

PIERO STEFANI

DAL SOGNO DEL RE DI BABILONIA AL VEGLIO DI CRETA

Il titolo di questo contributo va dalla Bibbia a Dante. In realtà il suo andamento si conferma più a quello di un'aria con da capo. Si partirà dalla *Commedia* si passerà alla Scrittura e si ritornerà a Dante, fermo restando che il punto di arrivo non sarà una semplice ripetizione dell'inizio: ci saranno variazioni.

Il XIV canto dell'*Inferno* è il primo dei quattro dedicati ai violenti. Nessun'altra sezione della prima cantica si dilunga tanto su un'unica colpa. I dannati sono raccolti in un solo girone; tuttavia la loro collocazione è tripartita. Nella violenza vi è unità nella motivazione e molteplicità negli oggetti. Questi ultimi sono disposti in modo discendente, si sarebbe tentati di dire dalla testa ai piedi: si inizia con la colpa direttamente rivolta contro Dio, si passa a quella nei riguardi della natura (sodomiti) e si giunge a chi è colpevole nei confronti dell'arte che a Dio è «quasi nepote» (*Inferno* XI 105) (usurai). Perciò, caso unico, nel terzo girone del settimo cerchio non ci si attiene alla regola secondo la quale si incontrano in successione colpe e pene via via più gravi. Nel girone dei violenti il procedere è decrescente: Dio, natura, arte. Rispetto all'oggetto nei confronti del quale si commette la colpa si parte dall'alto per scendere verso il basso. In effetti, lo sguardo dapprima è panoramico, poi si specifica. Dante nella landa infuocata vede che tutti piangono miseramente (v. 20); non tutti, però, sono posti nella medesima condizione («e pareva posta a lor diversa legge», v. 21). Alcuni sono supini, altri corrono, altri stanno seduti raccolti in se stessi (vv. 22-23).

Il canto, dopo aver presentato l'ambiente complessivo, si occupa di Capaneo (vv. 43-72) uno dei sette re che assediaron Tebe descritto da Stazio nella *Tebaide* come gigantesco, empio e tracotante al punto da sfidare Giove venendone fulminato. Si giunge così alla vista di un «picciol fiumicello» quantitativamente poco significativo ma qualitativamente inquietante («lo cui rossor ancor mi raccapriccia», v. 78). Il paragone proposto dal pellegrino Dante con il Bulicame¹ – sorgente sulfurea nei

¹ Cfr. *Inferno* XII 117-118, dove è però usato come nome comune, dal latino medievale «bullicare», «bollire».

pressi di Viterbo che fornisce acqua calda per le prostitute (vv. 79-81) – non sembra destinato ad assegnare al «rigagno» significati particolari; eppure, in modo inatteso, Virgilio afferma che, da quando ha varcato la porta dell'inferno, Dante non aveva scorto nulla di più «notabile» di esso (vv. 85-89). La valutazione sembra sproporzionata; perché mai quel corso d'acqua rossa e ribollente dovrebbe assurgere a un significato tanto profondo? L'impegnativa valutazione trova la propria giustificazione nel successivo mito esplicativo dell'origine dei quattro fiumi infernali a cui è dedicata la parte finale del canto.

Virgilio inizia il discorso citando se stesso² e proponendo un latinismo contraddistinto da un *incipit* privo di articolo «in mezzo mar» (v. 94). L'attacco ha quasi la funzione di marchio di fabbrica dell'antico poeta. In effetti chi, con una sua notazione, aveva dapprima suscitato il desiderio ora largisce il pasto (vv. 91-92). La spiegazione proposta dall'antico poeta inizia dal mondo classico; lo fa non solo in ragione di chi parla, ma anche in virtù del contenuto proposto; ciò vale sia in relazione ai personaggi sia in riferimento a una storia di decadenza legata a un determinato specifico luogo geografico. Tuttavia su questo ceppo viene innestato un virgulto biblico.

«In mezzo mar siede un paese guasto»,
 diss' elli allora, «che s'appella Creta,
 sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto.
 Una montagna v'è che già fu lieta
 d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida;
 or è diserta come cosa vieta.
 Rëa la scelse già per cuna fida
 del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
 quando piangea, vi faceva far le grida.
 Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
 che tien volte le spalle inver' Dammiata
 e Roma guarda come s'io specchio.
 La sua testa è di fin oro formata,
 e puro argento son le braccia e 'l petto,
 poi è di rame infino a la forcata;
 da indi in giuso è tutto ferro eletto,
 salvo che 'l destro piede è terra cotta;
 e sta 'n su quel, più che 'n su l'altro, eretto.
 Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
 d'una fessura che lagrime goccia,
 le quali, accolte, fòran quella grotta.

² «Creta Iovis magni medio iacet insula ponto» (*Eneide* III 104).

Lor corso in questa valle si diroccia;
 fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
 poi sen van giù per questa stretta doccia,
 infin, là dove più non si dismonta,
 fanno Cocito; e qual sia quello stagno
 tu lo vedrai, però qui non si conta» (vv. 94-120).

Il veglio, formato di quattro metalli di decrescente valore per giungere infine al piede destro composto di terra cotta, ricalca troppo da vicino la statua rappresentata nel sogno del re di Babilonia del libro del profeta *Daniele* (2,1-46) per escludere l'influsso biblico. Tuttavia, se le cose stanno in questo modo, si affaccia il cruccio (forse avvertito più dall'interprete che dall'autore) di come tener assieme due narrazioni del destino dell'umanità che paiono antitetiche; l'una infatti è legata a una vicenda di irrimediabile decadenza, mentre l'altra è una storia di caduta e di redenzione. Quando, come nel caso della quarta *Bucolica*, Virgilio affermava «secol si rinnova»³, la compenetrazione tra i due mondi è piuttosto agevole; le cose stanno in modo diverso allorché si ha a che fare con un processo di inesorabile decadenza; in tal caso l'accostamento sembra destinato a produrre un forte stridore. In riferimento al veglio è inevitabile affrontare il discorso relativo a questa duplice eredità classica e biblica.

Vi è assai più che una somiglianza formale tra il VII e il XIV canto dell'*Inferno*. Entrambi hanno a che fare con un fiume (in un caso lo Stige, nell'altro il Flegetonte); entrambi sembrano prospettare un quadro riassuntivo dell'inferno (uno mediante una definizione che lo qualifica come luogo «che 'l mal de l'universo tutto insacca», VII 18; l'altro in riferimento ai quattro fiumi); soprattutto tutti e due propongono un'apparente divagazione su due entità che presiedono alle vicende umane (o almeno le simboleggiano): in un caso la Fortuna (VII 67-96), nell'altro il veglio. La strategia per ricondurre entro un ambito cristiano la figura classica della dea Fortuna è aperta e dichiarata. Essa si attua, da un lato, rendendola intelligenza angelica e ministra di Dio, dall'altro, riconducendo sotto il suo dominio quanto non interagisce in modo diretto con la prospettiva della salvezza: «a li splendor mondani / ordinò general ministra e duce / che permutasse a tempo li ben vani» (vv. 77-79). A proposito del veglio il discorso resta invece implicito. Infatti, in questo caso Dante non indica per quale itinerario sia dato far incrociare tra loro Atene (o meglio Roma) e Gerusalemme. La sfida è lanciata; il compito di affrontarla spetta però solo all'interprete.

³ *Purgatorio* xxii 70; *Bucoliche* 4,5-7.

1. Il sogno del re di Babilonia

Di fronte alla figura del veglio di Creta la critica dantesca si chiede se le influenze bibliche prevalgano su quelle classiche o se, viceversa, il primato spetti a queste ultime. Non sussistono dubbi sul fatto che accanto all'antecedente biblico occorra riferirsi pure a fonti latine, a iniziare dalle quattro età decadenti espresse con l'immagine di quattro metalli (oro, argento, bronzo e ferro) presenti nel primo libro delle *Metamorfosi* ovidiane⁴. Quanto sfugge a buona parte degli interpreti è che quell'incrocio tra due mondi era già interno allo stesso testo di *Daniele*, accostamento percepito da Dante non per motivi filologici, ma per ragioni intrinseche al suo pensare. Ciò avviene, ben s'intende, non già se si tiene conto dell'ambientazione storica in cui è situata la narrazione (VI secolo a.C.), bensì se si fa criticamente tesoro dell'epoca in cui fu redatto e concepito il testo (III-II secolo a.C.).

In relazione al sogno del re di Babilonia e alle sue interpretazioni, Arnaldo Momigliano ha espresso la valutazione generale in base alla quale «la storia universale è diventata uno degli elementi più problematici della nostra duplice eredità greca ed ebraica»⁵. La successione decadente degli imperi di carattere mondiale e anche il suo schema quadripartito derivano dalla Grecia, ma la pietra messianica che si stacca dal monte non per mano d'uomo proviene dal popolo d'Israele. Tenendo conto di ciò, Momigliano individua l'autore primitivo di questo testo in un ebreo della seconda metà del III secolo a.C. che esprime in forma simbolica la dottrina delle quattro monarchie reinterpretandole in senso apocalittico: il quinto regno sarebbe presto giunto e sarebbe stato quello di Dio. L'idea sarebbe stata poi ripresa e approfondita in epoca maccabaica (II secolo a.C.). Al di là di ipotetiche attribuzioni cronologiche relative alla formazione e alla redazione del testo, quanto è importante nell'osservazione di Momigliano è che l'incrocio greco-ebraico, attivo nella cultura giudaica in epoca ellenistica, operasse già all'interno dello scritto biblico.

Esaminiamo più da vicino il brano e le sue interpretazioni. Il libro di *Daniele* – testo che la *Vulgata* traduce a partire da tre lingue (ebraico, aramaico e greco) – espone sia il contenuto, sia la spiegazione del sogno avuto dal re di Babilonia (nell'originale il passo è in aramaico); ciò non comporta che tutti i punti siano chiariti: anche la spiegazione ha, a propria

⁴ Cfr. *Metamorfosi* I 89 ss.; *Eneide* VIII 324-325.

⁵ A. Momigliano, *The Origins of Universal History*, Chicago and Princeton 1979 (poi in Id., *On Pagans, Jews, and Christians*, Wesleyan University Press, Middletown CT 1987, pp. 31-57); tr. it. *Tra storia e storicismo*, Nistri-Lischi, Pisa 1985, pp. 25-55, citato in M. Miegge, *Il sogno del re di Babilonia*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 26.

volta, bisogno di venir spiegata. Ecco la vicenda: Nabucodonosor fa un sogno di cui non coglie il senso. Chiede ai propri indovini di interpretarlo ma, per essere sicuro che non lo ingannino proponendogli una spiegazione qualsiasi, il re impone loro di raccontarlo senza che egli ne abbia preventivamente svelato il contenuto. Nessuno è ovviamente all'altezza del compito e tutti rischiano una fine infausta. Da ultimo appare l'ebreo Daniele che, per dono di Dio, narra il sogno:

«Tu stavi osservando, o re, ed ecco una statua, una statua enorme, di straordinario splendore, si ergeva davanti a te con terribile aspetto. Aveva la testa d'oro puro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di bronzo, le gambe di ferro e i piedi in parte di ferro e in parte di creta. Mentre stavi guardando, una pietra si staccò dal monte, ma non per mano di uomo, e andò a battere contro i piedi della statua, che erano di ferro e di argilla, e li frantumò. Allora si frantumarono anche il ferro, l'argilla, il bronzo, l'argento e l'oro e divennero come la pula sull'aia d'estate; il vento li portò via senza lasciar traccia, mentre la pietra che aveva colpito la statua, divenne una grande montagna che riempì tutta la regione» (*Dn 2,31-35*).

Sapendo narrare il sogno, Daniele è nelle condizioni di fornirne anche l'interpretazione autentica. Essa prospetta tanto la successione di quattro regni sempre meno potenti quanto l'improvvisa, finale irruzione della pietra:

«A te il Dio del cielo ha concesso il regno, la potenza, la forza e la gloria [...] tu sei la testa d'oro. Dopo di te sorgerà un altro regno, inferiore al tuo; poi un terzo regno, quello di bronzo, che dominerà su tutta la terra. Vi sarà poi un quarto regno duro come il ferro. Come il ferro spezza e frantuma tutto, così quel regno spezzerà e frantumerà tutto. Come hai visto, i piedi e le dita erano in parte di argilla da vasaio e in parte di ferro: ciò significa che il regno sarà diviso, ma avrà la durezza del ferro unito all'argilla. Se le dita dei piedi erano in parte di ferro e in parte di argilla, ciò significa che una parte del regno sarà forte e l'altra fragile. [...] Al tempo di questi re, il Dio del cielo farà sorgere un regno che non sarà mai distrutto e non sarà trasmesso ad altro popolo: stritolerà e annienterà tutti gli altri regni, mentre esso durerà per sempre. Questo significa quella pietra che tu hai visto staccarsi dal monte non per mano di uomo...» (*Dn 2,37-45*).

Siamo di fronte a un testo capitale per stabilire la grammatica del rapporto tra potere politico e «storia messianica» negli ultimi secoli a.C. In esso si prospetta una vicenda di decadenza e di successive «sostituzioni» rappresentate dalle quattro parti sempre meno nobili della statua; alla fine, però, tutto viene bruscamente e repentinamente mutato dall'irrompere della «pietra messianica» che distrugge il manufatto e genera un'immensa

montagna. In questo sogno e nella sua interpretazione sono prospettate sia un'inesorabile decadenza storica, sia un forte senso di alterità legato a quanto irrompe dal di fuori (pietra). La montagna non è frutto di alcuna graduale progressione; al contrario, essa sorge all'improvviso dopo l'altrettanto repentina distruzione dell'intera statua e non solo dei suoi piedi (le parti cronologicamente più recenti) ad opera della pietra. I vari metalli indicano una successione cronologica, mentre l'impatto provocato dalla pietra muta il senso complessivo di tutta la vicenda lì simboleggiata.

Nella storia dell'interpretazione i quattro regni sono stati intesi lungo tre linee guida fondamentali che hanno dato luogo ai sistemi chiamati rispettivamente greco, siriano e romano. La spiegazione del sogno afferma infatti che ci sono quattro regni, ma non dice quali siano. L'oscillazione interpretativa dipende dal modo in cui li si individua. Il sistema greco propone il seguente schema: 1. Neobabilonesi, 2. Medi, 3. Persiani, 4. Alessandro Magno e i successori Lagidi e Seleucidi. Il secondo sistema, quello siriano, è una variante del precedente: 1. Neobabilonesi, 2. Mediopersiani, 3. Alessandro Magno, 4. i successori Lagidi in Egitto e Seleucidi in Siria. Entrambe le interpretazioni individuano quindi nella parte argillosa dei due piedi i deboli regni ellenistici orientali. Le due interpretazioni ebbero alcuni sostenitori già in età antica, e furono riprese anche nella prima età moderna. Oggi, la maggior parte degli interpreti propende per il sistema greco. A prevalere per tutto il Medioevo e per buona parte dell'epoca moderna è stato però un terzo sistema, definito romano. Esso presenta questa scansione: 1. Neobabilonesi, 2. Mediopersiani, 3. Greco-macedoni: Alessandro e i suoi successori, 4. Romani. Anche a prescindere da considerazioni di tipo esegetico e storico-filologico che escludono in *Daniele* un anacronistico riferimento in tale direzione, l'identificazione del possente impero romano con i deboli piedi misti di ferro e argilla sembra impropria. Appare quindi legittimo l'interrogativo proposto da Mario Miegge che si chiede perché, nonostante la presenza di anticipazioni antiche di altro segno, «il “sistema romano” abbia dominato la scena, nelle tradizioni interpretative sia ebraiche sia cristiane, non soltanto nell'antichità e nel Medioevo, ma anche nei primi due secoli dell'età moderna, ottenendo l'adesione di tutti i principali teologi della Riforma e ancora, alla fine del Seicento, quella di Newton»⁶. È evidente che la perplessità si inserisce di diritto nel tema relativo al rapporto tra storia e profezia. I sistemi greco e siriano si prospetterebbero nella prima parte – quella dotata di effettivi riscontri storici – come un *vaticinium post eventum* e concerterebbero tutta la componente di attesa solo sulla futura pietra che deve frantumare

⁶ M. Miegge, *Il sogno del re di Babilonia*, cit., p. 24.

la statua. Tuttavia, se la pietra, non staccata da mano d'uomo, è letta in chiave cristologica (in termini più semplici, se il Messia è già venuto) tutte le previsioni profetiche andrebbero giudicate già realizzate. Un ruolo significativo per spiegare il prevalere del sistema romano è giocato dalla pietra e dal regno destinati a nascere dopo la distruzione della statua; se, come fece in modo corale la lettura cristiana antica, si intende la pietra staccatasi dal monte senza mano d'uomo in modo cristologico (il particolare è spesso legato al parto verginale), il riferimento all'ultimo regno deve essere per forza romano (la nascita di Gesù avvenne in concomitanza di un decreto di Cesare Augusto, cfr. *Lc* 2,1). Vale la pena notare che tra le interpretazioni cristologiche, ve ne è pure una (dotata anche di un versante ecclesiologico) proposta da Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*. Lo Spirito santo:

«Volle, per la visione veduta da Nabucodonosor, nella statua di più metalli abbattuta da una pietra e convertita in monte, mostrare tutte le preterite età dalla dottrina di Cristo, in quale fu ed è viva pietra, dovere sommergersi; e la cristiana religione, nata di questa pietra, divenire una cosa immobile e perpetua, sì come i monti veggiamo»⁷.

La vicenda storica non giunge al proprio compimento con la nascita del Messia. L'opera salvifica di Gesù Cristo non termina con la sua morte e la sua resurrezione: essa si proietta in avanti verso la parusia. Roma, secondo una dinamica celebrata dall'aquila dantesca che stende le proprie ali nel VI canto del *Paradiso*, poteva intendersi anche come allusione all'impero che si prolunga nei secoli medievali. A far prevalere il «sistema romano» è stata, in definitiva, la volontà di dare un futuro alla profezia. Per far ciò occorreva riferirsi in ogni caso a Roma e, a partire da una certa epoca, riuscire ad attualizzare il riferimento estendendolo a una istituzione presente anche dopo la caduta dell'Impero romano. Esempio in proposito è la posizione che si trova in Girolamo il quale, battagliando con Porfirio, giudica empia la posizione secondo cui *Daniele* – libro attribuito dal filosofo neoplatonico all'età maccabaica – si occupa non già di cose future, bensì di avvenimenti già avvenuti. Girolamo, pur rifiutando una lettura millenarista, afferma invece che sarebbe una limitazione inaccettabile fermarsi ad Antioco IV Epifane in quanto questa profezia riguarda la «consumazione del mondo» e l'Anticristo⁸. In conclusione, potremmo dire che il modo di interpretare le profezie si prospetta per

⁷ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cap. XXII, a cura di N. Maier, Rizzoli, Milano 1965, p. 62.

⁸ Cfr. Hieronymus, *In Daniele prophetam*, PL 25, 619-620 e 671.

l'Occidente un passaggio obbligato al fine di stabilire le varie modalità di comprendere la storia. Questo orizzonte comporta che ci sia un esito ultimo in grado di invertire il senso dell'ineluttabile decadenza di tutto quanto ha luogo nel tempo. La storia ha un senso e un fine. La «consumazione del mondo» e le vicende dell'Anticristo sono future. La pietra cristica già staccatasi senza l'aiuto della mano d'uomo non risolve in se stessa tutta la vicenda storica. Il vettore della decadenza troverà una specie di replica nello stravolgimento anticristico legato alla fine dei tempi; l'ultima parola però non spetterà alla catastrofe.

2. Il veglio di Creta

Il senso attribuito dalla *Commedia* al veglio non è riconducibile *in toto* a questa grammatica. In Dante è ben riconoscibile la presenza di un influsso esercitato dal «sistema romano»; tuttavia nel veglio di Creta è troppo evidente l'incidenza di altri apporti per valutarlo una semplice riletture del testo biblico. Partiamo dalla statua in se stessa. Le diversità tra la *Commedia* e la visione del profeta biblico sono facilmente enumerabili: in *Daniele* non è specificato che si tratti di un vecchio; il passaggio dal bronzo al ferro avviene all'altezza dei ginocchi e non a quella dell'inguine⁹; i due piedi sono metà di ferro e metà di argilla, mentre in Dante solo un piede, il destro, è di terra cotta (esso, però, porta più peso di quanto non faccia il suo compagno ferreo); soprattutto nel testo profetico manca ogni riferimento alla fessura che percorre l'intera statua (eccezion fatta che per la parte in oro) e proprio da quelle crepe scaturiscono le lacrime dalle quali traggono origine i fiumi infernali. In definitiva, dal sogno del re di Babilonia non è concesso ricavare lo scopo primario per il quale nella *Commedia* è stata introdotta la figura del veglio: la spiegazione dell'origine dei quattro fiumi infernali.

Se allarghiamo lo sguardo al contesto in cui è situata la statua, la più rilevante differenza tra le due narrazioni è la mancanza, nella *Commedia*, dell'esito finale. Il veglio dantesco è statico, non subisce mutamenti nello spazio e nel tempo. Nessun masso lo colpisce. La stabile collocazione geografica del manufatto prevale sulla dinamica storica. Nonostante la vicenda di decadenza che le è propria, la statua sembra rientrare nella logica inscritta sulla porta d'ingresso dell'Inferno: «Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro» (*Inferno* III 7-8). In essa è inscritto il paradosso di una immobile decadenza sempre uguale a se stessa.

⁹ Pare invece un mutamento trascurabile il fatto che Dante parli di rame invece che di bronzo.

I fiumi infernali non verranno mai meno. Per questa ragione è strutturale che Dante tronchi il discorso biblico e non faccia alcun richiamo né alla pietra che distrugge l'intera statua, né alla successiva grande montagna che riempie tutta la regione. Va però notato che nell'allegoria dantesca una montagna c'è, l'Ida, ma essa è di segno opposto a quella presente in *Daniele*: è posta all'inizio e non alla fine del racconto ed è contraddistinta da un esplicito tratto di decadenza: «Una montagna v'è che già fu lieta / d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida; / or è diserta come cosa vieta» (XIV 97-98). Siamo agli antipodi di una montagna messianica.

Un'altra differenza rilevante è costituita dalla collocazione geografica. Nel sogno del re di Babilonia essa è imprecisata e quindi inessenziale; nella *Commedia* è invece determinante. L'isola di Creta non solo fu temporalmente luogo dell'antica e perduta età dell'oro («sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto», v. 96)¹⁰, ma è anche «in mezzo mar», v. 94, punto intermedio tra Damietta a Oriente, verso la quale la statua volta le spalle, e Roma a Occidente in cui il veglio si riflette («guarda come s'io specchio», v. 105)¹¹. Rispetto all'interpretazione che vede in questa collocazione la parabola della storia che comincia in Oriente e guarda a Roma come propria meta in quanto sede delle due massime autorità della Chiesa e dell'Impero, pesano due controindicazioni tutt'altro che irrilevanti; la prima sta nel fatto che la più antica età del mondo, quella dell'oro, è fissata «in mezzo mar» e non già a Est («Dammiata», Egitto, v. 104); la seconda consiste nella precisazione secondo la quale il veglio guarda a Roma come in uno specchio e in essa, perciò, scorge se stesso. Tenendo conto di tutto ciò, pare che abbiano colto nel segno i commentatori antichi che videro nella biforcazione che parte dalla forcata il simbolo delle due autorità del papato e dell'impero e nel piede destro di terra cotta il simbolo della Chiesa corrotta del tempo di Dante¹². Roma rispecchierebbe, quindi, soprattutto la parte più bassa della statua. Se la *Commedia* inizia con un «nel mezzo» temporale riferito alla vita umana, la narrazione della vicenda delle età comincia con un «in mezzo» geografico. Da un lato vi è lo smarrimento della dritta via; dall'altro vi è un'isola staticamente smarrita: «in mezzo mar siede un paese guasto» (una vera e propria *Waste Land*¹³).

¹⁰ Sotto il mitico primo re Saturno si ebbe l'età dell'oro. I riferimenti più evidenti sono *Eneide*, VIII 324-325 e Giovenale, *Satire* 6,1-2.

¹¹ L'allineamento fra Roma, Creta e il delta del Nilo trova una sua reale corrispondenza sul piano geografico.

¹² Per Iacopo Alighieri il piede sinistro rappresenta il potere temporale; il destro lo spirituale, «sopra 'l quale più il presente secolo [...] si sostiene», citato in Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, *Inferno*, Carocci, Roma 2007, p. 174.

¹³ L'espressione dantesca è stata più volte citata come uno degli impliciti motivi ispiratori del titolo del poemetto di T.S. Eliot (1922).

Inoltre i due *incipit* sono entrambi contraddistinti da una accomunante dimensione «diserta» (I 29; II 62; XIV 99).

Per comprendere meglio la figura del veglio occorre allargare ulteriormente lo sguardo, pur tenendo nel contempo ben ferma la prospettiva secondo la quale lo scopo principale per cui è introdotta la statua sta nella spiegazione del sorgere dei quattro fiumi infernali. Il canto XIV si chiude con un riferimento a due fiumi: «Maestro, ove si trova / Flegetonta e Letè?...» (vv. 130-131). Uno è prossimo, ma non riconosciuto da Dante, il Flegetonte; l'altro, il Letè, è lontano e al di là della portata della guida virgiliana (lo «vedrai, ma fuor di questa fossa, / là dove vanno l'anime a lavarsi», vv. 136-137). Uno è lì, contraddistinto dal «bollor de l'acqua rossa» (v. 134); l'altro è nel Paradiso terrestre e in esso le anime dovranno immergersi per dimenticare le colpe commesse (*Purg.* XXVIII 121-138).

Il richiamo all'altro fiume, il Letè, invita ad accostare il XIV canto dell'*Inferno* con il XXVIII del *Purgatorio*¹⁴. Il veglio di Creta, collocato nelle viscere del monte, rappresenta, nel suo insieme, lo speculare antitetico di tutto il purgatorio (la montagna dalle sette balze) e, nello specifico, l'opposto del Paradiso terrestre situato in cima all'altro monte. Da sempre si è notata la corrispondenza tra l'età dell'oro classica e il giardino di Eden. L'accostamento è, del resto, proposto *apertis verbis* da Matelda in chiusura del XXVIII canto del *Purgatorio*:

darotti un corollario ancor per grazia;
né credo che 'l mio dir ti sia men caro,
se oltre promession teco si spazia.
Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre e ogne frutto;
nettare è questo di che ciascun dice (vv. 136-144).

Sia l'età dell'oro, sia l'Eden sono caratterizzati dal loro essere perduti. La somiglianza non confuta, però, la presenza di una differenza capitale: per chi sale la montagna del purgatorio il Paradiso terrestre è riconquistabile. Ciò non vale per l'età dell'oro rappresentata dalla testa del veglio: essa è irrimediabilmente fuori dalla storia; perduta per sempre non potrà mai più essere raggiunta. A indicarlo è proprio l'integrità priva di fessure della testa da cui non sgorga alcuna lacrima. L'originaria pienezza non

¹⁴ Cfr. A. Camozzi, *Il veglio di Creta alla luce di Matelda. Una lettura comparativa di Inferno XIV e Purgatorio XXVIII*, in «the italianist» 29(2009), pp. 3-49.

interagisce con la «valle di lacrime» della storia umana. Il monte del purgatorio lo si sale, e l'itinerario va dal basso all'alto; la statua è invece descritta dalla testa ai piedi (e tra i due arti prevale il destro, quello di coccio), il percorso è discendente, proprio come lo è quello dell'*Inferno* in generale e, più nello specifico, quello dei quattro canti riservati ai violenti contro Dio, la natura e l'arte. L'oro è intatto ma inaccessibile, perduto in quanto collocato fuori dal nostro tempo; la vecchiezza che contraddistingue la statua, perciò, non lo riguarda.

Se si assumesse il veglio come una compiuta allegoria si dovrebbe cercare di fornire una spiegazione dettagliata di ogni particolare, quindi anche del significato di ogni metallo. Operazione lecita, ma anche non decisiva essendo senza dubbio maggiore la differenza tra l'oro e le altre parti di quanto non sia la diversità delle altre componenti tra loro. Anzi, a proposito di queste ultime, a essere fondamentale è piuttosto quanto le uguaglia. Infatti, esse sono accumulate dalla presenza di una stessa fessura, quella da cui escono le lacrime. La constatazione, diminuisce la pressione di individuare in Dante il significato preciso dei quattro materiali, mentre il particolare aggiuntivo della divisione individuata all'altezza della forcata accresce, dal canto suo, la necessità di leggere in modo allegorico la parte bassa della statua.

L'elemento indispensabile da interpretare è la fessura da cui fuoriescono le lacrime fonte dei quattro fiumi infernali. La mancanza della fessurazione nell'oro e la sua presenza altrove invita a cogliere quest'ultima caratteristica come simbolo di una costante presenza di peccato. Esso prende le mosse dalla colpa di origine per prolungarsi e rinnovarsi nel succedersi delle varie epoche¹⁵. Il veglio è l'Adamo vecchio, le sue fattezze umane (presenti in *Daniele*, ma assenti in Ovidio) vanno tenute in gran conto. La statua simboleggia nelle sue parti fessurate le componenti non redente della storia umana, ossia il luogo in cui si continuano a commettere i peccati che alimentano senza posa i fiumi infernali. Il sorgere dell'inferno è precedente. Esso è originato dalla caduta di Lucifero; tuttavia la grande «fossa» è costantemente alimentata da lacrimevoli acque derivate dalla storia umana. Nella *Commedia* il pianto e le lacrime sono frequenti nell'*Inferno* (si ricordi l'evangelico «dove ci sarà pianto e stridor di denti»¹⁶), rare nel *Purgatorio*, e in sostanza assenti nel *Paradiso*¹⁷. Nel

¹⁵ «Propterea sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, in quo omnes peccaverunt» (*Rm* 5,12).

¹⁶ Cfr. *Mt* 8,12; 13, 42,50; 22,13; 24,51; 25,30.

¹⁷ Cfr. D. Consoli, s.v. *Pianto*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), online http://www.treccani.it/enciclopedia/pianto_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

poema alle lacrime non è assegnato un rilevante ruolo penitenziale; al contrario esse sono per lo più suggello della dannazione: nella *Commedia* piange persino Lucifero (XXXIV 53). Il veglio evoca lacrime legate inscindibilmente al peccato e alla sua punizione. Il pianto colto come segno di non redenzione è già l'inferno. La irriscattata vecchiezza del mondo sta nel fatto che c'è una parte della storia umana che non sarà salvata, questo e non altro è il significato della dannazione.

Colto sotto questa angolatura l'inferno è senza alcun dubbio una realtà. Ci si trova al cospetto di un enorme baratro nel quale si insacca tutto il male dell'universo e dove si continuerà a piangere in eterno. Per esprimere questo esito di irredenzione radicale, Dante era obbligato a incrociare il mondo biblico con quello pagano. Qualche sostegno in tale direzione ci viene da commentatori antichi. L'Ottimo, per esempio, afferma che le lacrime sono quelle stesse che provengono dai peccatori secondo la loro degradazione. Boccaccio, dal canto suo, propone queste etimologie per i quattro fiumi: Acheronte «senza allegrezza», Stige «tristezza», Flegetonte «ardente», Cocito «pianto»¹⁸. Su questo sfondo ha qualche plausibilità pensare che la parte argentea produca l'Acheronte, il fiume che tutti i dannati devono varcare, che il rame sia collegato allo Stige e in maniera ancora più convincente che il ferro sia la matrice del Flegetonte, fiume strettamente legato alla violenza; dalla parte più bassa scaturirebbe invece il Cocito connesso al nono cerchio, quello dei traditori. Se il piede destro fosse la Chiesa corrotta, sarebbe evidenziato in modo particolare il suo tradimento (vi è una chiara affinità tra la maniera in cui è punito Giuda in bocca a Lucifero e i modi in cui lo sono i papi nella bolgia dei simoniaci¹⁹). Con ogni probabilità la ripartizione ora proposta è troppo schematica per essere attendibile. Più calzante è cogliere il Cocito per quello che effettivamente è: il punto d'arrivo dell'itinerario che prende le mosse dal veglio. I fiumi di lacrime quando toccano il punto più basso si fermano nell'immobilità di una palude gelata. Nel luogo infimo dell'inferno anche le lacrime cessano di scorrere (cfr. XXXIII 114). I fiumi originati dal peccato umano non sfociano in alcun mare.

Il veglio rappresenta il collegamento tra la storia terrena e il destino oltremondano di dannazione. Per questo motivo la sua collocazione è già simbolicamente sotterranea. I metalli grezzi si estraggono dalle viscere della terra e si lavorano in superficie, ma qui sono i metalli lavorati (oro

¹⁸ Cfr. B. Basile - P. Mazzamuto, s.v. *Fiume*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), online http://www.treccani.it/enciclopedia/fiume_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.

¹⁹ Cfr. rispettivamente *Inferno* XXXIV 61-63 e XIX, 94-96. Cfr. G. Ledda, *La Bibbia di Dante*, Claudiana, Torino 2015, p. 43.

fino, argento puro, rame e ferro eletto) accanto alla terra cotta (in *Daniele* si parla invece di semplice argilla) a costituire il grande manufatto collocato nel sottosuolo²⁰. L'arte umana dispiegatasi nel tempo non impedisce che una parte dell'umanità vada incontro a un destino di dannazione. Nel Paradiso terrestre dantesco i fiumi sono solo due, il Letè e l'Euonè; dall'Eden ne derivarono invece quattro. Si legge nella *Genesi*:

«Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi. Il primo fiume si chiama Pison: esso scorre intorno a tutta la regione di Avila, dove si trova l'oro e l'oro di quella regione è fino; vi si trova pure la resina odorosa e la pietra d'onice. Il secondo fiume si chiama Ghicon: esso scorre attorno a tutta la regione dell'Etiopia. Il terzo fiume di chiama Tigri: esso scorre a oriente di Assur. Il quarto fiume è l'Eufrate» (*Gen 2,10-14*).

I quattro fiumi biblici sono il prolungamento nella geografia e nell'ecumene di quanto resta del giardino delle origini. Essi rappresentano una vestigia del Paradiso perduto. I nomi dei quattro fiumi infernali sono classici, eppure essi sembrano rappresentare la parodia di quelli biblici²¹; lungi da essere la traccia storica dell'Eden, essi costituiscono l'eterna proiezione ultraterrena delle lacrime prodotte nel corso della storia dal peccato umano. Il Pison, il Ghicon, il Tigri e l'Eufrate derivano da uno stesso fiume; l'Acheronte, lo Stige, il Flegetonte e il Cocito provengono tutti dalla fessura che attraversa la massima parte di un'unica statua. Essi testimoniano la dura verità secondo la quale una parte dell'umanità qui in terra sta alimentando senza posa il proprio inferno. Quello ultraterreno, per noi ma non per Dante, potrebbe essere anche solo metaforico, ma quello storico è reale anche per noi. Per questo motivo la figura del veglio di Creta e in particolare le sue lacrime continuano a parlarci.

Tra chi ha saputo coglierne la suggestione vi è il poeta Giorgio Caproni che, negli ultimi versi da lui pubblicati e forse anche scritti, compie una meditata allusione a una «terra guasta». La propone al fine di indicare il Natale capovolto inscritto nell'esistenza di troppi esseri umani. Tuttavia, e si tratta di una diversità di capitale importanza, il poeta contemporaneo nei suoi versi si richiama assai più alla *pietas*, per quanto forse sconfitta, che alla dannazione:

²⁰ Plinio il Vecchio parla di un ritrovamento a seguito di un terremoto dei resti di un uomo gigantesco all'interno di una montagna dell'isola di Creta (*Naturalis historia* VII 16). Sia pure senza riferimento a Creta, anche Agostino nella *Città di Dio* (XV 9) fa un'allusione a questo fatto.

²¹ Per l'idea di «parodia», cfr. G. Gorni, *Parodia e scrittura in Dante*, in G. Barblan (ed.), *Dante e la Bibbia. Atti Convegno Internazionale promosso da «Biblia»*, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, Olschki, Firenze 1988, pp. 323-340.

*Dinanzi al bambino Gesù pensando ai troppi innocenti che nascono,
derelitti nel mondo*

a Valerio Volpini

Nel gelo del disamore...
senza asinello né bue...
Quanti, con le stesse sue
fragili membra, quanti
suoi simili, in tremore,
nascono ogni giorno in questa
Terra guasta!...

Soli
e indifesi, non basta
a salvarli il candore
del sorriso.

La Bestia
è spietata. Spietato
l'Erode ch'è in tutti noi.

Vedi tu, che puoi
avere ascolto. Vedi
almeno tu, in nome
del piccolo Salvatore
cui, così ardentemente, credi
d'invocare per loro
un grano di carità.

A che mai serve il pianto
– posticcio – del poeta?

Meno che a nulla. È soltanto
fatuo orpello. È viltà²².

²² G. Caproni, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di L. Zuliani, Mondadori, Milano 1998, p. 961. Apparso per la prima volta su «Famiglia cristiana» del 27 dicembre 1989. Nella nota si legge: «Non risulta conservato alcun autografo di questa lunga e insolita poesia, a quanto pare l'ultima scritta da Caproni, che comparve, meno di un mese prima della morte dell'autore su «Famiglia cristiana» in una serie intitolata *Sei poeti per Natale*, e fu scritta poco prima, se il curatore inizia la sua nota scrivendo «Faccio ancora in tempo?», mi ha telefonato Caproni. «Come sai io scrivo poesie brevissime ma questa mi viene lunga!» (p. 1794). Valerio Volpini, giornalista e scrittore cattolico, è stato dal 1978 al 1984 direttore dell'«Osservatore Romano».

Abstract: *The comparison between the figure of Crete's Old Man (Dante, Hell XIV 94-120) and the statue seen in dream by Nebuchadnezzar king of Babylon in the biblical book of Daniel (chapter 2) obliges to compare also two different ways to interpret history: one is the vision of the classical world mastered by the idea of decadence, the other one is the Jewish-Christian perspective opened towards the messianic hope. Really both Prophet and Poet are influenced by classical culture. They, of course, expressed also a Jewish inheritance. For Dante the Golden Age is lost, though the Earthly Paradise is situated on the top of the purgatory so that it is reached by the souls. The most relevant novelty put into practice by Dante is that the great statue is characterized, in three of its four metals, by cracks from which tears flow to make the four rivers of the hell. The eternity of hell is nourished by human sins committed in the course of history. One way to define the hell is to say that there are human guilts undreamed forever.*

Keywords: *History, Dream, Tear, Hell.*