 2014, pp. 27-47: 33-34. Sottolineo tuttavia che l'espressione contribuisce a creare quel senso di *novitas* che accompagna l'intera ripresa del viaggio all'inizio del *Purgatorio*.

<sup>7</sup> Sull'argomento, dopo la doverosa citazione del classico saggio di Paul Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993 (trad. it. *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995), ricordo – ci tornerò – le pagine di Denis Hüe, *Espace et paysage chez Pierre Bersuire et quelques Avignonnais* (in «Cahiers de Recherches médiévales», VI, 1999, pp. 41-57) sulla creazione simbolica e soggettiva del 'paesaggio' in alcune opere elaborate ad Avignone alla metà del XIV secolo. V. p. 42: il paesaggio, «malgré son aspect 'naturel', [est] un élément organique d'une géographie humaine, puisque pour avoir un paysage, il faut, avant tout, un observateur.»

ripigneva», 61 «i' rovinava in basso loco»<sup>8</sup>; il *Purgatorio* sull'ascensione fisicamente impegnativa, ma compiuta insieme alla guida, per la quale si può rilevare l'insistenza sul *noi* (I, 108 «prender il monte a più lieve salita»<sup>9</sup>, 118 «Noi andavam per lo solingo piano», 129 «Venimmo poi in sul lito deserto», II, 10 «Noi eravam lung'h'esso mare ancora», III, 46-48 «Noi divenimmo intanto a piè del monte; / quivi trovammo la roccia sì erta [...]»), e accompagnata, anzi anticipata da una meditazione che la attua nella mente prima che nel corpo (I, 118-120 «Noi andavam [...] / com'om che torna ala perduta strada, / che 'nfin ad essa li pare ire invano»; III, 55-56 «E mentre ch'e' tenendo il viso basso / essaminava del cammin la mente»); il *Paradiso* sullo spostamento istantaneo e quasi inavvertito, di cui il *viator* è di nuovo protagonista individuato, ma di cui gli vengono spiegate le ragioni attraverso un fruttuoso dialogo *post eventum* (I, 91-93 «Tu non se' in terra, sì come tu credi; / ma folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi»). Il variare dei modi di percorrere l'*iter* nelle tre cantiche si accompagna a una diversa percezione dei luoghi, che si potrebbe organizzare secondo la progressiva adibizione di udito, vista, intuizione. I primi canti dell'*Inferno* sono percorsi da fremiti di orrore derivanti dalle eco paurose di gesti e atti inauditi, amplificate dal buio (Virgilio del resto annuncia a Dante che nell'inferno «udirà le disperate strida», I, 115); i primi del *Purgatorio* insistono sulla *dulcedo* del paesaggio, che verrà ripresa nel momento di entrare nel Paradiso terrestre; i primi del *Paradiso* da una replicata meraviglia per eventi che vengono percepiti prima di essere compresi<sup>10</sup>.

Pensando al nostro *découpage*, è evidente che la lettura continuativa implichi un'associazione visiva tra le cantiche, se si pensa che il *passage* tra le ultime terzine dell'*Inferno* e l'avvio del *Purgatorio* avviene attraverso la ripresa di un movimento faticoso qual è quello di arrampicare. La contiguità tra i due moti doveva essere ben presente ai lettori storici, come attesta l'iconografia. Nell'illustrazione del canto XXXIV del commento di

<sup>8</sup> Sul Dante *agens* che all'apertura della *Commedia* non è che un «faisceau de symptômes», e la conseguente rappresentazione di un camminare impedito, v. Isabelle Battesti, *La passion du repos entre Enfer et Purgatoire*, cit., p. 153.

<sup>9</sup> La terzina («lo sol vi mosterrà... prender il monte») riprende per altro l'immagine perifrastica adibita al sole all'inizio dell'*Inferno*, in quel momento ancora disattivata (il «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle»).

<sup>10</sup> Un ragionamento sulla progressività dell'esperienza dantesca, centrato su quella purgatoriale, è ricostruito da Giancarlo Alfano, *Canto IV. Verso Oriente. Corpo e cosmologia nell'ascesa al Purgatorio*, in *Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, 1, cit., pp. 88-117: 89-93.

Alessandro Vellutello all'*Inferno* (1544), ad esempio, si ravvisa bene l'analogia tra le due strutture verticali delle gambe di Lucifero e della base del monte del Purgatorio, una sorta di colonna rocciosa che si innalza a strapiombo sul «lito deserto»<sup>11</sup>.

In più, minute riprese saldano la fine dell'*Inferno* all'avvio del *Purgatorio*: si pensi, per rimanere all'icasticità dei gesti, a come Belacqua – personaggio fermo e *faber*, in opposizione a Dante che in quel momento è in movimento, e *sapiens* – muove il capo lentamente lungo la coscia (*Purg.* IV, 113). Il primo gesto scolpito della cantica riprende quello dei traditori dei parenti, raffigurati nel trentaduesimo dell'*Inferno* mentre si proteggono dal vento gelido tenendo «in giù [...] volta la faccia», e poi mentre «piegano i colli», alzando a fatica il viso verso Dante per parlargli (vv. 37, 44-45).

Queste strutture analogiche nella progressione delle tre cantiche risultano chiare soprattutto in una lettura del poema in modalità continuativa e organica, fondata sulla sua visione come oggetto letterario in cui le parti sono coerentemente e armonicamente inserite in un tutto. Il rischio, tuttavia, è di confondere la narrazione soggettiva del *pilgrim's progress* con una progressività oggettiva dei tre regni, mentre è vero invece che tra inferno e purgatorio c'è uno iato non sanabile, come quello che si scava tra la dannazione e la salvezza. I regni oltremondani non sono tre, ma in realtà solo due, dato che il purgatorio dura quanto durerà il tempo umano. Il purgatorio dunque «non è affatto un luogo intermedio tra Inferno e Paradiso o, peggio ancora, da essi equidistante», come scrive Gabriele Muresu<sup>12</sup>. Nella prospettiva escatologica, «un'invalicabile linea di demarcazione è stata tracciata tra le due condizioni alternative», dannazione e salvezza<sup>13</sup>, che ogni uomo incontra – non tanto dopo la morte, come scrive lo studioso, ma a ben vedere negli atti compiuti in vita, e guidati dal libero arbitrio. Le stelle mai viste se non dalla «prima gente» attestano questa nuova disposizione d'animo,

<sup>11</sup> *La Comedia di Dante Alighieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello*, Venezia, Marcolini, 1544 (*Inf.* XXXIV, c. S6v); l'immagine si può vedere nella stampa originale, reperibile anche digitalizzata in rete, ma soprattutto nell'edizione a cura di Donato Pirovano per l'Edizione Nazionale dei commenti danteschi (Roma, Salerno Ed., 2006), tav. 39, *Uscita dall'inferno*. Per un ragionamento complessivo sugli apparati del commento Vellutello, v. *ibid.*, vol. I, pp. 69-91 (*L'apparato iconografico dell'edizione Marcolini 1544*, e *Quadro riassuntivo delle xilografie*).

<sup>12</sup> Gabriele Muresu, *Catone: il «sacrificio» per la libertà*, in *Lectura Dantis Interamnensis*, a cura di G. Rati, *Purgatorio*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 9-95: 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*

che è anche un rinnovamento della vista: non ancora nel senso del *novum* assoluto della visione paradisiaca, ma in quello della ‘prima vista’ già posseduta, e poi perduta dall’uomo<sup>14</sup>.

Un salto dunque, non un passaggio, si compie tra le prime due cantiche, e il rovesciamento che viene messo in atto dispone il pellegrino nella postura retta che poi lo accompagnerà dalla seconda alla terza. Le stesse immagini astronomiche che accompagnano l’inizio del viaggio – in specie l’ampia perifrasi che all’avvio del secondo canto descrive il tramonto del sole nell’emisfero di Gerusalemme, mentre a oriente sorge la notte, e agli occhi di Dante appare l’alba – paiono sottolineare la drastica novità del purgatorio, «la natura per così dire antipodica del percorso morale che rispetto al viaggio infernale si apre nel purgatorio», una novità che «recide ogni possibile rapporto con il passato»<sup>15</sup>. Dal punto di vista teologico, si dovrà quindi pensare a due soli regni, quello della dannazione e quello della salvezza, il secondo dei quali si bipartisce in una serie di sfere già disposte secondo la *forma eternitatis*, e in un faticoso monte che ne è il vestibolo, e transeunte dimora delle anime.

## 2. Uno spazio intermedio?

Il mondo della salvezza, che alla fine dei tempi consisterà nel solo paradiso, ha dunque *hic et nunc* un *accessus* nel tempo provvisorio della purificazione. Il Purgatorio è fatto di tempo e di spazio, ed è agevole identificarli con un tempo e uno spazio terreni<sup>16</sup>: non solo il suo tempo è misurato e misurabile – un tempo che consiste dunque in un fluire, come quello umano, contro l’abolizione dei tempi in cui consiste l’eternità –, ma la montagna su cui si dispone è l’unico regno veramente terrestre, dei tre percorsi dal viatore<sup>17</sup>. Non hanno infatti veri equivalenti terreni né le profonde

<sup>14</sup> V. *Purg.* I, 24 («non viste mai fuor ch’a la prima gente»). Si ricordi poi che Catone, quando manda il pellegrino a farsi cingere «d’un giunco schietto e che li lavi ’l viso, / sì ch’ogne sucidume quindi stinghe», lo fa «ché non si converria, l’occhio sorpreso / d’alcuna nebbia, andar dinanzi al primo / ministro, ch’è di quei di paradiso» (*Purg.* I, 94-99).

<sup>15</sup> Pastore Stocchi, *Canto I. Da Ulisse a Catone*, cit., pp. 30-31.

<sup>16</sup> Alfano, *Canto IV*, cit., p. 94: «La montagna della purificazione è “terrestre” sia perché si trova sulla superficie del pianeta (sebbene agli antipodi rispetto alle terre abitate) sia perché infitta dentro la temporalità».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 93 («il purgatorio è un mondo “ultramondano” sì, ma non “extraterrestre”»).

e popolate oscurità dell'inferno (almeno fino allo scavo delle miniere, potremmo dire), né i cerchi del paradiso. Lo spazio dei fianchi rocciosi del monte rimanda invece direttamente all'esperienza del *viator*, così come i replicati rinvii alle notazioni astronomiche in apertura di canto, sottolineate dai commentatori. Se il tempo infatti «scorre in relazione al movimento degli astri, inevitabile sarà [...] la rigorosa indicazione di quel movimento», che infatti si riscontra nell'incipit di numerosi canti<sup>18</sup>.

Sospeso tra due eternità, tra due tempi che attendono solo la consacrazione dell'escatologia per rivelarsi nella loro fissità o mobilità autentica e perpetua, quello che vige nel purgatorio è un tempo destinato ad esaurirsi, come il tempo del vivere terreno. Non stupisce dunque che il *Purgatorio* sia stato storicamente la cantica alternativamente più amata o più trascurata, in quanto apparentemente mancante di quella scultorea o immaginifica definitività delle altre due.

Lo spazio immaginato per questa purgazione è quello scavato, intagliato sui fianchi di una montagna. Se è vero che ancora all'epoca del Concilio di Lione (1274), quando il Purgatorio come luogo riceve il riconoscimento ufficiale della Chiesa latina, la sua collocazione e fisionomia erano incerte – e genericamente pensate e rappresentate come infernali o ctonie –, occorre tuttavia ricordare come non fosse del tutto assente un pensiero riguardante il luogo della purgazione, o meglio della sosta. In miniature della fine del XIII secolo è rappresentato come luogo di fuoco<sup>19</sup>, tanto che spesso solo la presenza di anime raffigurate con le mani giunte rivela che si tratta del purgatorio e non dell'inferno<sup>20</sup>. Sergio Cristaldi, nel già ricordato ampio contributo per la prima giornata, ha ricordato il perpetuarsi,

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 94-95 (incipit dei canti II, VIII, IX, XV, XIX, XXV, XXVI, XXVII), da N. Bertolotti, *Alcune note sugli esordi temporali del 'Purgatorio'*, in «La parola nel testo», IV, 2000, pp. 233-251; ma v. anche la nota di Luigi Peirone, *I riferimenti temporali negli incipit dei canti danteschi*, in «Letteratura italiana antica», X, 2009, pp. 427-430, che riscontra una specificità del *Purgatorio* per quanto riguarda gli *incipit* temporali, riconducendoli al modello di Stazio.

<sup>19</sup> Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della «Divina Commedia»*, pres. di Federica Toniolo, Padova, Il Poligrafo, 2015, p. 150.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 151: «nelle tante rappresentazioni in cui il purgatorio risulta confondibile con l'inferno a causa dell'ambientazione generica e della presenza di fiamme, sono [...] i gesti tipici dell'orazione a indicarci che ci troviamo di fronte all'immagine di un espiante in penitenza: l'anima supplica infatti la Misericordia celeste perché le conceda l'abbreviazione della pena».

presso i Padri e i teologi dell'Alto medioevo, di una riflessione sull'esistenza di una sorta di "Inferno superiore", destinato al «ricettacolo non cruento dei giusti fino alla redenzione operata da Cristo»<sup>21</sup>.

Nella classica ricostruzione proposta da Jacques Le Goff, il 'vero padre' del Purgatorio è Agostino, sebbene in modo piuttosto involontario, dato che definisce a più riprese la questione come *obscura* o *incerta*<sup>22</sup>. Mi interessa qui tuttavia ritornare sul medesimo passo citato da Sergio Cristaldi, che ricorda come nelle *Enarrationes in Psalmos* Agostino avesse ipotizzato che nell'*infernum superius* riposino le anime dei giusti: «in uno quieverunt animae iustorum, in altero torquentur anime impiorum» (*Enarr. in Ps.* 85, 18). L'ampio ragionamento di Agostino si sviluppa sui versetti 12-13 del salmo 85:

<sup>12</sup> Confitebor tibi, Domine Deus meus, in toto corde meo,  
et glorificabo nomen tuum in aeternum;

<sup>13</sup> quoniam misericordia tua magna est super me,  
et eruisti animam meam ex inferno inferiore.

[Ti renderò grazie con tutto il mio cuore, Signore mio Dio, e darò gloria per sempre al tuo Nome; poiché grande è la tua misericordia con me: hai strappato la mia anima dall'inferno inferiore]

La sua attenzione si appunta in realtà sulla sola espressione *inferno inferiore*. Degno di nota è il fatto che Agostino chieda preliminarmente perdono di non poter riferire cose certe, giacché né lui né il suo uditorio hanno potuto fare esperienza dell'inferno (§ 17: «non vobis tamquam certus exposuero [...]. Infernum nec ego expertus sum adhuc, nec vos»<sup>23</sup>), osservazione sulla quale si può ben misurare la rivoluzione della posizione di Dante, che oltre a rappresentare un viaggio mostra l'*agens* nell'atto di compiere una profonda e tangibile *esperienza* di ciò che vede. Ma per Agostino, «Incerta sunt haec», e dunque il ragionamento può essere condotto per via induttiva ed esegetica, com'è suo solito.

Una prima spiegazione dell'*inferno inferiore* delle Scritture è quella che identifica la vita stessa terrena con l'inferno dei viventi, segnato dalla

<sup>21</sup> Cristaldi, *Dal centro della terra al Purgatorio*, cit., p. 17.

<sup>22</sup> Cfr. Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, trad. it. Torino, Einaudi, 1982, p. 74 e ss. (cfr. ad es. Aug., *Enarr. in Ps.* 85, testo di cui parlo subito dopo, § 17: «Incerta sunt haec» [tutte queste cose sono incerte]).

<sup>23</sup> [non mi sarà dato di spiegarvi il testo con ogni certezza. Quanto all'inferno, non ne abbiamo esperienza né io né voi].



corruttibilità e dalla mutevolezza, in opposizione alla parte superiore dell'universo, dove regnano la gioia e l'immutabilità. Dopo la morte gli uomini saranno mandati in un inferno ancora più basso, dove stanno i morti: e Cristo fu mandato dal Padre «per questi due inferni», «per liberarci da ambedue»<sup>24</sup>.

Nel paragrafo successivo, tuttavia, Agostino avanza un'altra *opinio*, che prospetta una diversa topologia dell'aldilà. Forse infatti negli stessi inferi c'è una parte più bassa, dove sono gettati gli empi che più hanno peccato<sup>25</sup>. La riflessione esegetica agostiniana risale infatti, in ultima istanza, alla necessità di attribuire una collocazione spaziale a quegli *inferi* a cui era disceso il Cristo per liberarne i patriarchi, notazione evangelica di difficile interpretazione, e che per esempio Paolo definiva “parti inferiori della terra” (*Ef.* 4, 8-10). Agostino si trova quindi a postulare l'esistenza di un *infernum superius* sia per logica deduzione rispetto all'*infernum inferius* del salmo, sia per l'accostamento di un luogo parallelo, quello della parabola di Lazzaro e del ricco epulone. Nella narrazione evangelica (*Lc* 16, 22-26) si vede il ricco ‘levare gli occhi’ verso il padre Abramo per chiedergli di mandare il povero Lazzaro a concedergli la misericordia di una goccia d'acqua. Così la rinarra Agostino: «quidam dives cum torqueretur apud inferos, cum videret Abraham, levavit oculos»<sup>26</sup>. Questo gesto mostrerebbe l'esistenza di due luoghi distinti negli inferi, uno dei quali è collocato in posizione spazialmente elevata rispetto all'altro. «Non eum posset levatis oculis videre, nisi ille esset superius, ille inferius», argomenta Agostino<sup>27</sup>. A che cosa siano destinati i due *loca*, è inferenza strettamente dipendente dalla versione latina della Bibbia a cui si fa riferimento per la risposta di Abramo, che così Agostino cita:

“Fili”, ait, “memento quia recepisti bona in vita tua; Lazarus autem mala: nunc autem hic requiescit, tu vero torqueris [*Vulgata*: «hic consolatur, tu vero cruciaris»]. Et super haec”, ait, “inter nos et vos magnum chaos firmatum est; ut nec nos possimus venire ad vos, nec inde aliquis venire ad nos”.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*: «fratres, propter ista duo inferna missus est Filius Dei, undique liberans».

<sup>25</sup> *Ibid.*, § 18: «Fortassis enim apud ipsos inferos est aliqua pars inferior, quo trudentur impii qui plurimum peccaverunt».

<sup>26</sup> [quel ricco, mentre era torturato all'inferno, quando vide Abramo sollevò gli occhi”].

<sup>27</sup> [Non avrebbe potuto guardare sollevando gli occhi, se Abramo non fosse stato in alto ed egli in basso].

<sup>28</sup> [Gli rispose: “Figlio, ricordati il bene che hai ricevuto nella tua vita, mentre Lazzaro ha ricevuto il male; ma ora qui egli riposa, mentre tu sei torturato. E, oltre a tutto questo”, disse,

Paragonando la Vulgata e la *Vetus latina* letta da Agostino, troviamo che per entrambe le versioni il luogo più basso è quello della sofferenza (*tu cruciaris* o *tu torqueris*); invece quello che Agostino individua come *infernum superius* è il luogo della consolazione per la Vulgata (*hic consolatur*), mentre per la *Vetus* era quello della quiete (*hic requiescit*). Dal verbo della *Vetus* deriva la forma sentenziosa della bipartizione agostiniana, citata anche da Cristaldi, per definire i due *inferna*: «Ergo inter ista duo fortasse inferna, quorum in uno quieverunt animae iustorum, in altero torquentur animae impiorum, attendens quidam orans hic»<sup>29</sup>.

Ciò che mi interessa rilevare è che in entrambi i casi, quello storicamente individuabile nel *locum purgationis* ‘infernalizzato’ e quello, prettamente dantesco, della montagna che si innalza sulla superficie terrestre, il Purgatorio è annesso a uno dei due regni oltremondani: è contiguo dunque o all’inferno o al paradiso<sup>30</sup>. La sua esistenza, strettamente legata alla temporalità, è anche legata al regno cui sembra più prossimo. Ma questa annessione al regno infero o a quello superno non è ininfluenza nella sua definizione, anzi sembra comportare una variazione profonda della sua natura: nel primo caso coincide forzatamente con l’attesa, nel secondo con il movimento.

L’annessione, o meglio la contiguità spaziale con l’Inferno, lo configura infatti come luogo della sospensione, della *quies*, dove le anime dei giusti dimorano in attesa della liberazione operata da Cristo. È il caso esemplare della miniatura mozarabica risalente alla fine del X secolo, citata da Le Goff, nella quale al di sopra della zona rossa, infuocata, nella quale vengono precipitati a capofitto i dannati sta una zona aerea, color blu cielo, a rappresentare uno *spazio intermedio* che è luogo di attesa e invocazione<sup>31</sup>. La

---

“tra noi e voi si è formato un grande abisso, tanto che noi non possiamo venire a voi, né da voi può alcuno venire a noi”].

<sup>29</sup> [Orbene, il salmista che qui prega, forse guardava a questi due ‘inferni’, in uno dei quali riposavano le anime dei giusti e nell’altro erano torturate le anime degli empi].

<sup>30</sup> Riassumere la posizione dei teologi medievali più prossimi a Dante per orizzonte culturale e cronologia è impresa complessa, ma si può accennare al fatto che mentre Bonaventura, nei commenti alle *Sentenze*, parlava di una *bimembris divisio* della destinazione finale delle anime nell’aldilà, Alberto Magno e Tommaso aggiungono il Limbo, variamente definito e collocato, ove si sconta una pena provvisoria: rimando all’efficace schematizzazione di Diego Sbacchi, *I contributi delle visioni popolari alla formazione dell’Antipurgatorio*, in «Lettere italiane», LVIII, 2006, 2, pp. 181-207 (in part. pp. 183-187).

<sup>31</sup> Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, cit., ill. a fronte di p. 210.

contiguità con il Paradiso implica invece la sua rappresentazione come spazio di una salita attiva verso le regioni celesti, fondata sul libero arbitrio e conseguente alle scelte compiute in *libertà*.

La prospettiva dantesca disloca quella sosta, o attesa, implicita nel verbo agostiniano, *quieverunt*, dal Limbo all'antipurgatorio: dall'attesa della redenzione, rivolta collettivamente ai 'giusti', all'attesa della purificazione individuale. La somma dei due spazi delinea una sorta di doppia tensione nella montagna purgatoriale: in basso, nei luoghi indeterminati dell'antipurgatorio, ancora in qualche modo invischiati con la terrestrità o per meglio dire con una disposizione al peccato, le anime attendono; in alto, tra le cornici del monte, le anime si avviano attivamente alla purificazione<sup>32</sup>.

### 3. La montagna

L'annessione del purgatorio al paradiso invece che agli inferi, nella prospettiva dantesca, implica anche un altro elemento di analogia con il regno superno, ovvero la provvisorietà della topologia. Se la distribuzione dei beati nei vari cieli è messa in atto per una sorta di carità esegetica rivolta al debole intelletto del *viator*, dunque a fini dimostrativi, quella nelle balze del purgatorio ha più consistenza, ma non fissità. La montagna della purificazione è in effetti un luogo che mostra in ogni sua parte un vettore che porta verso l'alto, e il fatto è reso evidente da tutte le sue rappresentazioni, dalle più autorevoli alle più scolastiche, che insistono sulla mobilità dei suoi occupanti.

Il fatto che Dante orienti decisamente la sua rappresentazione verso una montagna, abbandonando la collocazione genericamente infera, induce a considerare il valore simbolico del monte nella speculazione medievale<sup>33</sup>. Ne abbiamo casi particolarmente significativi nella generazione successiva: Petrarca esibisce platealmente l'associazione, probabilmente di marca vittorina, di pensiero e cammino, anzi ascensione («Di pensier in pensier, di

---

<sup>32</sup> Un libro recente sul tema insiste molto sull'indeterminatezza dell'antipurgatorio, connessa con la sua natura di accogliere non una purificazione ma la sua attesa (che, pure, appare all'autore alquanto problematica da delinearne): Gennaro Sasso, *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*, Roma, Viella, 2019, sopr. cap. I, 5-6.

<sup>33</sup> La medievistica francese si è in particolare occupata del tema: si veda ad es. *La Montagne dans le texte médiéval. Entre mythe et réalité*, textes réunis par Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

monte in monte»), disponendo nella forma della scalata a una montagna, compiuta per pura *cupiditas videndi*, la più compiuta illustrazione della difficile costruzione di sé. Ma ne abbiamo almeno un caso significativo nella generazione precedente, in un'opera appartenente al mosaico delle fonti francescane come il *Sacrum Commercium* (che dovrebbe essere sospinto verso gli anni Cinquanta-Settanta del Duecento, dalla data tradizionale del 1227 con la quale non sembra potersi accordare). Nell'operetta, madonna Povertà è raffigurata come dimorante sulla vetta inaccessibile di un monte, alla quale Francesco potrà accedere solo con la compagnia di *socios fideles*, esortandoli con una 'orazion picciola' (cap. 3: «Et dixit fratribus suis: “Venite, ascendamus ad montem Domini et ad domum domine Paupertatis”»), e ammonendoli a deporre i pesi che potrebbero ostacolare il cammino, quelli della volontà propria e i fasci dei peccati («Deponite sarcinas proprie voluntatis et onera peccatorum abicite»)<sup>34</sup>, così da incamminarsi leggeri verso la cima del monte<sup>35</sup>.

Alla generazione di Petrarca faccio riferimento anche per la definizione etimologica e simbolica del *mons*, attingendo al *Reductorium morale* di Pierre Bersuire († 1362):

Mons est tumor terrae, solo pede tangens terram, versus coelum superius elevatus, et ideo dicuntur montes, quasi eminentes, secundum Isidorum. Et sunt montes solidi compacti, versus coelum erecti, cum terra coniuncti, quandoque interius sunt concavi et cavernosi.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> [E disse ai suoi fratelli: “Venite, saliamo al monte del Signore e alla casa di madonna Povertà”]; [Deponete il fascio della vostra volontà, gettate via da voi il peso dei peccati].

<sup>35</sup> *Sacrum Commercium sancti Francisci cum domina Paupertate*, cap. 3, ed. Brufani, in Enrico Menestò, Stefano Brufani *et alii* (a cura di), *Fontes Franciscani*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 1995, pp. 1705-1732: 1709.

<sup>36</sup> Petri Berchorii *Reductorium morale super totam Bibliam*, XI 2, *De Montibus in generali*, § 1, Venezia, her. Hieronymi Scotti, 1575, p. 453 [La montagna è un rigonfiamento della terra, che tocca la terra col suo solo piede, mentre con l'estremità superiore di innalza verso il cielo. Per questo si chiama *monte*, come a dire *eminente*, secondo Isidoro. Le montagne sono solide e compatte, slanciate verso il cielo e congiunte alla terra, e a volte sono al loro interno concave e ricche di cavità (trad. mia)]. Il passaggio, che godette di immensa fortuna nell'omiletica moderna, è ricordato nel già citato Hüe, *Espace et paysage chez Pierre Bersuire et quelques Avignonnais*, che ragiona sulla moralizzazione del paesaggio in Bersuire (pp. 46-47); sull'opera v. Marie-Hélène Tesnière, *Le «Reductorium morale» de Pierre Bersuire*, in Michelangelo Picone (a cura di), *L'enciclopedia medievale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 229-249. La definizione si trova anche alla voce «Mons, Montes» nel *Repertorium* dello stesso Bersuire, dove però è adibita a simboleggiare i superbi (Petri Berchorii

Il Bersuire attinge alle *Etimologie* di Isidoro (XIV VIII *De montibus ceterisque terrae vocabulis*, § 1: «Montes sunt tumores terrarum altissimi, dicti quod sunt eminentes»<sup>37</sup>) e a Bartolomeo Anglico<sup>38</sup>; il *mons* come *tumor terrae* era definizione rinvenibile sempre in Agostino (ad es. *Enarr. in Ps. 103*, sermo I 13), e transiterà nel commento di Benvenuto da Imola al *Purgatorio* (canto II). Ciò che qui preme rilevare, nel complesso della definizione, è il deciso orientamento verso l'alto, sul quale si innesta il processo di moralizzazione tipico dell'autore<sup>39</sup>: in questo caso si tratta dell'analogia, già agostiniana, tra i *montes* e i *viri sancti*, che si innalzano al cielo con la contemplazione, la speranza e la disposizione del cuore, mentre viene ribadita a più riprese la connessione con la terra, l'adesione del piede del monte – e del *perfectus vir* – alle zone inferie:

Tales sunt viri sancti et perfecti, quia vere versus coelum eriguntur per contemplationem, spem et affectionem; terram tamen, id est infernum tangunt inferius per timorem et considerationem.<sup>40</sup>

La disposizione simbolica delle due estremità del monte si ritrova chiaramente nelle raffigurazioni del Purgatorio, che è spesso disegnato, in modo antinaturalistico, come una sorta di sperone roccioso che si innalza *ex abrupto* dalla terra, o dalla spiaggia dell'antipurgatorio. Penso ancora alle xilografie del commento Vellutello, nelle quali il modello sembra essere quello della colonna di Traiano<sup>41</sup> – per via della conformazione quasi verticale dei fianchi rocciosi del monte purgatoriale – più che quello della

---

*Dictionarium seu Repertorium morale*, Venezia, her. Hieronymi Scotti, 1574, pars secunda, p. 527). Per opere e bibliografia rimando alla scheda a lui dedicata in ARLIMA ([https://www.arlima.net/mp/pierre\\_bersuire.html](https://www.arlima.net/mp/pierre_bersuire.html)).

<sup>37</sup> [I monti sono altissimi rigonfiamenti della superficie terrestre, così chiamati in quanto *eminentes*, ossia *prominenti*]; Isidoro, *Etimologie o origini*, Angelo Valastro Canale (a cura di), Torino, UTET, 2006<sup>2</sup>, vol. II, p. 220.

<sup>38</sup> V. Hüe, *Espace et paysage chez Pierre Bersuire*, cit., p. 46.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44 (con citazione di Petrarca, *Rer. mem.* II 91, sulla particolare inclinazione del papa Giovanni XXII «in eas quas tabulas vocant», che potessero facilitarli l'accesso ai testi, abbreviando i tempi di lettura: ed. Petoletti, p. 206).

<sup>40</sup> [Simili (ai monti) sono gli uomini santi e perfetti, giacché in verità si innalzano al cielo con la contemplazione, la speranza e la disposizione del cuore; toccano tuttavia la terra con l'esercizio del timore e la meditazione].

<sup>41</sup> Devo l'osservazione a Philippe Guérin, che ringrazio.

torre di Babele che spesso viene adibito (fra tutti, si può ovviamente rinviare all'affresco di Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore).

Lo spazio stesso dell'antipurgatorio come ricettacolo delle anime in attesa, seppure sia tangibilmente distante dai caratteri dell'inferno – soprattutto delle sue parti estreme, nelle quali i dannati non sono solo fissi in un luogo, ma duramente e irrevocabilmente confitti nel ghiaccio –, risente di tale conformazione della montagna *pede tangens terram*. La disposizione delle anime nella zona che a partire da Benvenuto da Imola si è preso a chiamare *Antipurgatorio*<sup>42</sup> non sembra legata a spazi determinati, tanto che più di un commentatore ha rilevato come esso non sembri «topograficamente distinto in parti destinate ad accogliere coloro che in vita si erano macchiati di peccati specifici», parendo invece caratterizzato «dalla diversità dei peccatori che in un determinato momento vi erano sopraggiunti e vi si trovavano»<sup>43</sup>. A tale descrizione contribuiscono le parole di Sordello, che in eco all'*Eneide* accetta la funzione di guida proclamando di poter «andar suso e intorno», perché «Luogo certo non ci è posto» (*Purg.* VII, 40-41: e cfr. *Aen.* VI, 673 «Nulli certa domus»). In realtà, questa libertà pare doversi attribuire o solo a lui, o all'«ipotetico gruppo cui appartiene (i “negligenti” per eccesso di opere)»<sup>44</sup>: a tutte le schiere di anime è infatti ben riconosciuto un atto o un modo di procedere che le identifica, e di fatto le colloca. Resta tuttavia un'impressione di collocazione mobile delle anime nell'antipurgatorio, che risente da una parte di un'idea residuale di 'sosta', e

---

<sup>42</sup> Il primo a usare il termine *Antipurgatorio* per definire i contrafforti della montagna purgatoriale è stato infatti Benvenuto. Dopo di lui lo usarono – nella stessa forma latina che vale anche per il volgare – non solo il suo allievo Giovanni da Serravalle e l'Anonimo fiorentino, ma poi Cristoforo Landino e tutti i commentatori rinascimentali (Trifon Gabriele, Alessandro Vellutello, Bernardino Daniello, Lodovico Castelvetro). La consultazione del database del *DDP* è sufficiente ad accertarlo, con l'avvertenza però che le occorrenze non sono complete: per il Vellutello ad esempio manca la prima attestazione del termine, collocata nella *Descrizione del Purgatorio*, probabilmente perché nella stampa Marcolini si trova nella consueta forma con articolo unito, *lantipurgatorio* ([16], *Quattro spezie di negligenti posti ne l'antipurgatorio*: «Dentro da la prima de le due distanzie di 14 miglia l'una, che abbiamo essere dal piede del monte fin a la porta del Purgatorio che le possiamo domandare l'Antipurgatorio, il poeta pone le quattro spetie di negligenti che di sopra dicemmo, a purgar la contumacia di tal negligentia prima ch'essi possino entrar a purgarsi dentro da essa porta»): cfr. ed. Pirovano, cit., II, p. 744.

<sup>43</sup> Rinvio alle considerazioni di Sasso, *Purgatorio e Antipurgatorio*, cit., in part. cap. 1, *Purgatorio e Antipurgatorio: questioni di struttura*.

<sup>44</sup> Giorgio Inglese, commento *ad loc.*, in Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. I., *Purgatorio*, Roma, Carocci, 2011, p. 105.

dall'altra della natura stessa del luogo purgatoriale modernamente inteso, che accoglie pene di transito, fatte per essere superate, in un'ottica di progressione verso la perfezione.

Lo *stare* delle anime è dunque un sostare intimamente dinamico: un'ambivalenza che si riflette nelle replicate rampogne di Virgilio a Dante perché non arresti il suo cammino, a loro volta replicate nelle domande, esortazioni o sferzate delle altre guide.

I primi canti del Purgatorio sono in effetti quelli in cui emerge la necessità di non *stare* più, ma di camminare senza fermarsi<sup>45</sup>. La prima parola semanticamente piena della cantica è *correre*, e la prima parte della protasi (seconda terzina) si chiude sul *salire al ciel* (*Purg.* I, 6); nello stesso primo canto, da quando Virgilio inizia a parlare a Catone si constata l'iterazione martellante di verbi connessi al *venire*: «Da me non venni» (v. 52), «ti piaccia gradir la sua venuta» (70), «Lasciane andar» (82), eccetera. Vi si può ravvisare la ripresa delle replicate attestazioni di movimento che avevano punteggiato il secondo dell'*Inferno*: prima nelle parole di Dante, in cerca di una *ratio* per il suo viaggio (cfr. *Inf.* II, 15 «andò», 25 «andata», 28 «Andovvi», 31 «perché venirvi?», 34 «del venire», 35 «la venuta»), poi in quelle di Virgilio, che per *solvere* il suo timore di indegnità gli aveva spiegato il suo proprio viaggio (50 «dirotti perch'io venni»), narrandogli il dispiegarsi del replicato muoversi delle donne beate dal 'proprio loco' (71 «vegno del loco ove tornar disio», 72 «amor mi mosse», 101 «si mosse, e venne al loco dov'i' era», 112 «venni qua giù») per costruire quell'onda di soccorso caritativo destinata a espandersi fino a Dante, e che avevano fatto già lui, Virgilio, «del venir più presto» (v. 117). Là, tuttavia, quei verbi erano intesi a costruire visivamente la rete della grazia soccorrente, che si muove e provvisoriamente accetta di 'scendere', in attesa di riprendere il proprio posto nei cieli – Virgilio stesso lo ricorda a Catone (II, 52-53, 61, 68), che riprende l'argomento come motivazione principale del suo piegarsi alla *venuta* dei due pellegrini che pare guastare le «leggi d'abisso» (91 «se donna del ciel ti move e regge»). Qui, invece, il tema è la ripresa del cammino: di un *iter* il cui vettore è ormai stabilmente puntato verso l'alto.

La drastica rivoluzione del senso del viaggio provoca però naturalmente una necessità di riassetto, di sua introiezione profonda. Più volte i

---

<sup>45</sup> Ho già esposto brevemente le considerazioni che seguono in una lettura complessiva del canto quinto (cfr. Sabrina Stroppa, *De his qui in fine poenitent (Purgatorio V)*, in «L'Alighieri», 45, 2015, pp. 71-101).

pellegrini e le anime purganti sono rappresentati nell'atto di anticipare con il pensiero il movimento; sarà poi Casella a tematizzare per primo l'opposizione di sosta e cammino (II 90 «però m'arresto; ma tu perché vai?»), che tornerà poi nella voce del coro del canto quinto: «deh, perché vai? deh, perché non t'arresti?» (V, 51). La necessità di non fermarsi rimbalza di canto in canto e di guida in guida. Alla fine dello stesso canto secondo è Catone a “gridare”, pieno di santo zelo, contro la *negligenza* e lo *stare* degli «spiriti lenti», che egli sprona e sferza a “correre al monte” (II, 121-122); all'inizio del canto quinto si assiste alla celebre rampogna di Virgilio a Dante.

In tale sprone continuo al movimento si ravvisa la conseguenza immediata dell'annessione del purgatorio al regno supremo: il purgatorio non è regno mediano, ma *novitas* assoluta. L'esortazione ad *andare* è il segno di una condizione radicalmente mutata rispetto allo scenario infernale: Virgilio, e con esso il testo dantesco, deve far comprendere che da qui occorre mettere in atto un atteggiamento diverso, che faccia seguire gli atti, ovvero il camminare senza fermarsi, alla mutata disposizione di spirito. Virgilio è colui che dispone il *corpo* di Dante al movimento nel nuovo regno, che gli mostra la via e gli fa acquisire un'attitudine alla salita dopo che, ai primi passi mossi nell'inferno, Dante si era scontrato con il pericolo dello sdruciolamento verso il basso<sup>46</sup>. Per questo motivo inizia a replicarsi un termine chiave per i regni 'felici', ovvero *disio*, che, dopo essere stato assegnato ai filosofi e ai poeti antichi come lutto eterno – nelle parole tragiche di Virgilio –, compare poi, nel coro delle anime, come chiamata dall'alto (V, 57 «del disio di sé veder n'accora»), e come riconoscimento del movente che spinge Dante a indirizzarsi verso la cima (V, 85-86 «Deh, se quel desio / si compia che ti tragge a l'alto monte»). Ma se il monte è raffigurabile come *pede tangens terram*, quel suo poggiare in terra, mentre la cima si innalza verso l'alto, è precisamente ciò che rappresenta il continuo richiamo a ciò che è terreno – e che deve essere lasciato alle spalle per avviarsi alle parti supreme.

La celebre, prolungata rampogna di Virgilio all'inizio del canto quinto viene pronunciata nel momento in cui Dante volge gli occhi indietro, sanzionando dunque l'attaccamento anche solo sentimentale a ciò che ci si è lasciati alle spalle. L'impazienza del poeta interviene a sanzionare in realtà la

---

<sup>46</sup> Meglio di quanto potrei fare io, Isabelle Battesti ha dispiegato la *passion du repos* di cui il *viator* si fa testimone e attore tra la fine dell'inferno e l'inizio del purgatorio, con un focus particolare sul canto quarto, nel quale si assiste a «deux mises en spectacle de la fatigue»: la fatica 'somatica' del pellegrino, e quella spirituale delle anime negligenti: Isabelle Battesti, *La passion du repos entre Enfer et Purgatoire*, cit., p. 152.



quarta sosta di Dante. La prima era coincisa con l'ascolto di Casella, che aveva coinvolto tutti, Dante, Virgilio e anche le altre anime presenti (II, 118-119 «Noi eravam tutti fissi e attenti / a le sue note»), e provocato il rimprovero di Catone (vv. 119-121) e il «rimorso» di Virgilio (inizio canto terzo). La seconda sosta corrisponde all'ascolto del discorso di Manfredi, al canto terzo: un ascolto i cui effetti si prolungano ben oltre il risuonare della voce, e come tale è annotato da Dante stesso con la lunga riflessione che occupa le prime cinque terzine del canto quarto: la topografia interiore prevede una molteplicità e distinzione delle potenze unite da continuità operativa, tale che quando una d'esse è intenta ad ascoltare e "ammirare" (cioè a prestare consenso intellettuale a ciò che ascolta), l'altra perde il contatto con la percezione e registrazione delle attività esterne: «vassene il tempo e l'uom non se n'avvede» (IV, 9). La terza è segnata dall'esortazione di Virgilio a riprendere il viaggio dopo che Dante ha parlato con Belacqua (IV, 137 «Vienne omai»), con quell'*omai* detto con sfumatura di impazienza nei confronti dell'indugiare di Dante accanto a una "caricatura del contemplativo". La quarta sosta è appunto quella dell'inizio del canto quinto: ma a questo punto Virgilio, che mostrava già con la celebre sentenza del canto terzo (v. 78: «ché perder tempo a chi più sa più spiace») di aver «imparato la lezione» (Singleton), ha ormai potuto percepire un'attitudine di Dante che essendo troppo spesso reiterata rischia di mutarsi in *habitus*, e va dunque sanzionata con durezza.

Queste replicate esortazioni rimandano direttamente al problema del buon uso del tempo, elemento che risalta in tutto il suo tragico peso a fronte dei morti "per forza", che hanno lambito il punto estremo della vita rinviando la conversione, con gravissimo pericolo per l'anima. Sono tuttavia anche da annettere al tema del passaggio dalla giustizia alla misericordia, che coincide con il passaggio dall'Inferno al Purgatorio: la *iustitia* blocca, la misericordia muove (e richiede il movimento). I primi personaggi incontrati da Dante e Virgilio recano traccia di questa dualità: in primis Catone, che è, giusta Lucano, *iustitiae cultor* (*Fars.* II 389)<sup>47</sup>, e come tale passa negli autori medievali. Il carattere primario di cui la figura del *iustus Cato* risulta tinta è quello della *rigiditas* (sempre *iuxta Lucanum*, nel verso già citato, per il quale

---

<sup>47</sup> V. Delphine Carron, *Le héros de la liberté. Les aventures philosophiques de Caton au Moyen Âge latin, de Paul Diacre à Dante*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres des Universités Paris IV et Neuchâtel, sous la dir. de Ruedi Imbach et Daniel Schulthess, 2010, p. 482.

il Censore era «rigidi servator honesti»<sup>48</sup>); *rigidus Cato* lo definisce ad esempio Boezio; da cui la sua esclamazione sulla apparente ‘rottura’ delle «leggi d’abisso» (*Purg.* I, 46), quando si trova di fronte all’eccezione – anzi alla doppia eccezione – dei due viandanti.

L’*honestum*, concetto eminentemente classico, è dunque una qualità conservabile solo a prezzo di mantenerne rigidamente fissi i confini, senza cedimenti<sup>49</sup>: in questo è dunque apparentabile alla *iustitia*. Questa sfumatura del carattere del romano ci porta a sfiorare un tema troppo esteso per essere affrontato qui, sul quale chiudo. L’iscrizione sulla porta dell’inferno e la figura di Catone recano, simmetricamente, all’inizio delle due cantiche una riflessione su giustizia e misericordia. Lo abbiamo intravisto nel commento di Agostino al salmo 85, che muoveva dall’invocazione a Dio («misericordia tua magna est super me») ma si arrestava poi nella durezza con la quale il padre Abramo, nella parabola evangelica, nega che ci possa essere un contatto tra i due regni, giacché un abisso è stato scavato tra i due *loca* e i loro abitanti: «inter nos et vos magnum chaos firmatum est; ut nec nos possimus venire ad vos, nec inde aliquis venire ad nos»<sup>50</sup>.

Tra i regni oltremondani, che sono in realtà due, non esiste dunque possibilità di comunicazione: anche perché, pur nell’apparente simmetria, un elemento fondamentale li distingue: se, infatti, anche il Purgatorio si apre con una rappresentazione vivente della giustizia, è tuttavia la misericordia, quella ricordata con tanta passione da Manfredi, ad aprire le braccia a chi si rivolge a lei, aprendo insieme anche la via al paradiso.

**Sabrina STROPPIA**  
Università di Torino

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>49</sup> Per salvaguardare l’*honestum* Lucrezia si era data la morte, nonostante la violenza usata da Collatino non l’avesse, ad esempio, privata della verginità. I due personaggi sono associati da Agostino nel *De civ. Dei*, I 19-23.

<sup>50</sup> [tra noi e voi si è formato un grande abisso, tanto che noi non possiamo venire a voi, né da voi può alcuno venire a noi].