

Questioni di catabasi: Omero, Virgilio e Dante

Francesca Benedetta Capobianco

(Università degli Studi di Cagliari)

Abstract

Otherworldly journeys represent the repeated theme of some of the greatest masterpieces of Western literary history. From the *Odyssey* to *Aeneid* until Dante's *Comedy*, the infernal katabasis adopted significant roles and meanings, with different kinds of interpretation. Dante's *Comedy*, of course, takes the subject of representation from the literary antecedents, but it changes expressive forms, conferring on the human being's journey in the underworld a degree of likelihood and dramatic force that is as alien to the *Odyssey* as it is to the *Aeneid*. The present work thus aims to answer a fundamental question, that is if, and eventually in what terms, we can talk of a manipulation of the katabasis theme by Dante or whether, the repetition of some issues already present in the *Odyssey*, and especially in the *Aeneid*, is instead the fruit of an attempt to provide a new meaning in the wake of a natural and spontaneous process of inculturation, which Dante, a profoundly mediaeval mind, could certainly not avoid.

Key Words – otherworldly journeys; manipulation; risemantisation; inculturation

I viaggi oltremondani rappresentano un tema ricorrente nella storia letteraria occidentale. Dall'*Odissea* all'*Eneide* fino alla *Commedia* dantesca, la catabasi infernale ha assunto un ruolo e un significato privilegiati, con forme e modi diversi di interpretazione. La *Commedia* riprende dai testi classici l'oggetto della rappresentazione, ma ne varia le forme espressive, conferendo al viaggio di un vivo nell'Oltretomba un grado di verosimiglianza e di drammaticità estraneo tanto all'*Odissea* quanto all'*Eneide*. Il presente contributo intende indagare se, ed eventualmente in quali termini, si possa parlare di manipolazione del tema della catabasi da parte di Dante rispetto alle proprie fonti o se la ripresa di alcuni tratti già presenti nell'*Odissea*, e soprattutto nell'*Eneide*, non sia il frutto di una risemantizzazione nel solco di un naturale e spontaneo processo di inculturazione, a cui Dante, mente profondamente medievale, non poteva certamente sottrarsi.

Parole chiave – viaggi oltremondani; manipolazione; risemantizzazione; inculturazione

1. Introduzione

All'interno della *Commedia* il confronto con i testi classici risulta prioritario nell'ambito di temi, situazioni e suggestioni che il poema dantesco eredita da una ricca tradizione di viaggi oltremondani, materia privilegiata di buona parte della letteratura di viaggio non solo occidentale. Il testimone primo di questo genere di viaggio è Odisseo, l'eroe *polytropos*, il quale si erge a campione di percorsi perigliosi, ispirando, nel corso dei secoli, una moltitudine di autori.

Il titolo del presente contributo apre scenari potenzialmente vastissimi, considerato l'esteso arco temporale che intercorre tra i due estremi esaminati, Omero e Dante. Lungi da qualsivoglia pretesa di esaustività, in questa sede mi riserverò di far riferimento soltanto a due tra le più celebri *discese* del mondo classico – la *nekylia* di Odisseo, narrata nell'XI canto dell'*Odissea*, e la *catabasis* di Enea, contenuta nel VI libro dell'*Eneide* –, nel tentativo di mettere in evidenza quali elementi dell'una e dell'altra siano giunti a Dante e, in particolare, come questi li abbia recepiti e impiegati alla luce della *Weltanschauung* medievale. Benché all'*Odissea* vada riconosciuto valore incipitario nella trattazione del tema, la più antica narrazione di una catabasi è contenuta nell'epopea di Gilgameš, l'eroe mesopotamico che attraversa l'Oceano della morte alla ricerca del segreto dell'immortalità. Cavalcando i tempi, non mancano altri celebri esempi mitologici: dal rapimento di Persefone alle vicende di Teseo e Piritoo; dalla discesa del poeta Orfeo all'ultima fatica di Eracle. E certamente l'elenco potrebbe essere ancora più lungo.

Sul fronte latino, un'opera che si presta a numerose riflessioni in merito al tema della catabasi – riflessioni che, tuttavia, non potranno qui essere sviluppate – è la *Pharsalia* di Lucano. Il VI libro costituisce una vivida testimonianza di magia e negromanzia, oggetto di numerosi studi, specie in relazione alle dicotomie rispetto all'*exemplum* virgiliano. Emblematica, in tal senso, è senza dubbio la figura di Eritto, maga tessala, alla quale Sesto Pompeo, preso dal timore dell'imminenza della battaglia decisiva contro Cesare, decide di rivolgersi¹. La minuziosa descrizione della strega, travestita da Furia e portatrice di responsi orrifici, sembra rievocare – 'per opposizione' κατ' ἀντίφρασιν – la Sibilla cumana la quale, nel VI libro dell'*Eneide*, guida Enea agli Inferi, dove apprenderà il destino glorioso di Roma². La descrizione della Tessaglia, che, come ha notato Nicolai (1989: 120), «si inserisce bene nel contesto della *Pharsalia*, attraverso il rovesciamento di un celebre mito virgiliano, quello dell'età dell'oro», simboleggia di fatto il capovolgimento di ideali e valori inaugurato – *mutatis mutandis* – dal principato augusteo, di contro al clima di crisi e decadenza della *res publica*, sapientemente interpretato dall'opera lucanea.

2. Odisseo ed Enea. Due catabasi a confronto

L'undicesimo canto dell'*Odissea* è interamente dedicato al viaggio dell'eroe nell'Oltretomba. Un fatto che se da una parte è indicativo della cura con cui tale viaggio è stato preparato – secondo le precise indicazioni fornite a Odisseo da Circe –, dall'altra, come fa notare giustamente Heubeck (1995: 259), riflette l'eccezionalità dell'episodio, testimoniata sul piano formale dalla «maestria con cui il disparato materiale è stato limpidamente ordinato e strutturato».

All'inizio dell'episodio l'imbarcazione di Odisseo giunge ai confini d'Oceano (XI 13), là dove si trova 'la contrada e la città dei Cimmeri, avvolti da foschia e da nubi' (14-15 [...] Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε, / ἥερι καὶ νεφέλη κεκαλυμμένοι [...])³. Qui l'eroe, seguendo le raccomandazioni

¹ Si veda a riguardo il contributo di Baldini Moscati (1976: 142-145). Sulle riprese verbali tra il VI libro dell'*Eneide* e il VI delle *Metamorfosi* si rimanda a Lazzarini (1985: 131-160).

² Sulla relazione tra la maga tessala e la Sibilla si è espresso distesamente Danese (1992: 197-263).

³ La citazione dei passi dell'*Odissea* e la rispettiva traduzione sono tratti da Ferrari (2001).

di Circe, prepara un rituale che, eccezion fatta per l'assenza dell'invocazione iniziale, potremmo forse definire negromantico, secondo quanto notato, già nel XII secolo, dal vescovo di Bisanzio Eustazio di Tessalonica⁴. Ai vv. 25-33, l'eroe cerca di eseguire esattamente le indicazioni della dea, anche se, come nota ancora Heubeck (1995: 265), «si trascura qualche dettaglio rispetto a X 526-529». Dopo aver implorato 'con preghiere e con suppliche le stirpi dei morti', l'eroe sgozza 'le bestie sopra la fossa' (34-36 τὸς δ' ἐπεὶ εὐχολῆσι λιτῆσί τε, ἔθνεα νεκρῶν / ἐλλισάμην, τὰ δὲ μῆλα λαβῶν ἀπεδειροτόμησα / ἐς βόθρον [...]), così che il sangue inizia a scorrere 'scuro come nuvola' αἷμα κελαινεφές (36). Il 'sangue versato nella fossa' è il *medium* attraverso il quale Odisseo compie il rito di evocazione delle anime: queste, come *revenant*, a poco a poco iniziano a radunarsi fuori dall'Erebo (36-37 [...] αἱ δ' ἀγέροντο / ψυχὰι ὑπὲξ Ἑρέβευς νεκῶν κατατεθνηῶτων) e, grazie al sangue vivificatore, riacquistano coscienza e iniziano a dialogare con l'eroe.

La lunga serie di incontri nell'Oltretomba inizia con Elpenore, uno dei compagni di Odisseo. Al riconoscimento segue un accorato dialogo, in cui Elpenore prega l'eroe – nel nome dei genitori, della moglie e del figlio Telemaco – affinché, ritornato sull'isola di Eea, bruci il suo corpo con le armi e gli dia degna sepoltura (74-75), ergendo un 'tumulo sulla riva del mare bianco di spuma' (75 σῆμά τέ μοι χεῦται πολιῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης). L'eroe incontra poi Tiresia, il quale gli predice un ritorno ancora lungo e periglioso verso Itaca a causa dell'ira di Poseidone (101-103). Un momento altamente suggestivo è quando l'eroe distingue tra le anime la madre Anticlea. Chiede allora a Tiresia come ella lo riconoscerà (140-144), e l'indovino, fugando ogni dubbio, risponde: 'Chiunque dei morti tu lascerai che si appressi al sangue ti dirà franca parola, ma chi da te ne sarà impedito tornerà indietro' (147-149 ὄν τινα μὲν κεν ἔῳς νεκῶν κατατεθνηῶτων / αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δὲ τοι νημερτὲς ἐνίψει / ᾧ δὲ κ' ἐπιφθονέης, ὁ δὲ τοι πάλιν εἴσιν ὀπίσσω). Di fatto, non appena Anticlea beve il 'sangue scuro come nuvola', riconosce subito il figlio, il quale tenta invano di abbracciarla; per tre volte gli vola via dalle dita 'simile a ombra o a sogno' σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ (208). Una scena densa e toccante che non può non richiamare la ripresa virgiliana, quasi testuale, dell'incontro fra Enea e Anchise.

L'eroe troiano, al pari di quello omerico, per tre volte tenta di gettare le braccia al collo del padre (*Aen.* VI 700 *ter conatus ibi collo dare bracchia circum*), ma per altrettante volte gli sfugge di mano, 'pari ai venti leggeri e simile ad alato sonno' *par levibus ventis volucrique simillima somno* (702)⁵. E proprio nell'immagine, altamente poetica, della fugacità dell'anima di Anchise, simboleggiata appunto dal vento e dal sonno, è rievocato, pressoché *in verbis*, il sopraccitato σκιῇ εἵκελον ἦ καὶ ὄνειρῳ di *Od.* XI 208.

Nonostante Anticlea sia solo ψυχή 'spirito', a Odisseo l'incontro appare così «naturale e così reale» (Heubeck 1995: 277) da dargli l'impressione che la madre sia ancora viva, tanto da pensare che sia Persefone a ingannarlo, mostrandogli un *eidolon*, un'«immagine fallace», un 'fantasma', per così dire, che lo induca a soffrire maggiormente (214-215). Gli spiriti dell'Aldilà, tanto nell'*Odissea* quanto nell'*Eneide*, non sono altro che *eidola*, 'immagini' fugaci e inafferrabili o, più efficacemente, «scheletri privati delle antiche facoltà vitali» (Policastro 2014: 14). Del resto, è la stessa Anticlea a spiegare al figlio la sorte del corpo dopo la morte, quando 'i tendini non reggono più i muscoli e le ossa, ma li annienta l'impeto gagliardo del fuoco ardente [...] e l'anima, volata via, si libra come un sogno' (219-222).

Nell'Ade omerico l'idea di viaggio oltremondano nei termini di una partecipazione fisica da parte dell'eroe protagonista è pressoché assente: Odisseo, a ben vedere, non ne fa esperienza diretta, in quanto, come già notava Macchioro (1928: 11) agli inizi del Novecento, «non discende lui stesso

⁴ Si rimanda a *Comm. in Od.* XI 94 (1.400 Stallbaum) νεκρομαντικῆς δὲ φασὶ γοητείας καὶ ταῦτα, δοκεῖ γὰρ τῆς τοιαύτης τερατείας ἢ ἐπαιοῖδῃ μόνῃ ἐλλείπειν παρὰ τῷ ποιητῇ, τὰ δὲ τῆς λοιπῆς τερθρείας ἐκτεθεῖσθαι ἀνελλιπῶς 'e queste cose dicono della magia negromantica; infatti sembra che il solo incantesimo di questa ciarlataneria manchi presso il poeta, mentre le cose relative alla restante pedanteria sono esposte esattamente' (la traduzione è di chi scrive). L'interpretazione della *nekylia* come rituale negromantico ricompare anche nel *De occulta philosophia* del celebre mago rinascimentale Cornelio Agrippa (Hall 2008: 215).

⁵ La citazione dei passi dell'*Eneide* e la rispettiva traduzione sono tratti da Canali (1991).

nell'Hades ma fa salire su dall'Hades le anime mediante un esorcismo». Questa espressione avvalorava l'idea che quella dell'eroe omerico, più che una catabasi *stricto sensu*, sia piuttosto un'esperienza finalizzata a parlare con i defunti. Il vero e proprio motivo del viaggio compare solo all'inizio dell'episodio: «In realtà», sottolinea Heubeck (1995:261), «Odisseo non oltrepassa i confini dell'Ade, non penetra fino al trono degli dei inferi»; i defunti non avranno un diretto contatto con lui e, per lo più, sono appena visibili da lontano.

Ora, guardando più addentro al modello virgiliano, è evidente che il poeta, nel presentare la catabasi di Enea, dovette sì rivolgere lo sguardo a Omero, ma non nei termini di una pedissequa imitazione. Alla luce del mutato contesto storico-culturale, Enea doveva incarnare un nuovo tipo di eroe, garante di quella virtù, la *pietas*, nella quale erano riassunti i valori del perfetto *civis romanus*, la profonda deferenza verso la patria, la famiglia e gli dei. Rispetto a quanto accade nell'Aldilà omerico, in quello virgiliano si inizia a ravvisare una prima interazione tra Enea e i defunti, tra i quali, oltre ai personaggi significativi di Deifobo, Didone e Anchise, si distinguono i *bello clari*, gli spiriti dei 'forti in battaglia', che si accalcano intorno ad Enea, desiderosi di 'apprendere le cause del suo andare' (488).

Dal punto di vista propriamente strutturale, non mi pare superfluo sottolineare che l'Ade virgiliano risulta fortemente connotato sotto il profilo geografico, tenendo certamente in debito conto che i resoconti delle catabasi ci consegnano una geografia ultraterrena «più o meno complementare alle conoscenze geografiche e astronomiche correnti» (Stok 1993: 6). Il viaggio di Enea, rispetto a quello di Odisseo, appare ben più disteso e sapientemente articolato; Virgilio, verosimilmente, non si è limitato solo ad estendere la geografia sotterranea, ma ha fatto in modo di scandire il passaggio di Enea nell'Aldilà, così che, attraverso i tre spiriti di Palinuro, Didone e Deifobo, egli incontrasse il passato in un ordine definito⁶.

A una tale strutturazione sovrintende una altrettanto complessa concezione del destino dei morti. La cultura greca arcaica ignorava di fatto il concetto di punizione divina, quella *themis* che arriverà molto più avanti, a significare qualcosa di etimologicamente 'posto dall'alto'⁷. Fino al V secolo era infatti diffusa la credenza che chi si era reso responsabile di misfatti avrebbe ricevuto la propria punizione *in hac vita*; una punizione contingente, dunque, che poteva abbattersi – Eschilo *docet* – anche sui discendenti. Nell'*Eneide*, di contro, sembra prevalere l'idea di un giudizio ultraterreno, che prevede premi o castighi per i defunti, sulla base della condotta *huius vitae*, un punto che si rifletterà nel contrappasso dantesco. In ciò, Virgilio appare verosimilmente influenzato dall'Orfismo, specie per quel che attiene alla dottrina della metempsicosi, che risulta tuttavia funzionale solo al fine di spiegare la relazione tra Enea e la storia di Roma.

Un altro punto che può essere toccato nel confronto tra la catabasi odissica e virgiliana interessa il *telos*, il 'fine' ultimo dei due episodi. Se la discesa di Odisseo nell'Ade appare motivata da un interesse personale ed esclusivo, che riguarda il destino del protagonista, Enea, invece, affronta l'*iter* oltremondano al pari di un *viator* destinato ad apprendere una verità di portata universale, relativamente al futuro glorioso di Roma sotto Augusto, in perfetta adesione col clima propagandistico dell'epoca. La catabasi di Enea appare dunque differente da quella omerica sotto diversi aspetti, non ultimo il fatto che l'eroe virgiliano sembra caricarsi di un'umanità estranea all'antesignano, instaurando un rapporto forse più diretto con i defunti, attraverso cui cercare in qualche modo di approfondire la propria concezione dell'esistenza e di dare una risposta ai tanti quesiti che porta con sé: che cosa ci sia dopo Troia, perché ha dovuto abbandonare Didone, perché ha perso tanti compagni e persino l'amato padre. Anchise svolge senza dubbio una funzione precipua all'interno del racconto, poiché a lui è affidato il ruolo di *vates*. Sostituendosi come guida alla Sibilla, predice a Enea il destino glorioso che attende lui e la futura stirpe, mostrandogli le anime che renderanno grande e famosa la nuova patria dei Troiani, dal re di Alba Longa

⁶ Una riflessione in merito alla complessità del panorama geografico dell'*Eneide* e ai suoi rimandi simbolici è stata affrontata con attenzione da Clark (1979: 162).

⁷ Per un approfondimento sul tema della giustizia nel mondo antico si rimanda a Bearzot (2008).

fino ad Augusto (752-787). Questo aspetto rientra perfettamente nel motivo encomiastico dell'esaltazione della gloria di Roma e della sua missione ordinatrice e civilizzatrice, in quanto inserisce le vicende romane in un disegno provvidenziale, voluto dagli dei e dal fato.

3. Dante pellegrino ed Enea viator

Nell'intraprendere la catabasi infernale, intesa, nel modello virgiliano, come una reale discesa fisica *ad inferos*, Enea ha mostrato fin dall'inizio della propria esperienza quell'atteggiamento di fiduciosa deferenza verso gli dei che gli è valsa l'appellativo di *pius*; un aggettivo che incontrerà grande fortuna, specie nella resa del termine fatta da Dante nel I canto dell'*Inferno*, quando, per bocca di Virgilio, presenterà Enea come «quel giusto figliuol d'Anchise» (74)⁸.

L'espressione *pius Aeneas* mi pare nodale nel tentativo di rintracciare il tessuto connettivo che unisce saldamente l'*iter* di Dante personaggio alla catabasi dell'eroe virgiliano e che, più in generale, consente di rintracciare i rapporti tra la *Commedia* e la classicità⁹. Va detto che Dante, certamente, non conosceva il testo omerico per via diretta ma attraverso una tradizione indiretta costituita da traduzioni e rimaneggiamenti tardi – l'episodio di Ulisse nel XXVI canto dell'*Inferno*, del resto, è estraneo ai poemi antichi. Più diretta, invece, doveva essere la conoscenza degli autori latini, in particolare Ovidio e Lucano, che insieme a Orazio costituiscono la triade di poeti romani del IV canto. Il pensiero medievale, è ben noto, ha sottoposto tutta la letteratura latina, e specialmente poeti quali Ovidio e Virgilio, a un intenso lavoro di reinterpretazione in chiave cristiana, per cui non c'è da stupirsi se Dante accordi a costoro, che costituivano il canone del Medioevo latino, la propria preferenza¹⁰.

Nel IV canto, non a caso, i poeti sono posti in una sorta di *gradatio*, per cui si può ipotizzare che l'ordine con cui Dante li cita corrisponda a una gerarchia di importanza – oltre che storica – al vertice della quale vi è Omero, il «poeta sovrano», che reca una spada come segno di riconoscimento ed è acclamato come «sire» (87): «Quelli è Omero poeta sovrano; / l'altro è Orazio satiro che vene; Ovidio è 'l terzo, / e l'ultimo Lucano» (88-90)¹¹. La condizione di cui godono queste anime è del tutto privilegiata, giacché «sembianz' avevan né trista né lieta» (84): il Limbo è (com'è noto) un luogo di transizione, preposto ad accogliere anime la cui unica colpa era l'ignoranza di Dio, in quanto, come nel caso di Virgilio, «non ebber battesimo» (35). Costoro non sono afflitti da pene fisiche, ma sono oppressi perpetuamente dalla frustrazione dell'imperituro desiderio di Dio.

Se non sorprende il primato evidentemente attribuito da Dante a questi autori, Omero *in primis*, stupirà forse la scelta di collocare accanto ad essi le anime di pagani illustri, i cosiddetti *spiriti magni*, ai quali Dante riserva un luogo altrettanto privilegiato. La descrizione del celebre giardino interno al castello luminoso in cui questi risiedono, ricalca molto da vicino la raffigurazione dei Campi Elisi, dove ha luogo l'incontro di Enea col padre: l'espressione virgiliana *convalle virenti* 'verde vallata' (VI 679), dall'alto della quale Anchise mostra a Enea le anime dei *bello clari*, trova riflesso, nel testo dantesco, nella «fresca verdura» (IV 111) che, unitamente al vezzeggiativo «bel fiumicello» (108), connota il castello degli *spiriti magni*, a tutti gli effetti, come un *locus amoenus* al pari della descrizione

⁸ Sulla connotazione dell'aggettivo *giusto* in Dante si veda, in particolare, il contributo di Ferraro (1986: 31-44).

⁹ Sulla questione dei rapporti tra la *Commedia* e la classicità si è sviluppata nel corso del tempo una nutrita bibliografia, di cui si danno di seguito brevi indicazioni. Alle origini, il problema fu affrontato da Ampère (1859); Cavedoni (1860); successivamente si sono espressi Comparetti (1872: 242-243 «[Dante] ignora il greco e conosce un numero limitato di scrittori latini, non più di quello ne conosca Rabano Mauro o Giovanni di Salisbury, anzi forse meno»); Moore (1896); Proto (1910). In tempi più recenti, si veda, tra i tanti, almeno Genette (1994), il quale rintraccia una fine e accurata distinzione tra un'«operazione trasformativa» (8) e l'«imitazione» (10) di un testo preesistente.

¹⁰ Sul rapporto tra autorità classica e citazione medievale si rimanda a Battaglia (1965: 32-34).

¹¹ La citazione dei passi dell'*Inferno* è tratta da Chiavacci Leonardi (2016).

dei Campi Elisi offerta da Virgilio. È inoltre possibile notare come la «fresca verdura» rievochi molto da vicino, ancor prima della *convalle virenti*, gli *amoena virecta*, l'«amena verzura» di *Aen.* VI 638.

Proseguendo nella descrizione del giardino interno al castello degli *spiriti magni*, la «fresca verdura» diviene «verde smalto» (IV 118) e l'intera espressione «sovra 'l verde smalto» riecheggia, in termini certamente diversi ma semanticamente simili, il *tumulum capit* di *Aen.* VI 754. Come, stando sopra il verde prato, Virgilio mostra a Dante gli *spiriti magni*, così dalla sommità di un'altura Anchise mostra 'in lungo ordine' (VI 752) a Enea e alla Sibilla la parata di coloro che renderanno Roma gloriosa. E chi sono, in fondo, costoro se non magnanimi o, per dirla con Dante, *spiriti magni*?

Dante si sofferma a lungo sulla scena, nominandoli uno per uno. Per questo discorso conoscere il nome di ciascuno non è fondamentale, mentre l'attenzione può essere rivolta al nome di Enea posto dopo quelli di Elettra ed Ettore. Un dato non casuale, se consideriamo la *gravitas* eroica dei personaggi ai quali «il giusto figliuol d'Anchise» (*If.* I 74) è affiancato. Ugualmente degno di nota è il fatto che tra gli *spiriti magni* non trovino spazio né l'*hybristes* Odisseo né Anchise, il quale nella catabasi virgiliana aveva un ruolo preminente.

Alla luce di tali considerazioni, sembrerebbe che Dante, nell'eleggere il *topos* della catabasi a colonna portante dell'*Inferno*, abbia guardato più al modello virgiliano che a quello omerico, verosimilmente perché egli riconosceva nella virtù fondamentale di Enea, la *pietas*, un nuovo ideale di eroismo, un sommo *exemplum virtutis*, a cui non avrebbe mai pensato di potersi nemmeno lontanamente avvicinare. Per questo, nel II canto affermava: «Io non Enèa non Paulo sono» (32). Ed è vero, in fondo: Dante non è né Enea né San Paolo. Evidentemente, però, e qui uso un verbo di larghissima frequenza nel lessico dantesco e nella prima cantica in particolare, «conven» che intraprenda questo viaggio; è una necessità che, in qualità di umile pellegrino, è chiamato ad adempiere, con la consapevolezza di non essere in ciò affatto *hybristes*: «Vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole e più non dimandare», ripeterà con tono perentorio Virgilio a Caronte nel III canto (95-96) e ogni qualvolta qualche anima «mal nata» cercherà di impedire il «fatale andare» del suo fedele.

Il III canto è anch'esso densissimo di richiami all'*Eneide*. Basti pensare solo all'analogia espressiva tra il divieto manifestato dal Caronte virgiliano (VI 391 *corpora viva nefas Stygia vectare carina*) e lo stesso divieto che il «nocchier de la livida palude» (98) rivolge a Dante: «E tu che se' costì, anima viva, / pàrtiti da cotesti che son morti» (88-89). Di contro all'analogia espressiva vi è, tuttavia, una differenza sostanziale: il divieto di Caronte, che nell'*Eneide* si riferiva a *corpora viva*, nell'*Inferno* dantesco potremmo dire che si spiritualizza nell'apostrofe «anima viva» (88). Inoltre, l'accenno diretto del nocchiero al *Purgatorio* (cfr. 90 «per altra via, per altri porti») suggerisce l'esistenza di una condizione alternativa alle tenebre infernali per le anime dei morti; un'alternativa, che è invece del tutto assente nell'*Eneide*, come del resto manca da parte della Sibilla la sentenza categorica dell'onnipotenza divina che tutto può e alla quale nessuno può sfuggire. Se c'è qualcosa di categorico nelle parole della sacerdotessa è solo l'imperativo rivolto a Caronte affinché cessi di adirarsi: «Cessa di adirarti» *absiste moveri* (*Aen.* VI 399).

Tutte queste suggestioni non lasciano alcun dubbio sul fatto che la fonte virgiliana è certamente prediletta nella *Commedia*, benché Dante dovette riconoscere i prodromi della catabasi in Omero. Un'analisi attenta dell'incontro con Caronte mostra, inoltre, che al modello virgiliano fanno eco, talvolta, anche alcune fonti bibliche: ad esempio, il «guai a voi, anime prave» (84) tuonato apocalitticamente dal nocchiero contro Dante e Virgilio richiama il «guai a voi, uomini empì» dell'*Ecclesiastico* (41.8), mentre la minaccia di «tenebre etterne, caldo e gelo» (87) si ritrova in *Matteo* (22.13) e nei *Salmi* (10.6).

La scelta di temperare fonti pagane e bibliche è di grande interesse e non può limitarsi a una mera questione stilistica. Proprio come, nel IV canto, i nomi di Elettra e di Ettore precedevano il nome di Enea (121-122), quasi a voler dare garanzia di *auctoritas* all'impresa e ad avvalorarne lo statuto eroico, qui, l'eco biblica sembra funzionale ad attribuire quella che, molto sottilmente,

Tornotti (2009: 79) ha definito un'«autorizzazione scritturale» all'uso di Virgilio in un poema profondamente intriso di sensibilità cristiana.

4. Conclusioni

Con queste suggestioni, lungi da qualsivoglia tentativo di etichettare entro rigidi stereotipi un'opera così ricca di implicazioni quale è la *Commedia*, è giunto il momento di provare a tirare le fila del presente contributo e a tornare, per così dire, *ab ovo*. L'obiettivo dichiarato era capire se, nella ripresa della catabasi – un tema così ampiamente testimoniato da essere divenuto nel tempo un vero e proprio *topos* –, Dante nutrisse un qualche intento manipolatorio. Il confronto testuale ha evidenziato numerose analogie con gli illustri antecedenti letterari, mettendo altresì in luce aspetti differenti: uno su tutti, la maggiore materialità e una altrettanto maggiore drammaticità dell'*Inferno* dantesco rispetto all'Ade virgiliano e, ancor più, a quello omerico, specie per quanto pertiene l'incontro con i defunti, la cui caratterizzazione nella *Commedia* è assai più definita degli *eidola* omerici. Dante è figlio del proprio tempo e nel crollo generale delle certezze, generato dalla crisi politica e dalla decadenza morale, compie, come un nuovo Enea, un *iter* che si rivela progressivamente un *itinerarium mentis in deum*, espressione coniata da Singleton (1968: 202) a partire dal titolo di un'opera di San Bonaventura, per spiegare quello che egli definisce il *duplice* viaggio del poeta: da una parte, il viaggio *stricto sensu* di Dante *viator* al fianco di Virgilio prima e di Beatrice poi; dall'altra, un viaggio *della mente*, appunto, che conduce Dante e l'umanità tutta in un cammino di conoscenza, che dalla perdita di sé, attraverso la redenzione, giunge fino alla scoperta della grazia e della salvezza.

Alla luce di tali considerazioni, è possibile trarre alcune conclusioni. Dante dovette essere ben consapevole della complessità di Virgilio, che andava ben oltre la composizione dell'*Eneide*; non a caso, lo ha eletto a guida del proprio viaggio – relativamente alla prima cantica – riconoscendogli un ruolo di primordine nella realizzazione del progetto. Al pari di Enea, il suo personaggio realizza una catabasi infernale, ma, contrariamente a questi, non ritorna subito *inter vivos*, poiché, una volta uscito dal buio infernale a «riveder le stelle» (*If* XXXIV 139), è chiamato a sperimentare il mondo *di mezzo*, il Purgatorio, attraverso il quale potrà compiere l'anabasi finale, culminante, nel XXXIII canto del *Paradiso*, con la *visio Dei*. L'elemento di assoluta novità è, senza dubbio, quella che potremmo definire una *ri-catabasi*, dal momento che Dante deve compiere l'estremo sforzo di riportare in versi, secondo una precisa struttura versificatoria, quanto ha visto e appreso durante il viaggio ultraterreno. Solo così la missione di salvezza potrà dirsi veramente compiuta.

La *Commedia*, dunque, non si configura come una trasformazione diretta o indiretta del testo virgiliano, poiché il suo creatore ha naturalmente in mente un progetto totalmente diverso dal poeta romano, il quale è – mi si conceda il termine – *addomesticato* al fine di trasmettere i nuovi valori cristiani di cui Dante si fa portavoce. Pertanto, la catabasi dantesca non può essere considerata un esempio di manipolazione nell'accezione più negativa del termine; piuttosto e più verosimilmente, essa si inserisce in un naturale e spontaneo processo di risemantizzazione, cui va incontro anche la stessa concezione eroica di cui Dante, con le sole armi dell'*alto ingegno* e della cultura, si fa portavoce.

Riferimenti bibliografici

Ampère, Jean-Jacques (1859), *La Grèce, Rome et Dante*, Paris, Didier.

Baldini Moscadi, Loretta (1976), 'Osservazioni sull'episodio magico del VI libro della *Farsalia* di Lucano', *Studi Italiani di Filologia Classica* 48, 142-145.

Battaglia, Salvatore (1965), *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori.

- Bearzot, Cinzia S. (2008), *La giustizia nell'antica Grecia*, Roma, Carocci.
- Canali, Luca (1991), *Virgilio. Eneide. Introduzione di Ettore Paratore*, Milano, Mondadori.
- Cavedoni, Celestino (1860), 'Osservazioni critiche intorno alla questione se Dante sapesse il greco', *Opuscoli religiosi, letterari e morali* 8 (22), 5-21.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria (2016), *Dante. Divina Commedia. Inferno*, Milano, Mondadori.
- Clark, Raymond (1979), *Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam, Grüner.
- Comparetti, Domenico (1872), *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Danese, Roberto Mario (1992), 'L'Anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'Inferno virgiliano (Lucano, *Phars.* 6, 333 sgg.)', *Memorie della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 9 (3), 197-263.
- Ferrari, Franco (2001), *Omero. Odissea*, Torino, UTET.
- Ferraro, Vittorio (1986), 'Dal *pious Aeneas* a quel *giusto figliuol d'Anchise* (Dante, *Inf.* 73-74)', *Studi latini e italiani* 1, 31-44.
- Genette, Gérard (1994), *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado. Traduzione di Raffaella Novità*, Torino, Einaudi (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).
- Hall, Edith (2008), *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*, London, I. B. Tauris.
- Heubeck, Alfred (1995⁶) [1983], *Omero. Odissea. Libri IX-XII. Traduzione di G. A. Privitera*, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Lazzarini, Caterina (1985), 'Il modello virgiliano nel lessico delle *Metamorfosi* di Apuleio', *Studi Classici e Orientali* 35, 131-160.
- Macchiore, Vittorio D. (1928), 'La catabasi orfica', *Classical Philology* 23 (3), 239-249.
- Moore, Edward (1896), *Studies in Dante: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford, Clarendon Press.
- Nicolai, Roberto (1989), 'La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo', *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 23, 119-134.
- Policastro, Gilda (2004), 'Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il τόπος drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito', *Italianistica* 33 (3), 11-27.
- Proto, Enrico (1910), *Dante e i poeti latini: contributo di nuovi riscontri alla Divina Commedia*, Firenze, Aiani.
- Singleton Southward, Charles (1968), *Viaggio a Beatrice. Traduzione di Gaetano Prampolini*, Bologna, Il Mulino (*Journey to Beatrice*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958).
- Stok, Fabio (1993), *Cicerone. Il sogno di Scipione*, Venezia, Marsilio.
- Tornotti, Gianluigi (2009), *La mente innamorata. Divina Commedia antologia*, Milano, Mondadori.

Francesca Benedetta Capobianco
 Università degli Studi di Cagliari (Italy)
francicapobi@hotmail.it