

PIETRO CAGNI

“Come quel fiume c’ha proprio cammino.”

Note a margine di una similitudine nel canto XVI dell’Inferno

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PIETRO CAGNI

“Come quel fiume c’ha proprio cammino.”

Note a margine di una similitudine nel canto XVI dell’*Inferno*

Spicca, nel canto XVI dell’Inferno, l’ampia similitudine tra la cascata del Flegontone e quella del fiume Acquacheta (vv. 91-105). In apparenza, tale segmento rappresenta una tessera paesistica meramente funzionale alla disposizione della materia narrativa, e per questo motivo è stato per lo più interpretato come una tessera autonoma e, in fondo, estrinseca alla narrazione. La presente indagine, invece, difendendo l’intima coerenza con il macrotesto di appartenenza, mette in luce il recupero dantesco dell’impianto metaforico scritturale e il corrispondente richiamo alla toponomastica terrena: essi si configurano come le strategie attraverso cui Dante è stato in grado di sostenere l’“onnipresente pretesa veritativa” del suo poema (Barolini), preparando così il terreno all’incredibile apparizione del mostro Gerione, una delle pagine maggiormente esposte all’accusa di pura finzione poetica.

Il racconto della *Commedia*, com’è noto, presenta una fondamentale asimmetria tra la figura del protagonista e quella dell’autore:¹ se il primo è ancora impegnato nel cammino ed è continuamente esposto alle asperità e agli imprevisti che ostacolano il suo angoscioso attraversamento del regno infernale, ed esperisce la drammatica insorgenza di dubbi, incertezze e paure, il secondo ha già compiuto l’esperienza del viaggio e la racconta.² A partire da questa fondamentale distinzione, Picone ha efficacemente descritto i modi in cui affiora, nel dettato del poema, la terza “figura dell’io”, il cui ruolo la distingue tanto dall’*agens* quanto dal *narrator*. In questo contributo intendiamo soffermarci sulle implicazioni prodotte dall’emergere della voce dell’*auctor*, il quale «appone a questo racconto, già provvisto di un suo senso narrativo, il sigillo dell’allegoria, della verità poetica finale» e «codifica dal punto di vista letterario il messaggio poetico da trasmettere al pubblico dei lettori presenti e futuri».³

Quest’ultimo rilievo spinge, infatti, a mettere in discussione l’interpretazione tradizionale della tessera paesistica del canto XVI dell’*Inferno* che, riconoscendovi una particolare sofisticazione retorica, troppo spesso la derubrica a mero dispositivo di raccordo tra le diverse scene che compongono il canto. Siamo convinti che ogni inchiesta su un segmento particolare del poema dantesco implichi una decisione di fondo intorno ai suoi modi di significazione, allo statuto della sua lettera e al funzionamento del suo dispositivo allegorico. La nostra analisi si concentrerà dunque sulla tessera paesistica al centro del canto XVI dell’*Inferno*: l’esame del passo permetterà di riconoscere come Dante, conservando intatta un’altissima valorizzazione della poesia e dei suoi strumenti, abbia sollecitato l’*auctoritas* scritturale rinsaldando, così, quella che Teodolinda Barolini, con un’efficace espressione, ha chiamato “ubiquitous truth claim” del poema.⁴

Converrà, innanzitutto, riportare la porzione di testo di cui intendiamo occuparci:

Io lo seguiva, e poco eravam iti,
che ’l suon de l’acqua n’era sì vicino,
che per parlar saremmo a pena uditi.
Come quel fiume c’ha proprio cammino
prima dal Monte Viso ’nver’ levante,
da la sinistra costa d’Apennino,

¹ M. PICONE, *Dante come autore/narratore della “Commedia”*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II/1 (1999), 9-26.

² «Il testo che il lettore si trova a leggere appare quindi come l’esito del pensiero metalinguistico dell’autore il quale pianifica, organizza e dispone la parola poetica. Gli echi di tale operazione sono numerosi e sostanziali»: S. FERRARA, *Una retorica della comunicazione: le strategie autoriali nella “Commedia”*, «Studi danteschi», LXXVII (2012), 203-233.

³ M. PICONE, *Dante come autore/narratore...*, 17-18. Picone riconosce nella voce dell’*auctor* il punto in cui si ricompono la diffrazione, e che rende possibile una sintesi, o una riepilogazione, tra l’io-personaggio e l’io-narratore: «nella scrittura dell’autore si inverano sia il cammino in avanti del personaggio, sia il viaggio a ritroso della “mente che non erra”, del narratore. L’autore può essere considerato insomma il punto di arrivo del personaggio proiettato verso la gloria poetica futura, e il punto di partenza del narratore impegnato nel difficile recupero memoriale del proprio travagliato passato» (*ibidem*).

⁴ T. BAROLINI, *For the Record: The Epistle to Cangrande and Various “American Dantisti”*, «Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretations», VI (1990), 140-143: 142.

che si chiama Acquacheta suso, avante
 che si divalli giù nel basso letto,
 e a Forlì di quel nome è vacante,
 rimbomba là sovra San Benedetto
 de l'Alpe per cadere ad una scesa
 ove dovea per mille esser recetto;
 così, giù d'una ripa discosciosa,
 trovammo risonar quell'acqua tinta,
 sì che 'n poc' ora avria l'orecchia offesa.⁵

La prima terzina (vv. 91-93) funge da introduzione all'intera sequenza: il verso d'attacco, subito dopo la rapida uscita di scena dei tre sodomiti, segna la ripresa del cammino al seguito di Virgilio, e il secondo fissa prontamente l'attenzione su "l'acqua" e sul suo disturbante effetto di sottrazione acustica. Le medesime indicazioni si ripetono nella terzina conclusiva del nostro segmento (vv. 103-105), che innanzitutto individua nello spazio i due viandanti ("Io lo seguiva, e poco eravam iti" al v. 91 e "così, giù d'una ripa discosciosa" al v. 103), riferisce poi il rumore prodotto dal fiume infernale (il "suon de l'acqua" al v. 92 e il "risonar" di "quell'acqua tinta" al v. 104), e infine mette in evidenza gli effetti di tale violenza acustica sui protagonisti in scena, tramite locuzioni che focalizzano l'impossibilità comunicativa ("che per parlar saremmo a pena uditi" al v. 93 e "sì che [...] avria l'orecchia offesa" al v. 105). L'ampia similitudine tra il Flegetonte, il fiume che separa il settimo e l'ottavo cerchio dell'Inferno, e l'Acquacheta, ramo sorgentizio del Montone,⁶ risulta pertanto incorniciata da due terzine perfettamente speculari. Allargando la prospettiva, possiamo notare come il quadro paesistico di cui ci stiamo occupando sia posto immediatamente dopo l'incontro con le anime di Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, e appena prima dell'enigmatico rito della corda, che darà inizio all'esteso macroepisodio incentrato su Gerione.

La nostra similitudine costituisce, effettivamente, il centro ideale e strutturale del canto: è ben comprensibile come una collocazione talmente esposta abbia spinto i commentatori a sottolineare il ruolo che essa ricopre nel montaggio della materia narrativa del sedicesimo canto dell'*Inferno*. La similitudine sospende la concitata

⁵ Si cita da D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, 4 voll., a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, seconda edizione riveduta, postuma, Firenze, Le Lettere, 1994. Sui canti in oggetto si vedano almeno: E. PROTO, *Gerione (La corda – La sozza imagine di froda)*, «Giornale dantesco», VIII (1900), 65-105; A. VALLONE, *Inf. XVI, 106-14*, «L'Alighieri», II (1962), 25-28 e *Il canto XVI dell'«Inferno»*, in ID., *Studi su Dante medievale*, Firenze, Olschki, 1965, 179-205; B. NARDI, *Novità sul «getto della corda» e su Gerione*, in ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, 332-354; S. PASQUAZI, *All'eterno dal tempo*, in ID., *Studi danteschi*, seconda ed., Firenze, Le Monnier, 1966 (in particolare il capitolo *Verso il regno della frode. Il canto dei tre fiorentini 161-197*); M. PICONE, *Canto XVI*, in AA. VV. *Lectura Dantis Turicensis. «Inferno»*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, 221-232; A. BATTISTINI, *Il «ver c'ha faccia di menzogna»: lettura di «Inferno» XVII*, «L'Alighieri», XL (2012), 67-87; M. CORRADO, *Canto XVII. «Omai si scende per sì fatte scale». Il volo di Gerione e di Dante*, in AA. VV. *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, 526-572; L. FIORENTINI, *Dante e Gerione. Verità, falsità, poesia*, «Letteratura&Arte», XVI (2018), 69-84.

⁶ Nel presente contributo non ci soffermeremo sulle indagini volte a determinare l'esatta corrispondenza tra il toponimo e i luoghi reali della geografia italiana (cfr. ad esempio le ricerche di P. NADIANI, *Interpretazione dei versi di Dante sul fiume Montone*, Milano, Galli, 1894). Allo stesso modo, altrettanto limitante ci appare l'approccio di chi intende il motivo paesistico della *Commedia* esclusivamente come una «rappresentazione di stati d'animo, tanto più viva perché aliena delle scoperte corrispondenze affettive fra l'uomo e il paesaggio che sono caratteristiche del romanticismo. [...] Dante ha trovato la materia del suo sentimento, e così l'ha animata»: A. MOMIGLIANO, *Il paesaggio della «Divina Commedia»*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», I (1932), 37-51: 38 e 49.

narrazione degli eventi⁷ e realizza, segnalando il mutamento avvenuto nel paesaggio infernale e aumentando al massimo grado l'attesa e la sospensione che precede l'enigmatico "rito della corda", una vera e propria cerniera (tematica e strutturale) tra i due episodi di grande rilievo.⁸

Assai suggestive, per una nuova inchiesta sulla similitudine dell'Acquacheta, sono le notazioni al canto XVI proposte da Saverio Bellomo, che hanno l'indiscutibile merito di restituire la maggiore complessità e lo spessore che, siamo convinti, appartengono ai versi in questione. Lo studioso ha rilevato la particolare enfasi posta dall'autore sulla similitudine geografica e sul rumore in crescendo della cascata: tale insistenza appare la modalità attraverso cui il poeta ha realizzato un "corrispettivo sonoro" dell'attesa vissuta dal viandante. Si tratta, certo, di un'efficace mossa retorica che prepara agli eventi che porteranno, alla fine del canto, all'apparizione della misteriosa figura del mostro Gerione.⁹ Nel breve spazio della sua nota, Bellomo torna nuovamente sulla nostra similitudine, fornendo un'ulteriore, importante sottolineatura: insieme alla similitudine dell'Acquacheta, infatti, le altre tre similitudini presenti nel canto XVI (le arnie, i campioni, il palombaro) rappresenterebbero degli esempi di *comparationes domesticae*, che ben esprimono la "medietà" dominante del canto.¹⁰ L'equiparazione dei quattro passaggi rischia però di depotenziare la nostra similitudine che, non foss'altro che per la sua eccezionale estensione, spicca notevolmente sulle altre, poiché non si risolve in una sola terzina ma si estende per ben 12 versi, ossia per uno spazio ben quattro volte maggiore.¹¹

La cascata del Flegetonte appare come il vero e proprio *trait d'union* del sedicesimo canto, il cui attacco già presentava «l'imbombo / de l'acqua che cadea ne l'altro giro» (vv. 1-2), ancora lontano: la similitudine dell'Acquacheta rappresenta, di fatto, una ripresa e una magnifica espansione di quel primo cenno posto in apertura del canto. La notevole estensione e la rilevante collocazione suggeriscono l'opportunità di un ulteriore accertamento critico: siamo convinti che il valore e la funzionalità del passo non siano soltanto di natura strutturale o retorica, ma ermeneutica. Ancora una volta apparirà chiaro come l'autore del poema abbia inteso guidare il suo lettore alla più profonda comprensione del testo, fornendogli, a questo scopo, tutti gli strumenti necessari. Preparando la ricezione di una delle pagine più enigmatiche (e destabilizzanti) del poema, che metterà in crisi la stessa possibilità che il viaggio possa giungere a compimento e la credibilità del racconto, l'immagine

⁷ Genette, tuttavia, metteva in guardia da una simile impostazione, quando affermava che «lo studio dei rapporti tra narrazione e descrizione si riduce essenzialmente a considerare le *funzioni diegetiche* della descrizione, ossia il fine che assolvono i brani o gli aspetti descrittivi nell'economia generale del racconto. [...] C'è da osservare che tutte le differenze che separano descrizione e narrazione sono differenze di contenuto, che non hanno, propriamente parlando, esistenza semiologica: la narrazione s'interessa d'azioni o d'eventi considerati come puri processi, e perciò pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto; la descrizione invece, indulgiando su certi oggetti e certi esseri colti nella loro simultaneità, e anzi considerando i processi stessi come spettacoli, sembra sospendere il corso del tempo e contribuisce a dilatare il racconto nello spazio [...] Ma dal punto di vista dei modi di rappresentazione raccontare un avvenimento e descrivere un oggetto sono due operazioni simili che impegnano le medesime facoltà del linguaggio» (G. GENETTE, *Figures II*, Parigi, Editions du Seuil, 1969, tr. it. di F. Madonia, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, 32-33). Utile anche il rilancio della lezione genettiana proposto da S. MAXIA, *Letteratura e spazio. Introduzione*, «Moderna» (2007), IX, 1, 1-9.

⁸ Sul rapporto tra Dante e il suo lettore si vedano C. GIUNTA, *Versi a un destinatario: saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002; S. SARTESCHI, *Dante e il lettore*, in *Dante in lettura*. Atti del convegno nazionale di studi. Foggia (28-29 marzo 2003), a c. di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, poi, rivisto, EAD., *Il percorso del poeta cristiano. Riflessioni su Dante*, Ravenna, Longo, 2006, 99-123; E. LOMBARDI, *L'invenzione del lettore in Dante*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a c. d G. Rizzarelli e C. Savattieri, Bologna, Il Mulino, 2016, 23-41 e E. ARDISSINO, *Il lettore collaborativo di Dante Alighieri*, in *Il lettore nel testo*, a cura di A. Nemesio, Torino, Nuova Trauben, 2017, 11-26.

⁹ S. BELLOMO, commento a *Inferno*, Torino, Einaudi, 2013, 265.

¹⁰ Ivi, 267.

¹¹ Il tono, il rilievo e l'ampiezza della similitudine geografica sono tali per cui è stato addirittura possibile riconoscerne le caratteristiche di un *incipit* di canto: D.M. PEGORARI, *L'enigma della corda ("Inf." XVI) e l'allegoria delle fiere*, in AA.VV., *Versi controversi. Letture dantesche*, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2008, 287-300. La notazione di Pegorari si inserisce nel dibattito sorto attorno alla strutturazione dei canti XVI e XVII della prima cantica, e allude a un ipotetico (ma da escludere) ripensamento del poeta nella composizione dei canti: cfr. G. PADOAN, *Il lungo cammino del poema sacro. Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 25-56.

della cascata e la similitudine paesistica si riveleranno dei preziosi indizi con cui Dante è stato in grado di corroborare la sua (davvero “onnipresente”) pretesa veritativa.

Occorrerà, a questo scopo, coniugare l’analisi a prospettive di più ampio respiro, che mettano in luce il dialogo che, anche in questa pagina del poema, Dante ha instaurato con il repertorio di significati e le forme di memoria culturale a sua disposizione al momento della stesura del poema, e che dovevano determinare la ricezione del testo da parte del lettore. Intendiamo quindi riconoscere l’incidenza di quei “luoghi comuni ideologici”¹² che dovevano apparire, per così dire, “a occhio nudo” al lettore medievale, per verificarne poi l’effettiva ricaduta interpretativa.

Non è possibile allestire in questa sede una rassegna completa ed esaustiva della tradizione biblica ed esegetica. L’immagine della cascata, ad ogni modo, non richiede necessariamente uno spoglio di tale specie, in quanto richiama immediatamente un testo di insuperabile autorevolezza e di estrema accessibilità. Tenendo conto della forte influenza esercitata dal *Salterio* su Dante,¹³ non sarà improprio mobilitare, in relazione al nostro passo, alcuni versetti del *Salmo* 41, che recitano: «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, / ita desiderat anima mea ad te, Deus. [...] Abyssus abyssum invocat in voce cataractarum tuarum; / omnes gurgites tui et fluctus tui super me transierunt¹⁴.(8 ,2) « Questi enunciati ben rappresentano il drammatico itinerario descritto nel *Salmo* 41, le cui vivide immagini raffigurano l’iniziale saldezza del credente e il suo successivo sprofondare nella tribolazione: l’assenza di Dio risuona nella voce violenta e assordante delle cascate che si abbattono sull’animo dell’uomo, facendogli perdere ogni speranza di vedere il volto di Dio. La tristezza, il dubbio e il profondo turbamento saranno superati soltanto dall’intensa professione di fede con cui, *contra spem*, il Salmista esalta la potenza del Signore. Le *cataractae*, dunque, pervertivano la placida immagine iniziale dei corsi d’acqua a cui il cervo anela per abbeverarsi: le cascate che si abbattono con fragore diventano emblema dell’abisso in cui l’uomo patisce (fin nella carne, «dum confringuntur ossa mea» l’assenza di Dio. L’*incipit* dell’inno dei Vesperi del lunedì certifica la diffusione dell’impianto metaforico rinvenuto nei *Salmi* e assicura la familiarità che rispetto a tale stilema i lettori medievali dovevano senz’altro possedere:¹⁵ la Liturgia delle Ore riconosce nei fiumi e nelle acque tranquille il segno della sovranità e dell’onnipotenza divina, che nella sua azione efficace e salvifica, sottomette ogni impeto distruttivo dandogli argini e limiti. Il frastuono delle onde e il tumulto delle cascate funzionano, per contrasto, come immagine della separazione dell’uomo da Dio e della desolazione (letteralmente “abissale”) in cui può sprofondare.

L’immagine della cascata era, dunque, un emblema eminentemente negativo a disposizione dell’autore, che lo ha valorizzato facendone il cardine della sua similitudine al centro del canto. Una volta messa a fuoco

¹² Z. BARANSKI, *Dante e i segni*, Napoli, Liguori, 2000, 9-22. Obiettivo della nostra indagine sono dunque i meccanismi memoriali e formali che governano l’assunzione e l’adattamento di elementi lessicali appartenenti alla tradizione, innestati nel poema in forza delle loro precise connotazioni tecniche.

¹³ Le forme e i modi del riuso dantesco del Libro dei *Salmi* sono oggetto del contributo di S. CRISTALDI, *Dante e i Salmi*, in *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2011, 77-120. Una sistematica discussione delle citazioni esplicite dal libro dei *Salmi* presenti nella *Commedia* è allestita da N. MALDINA, *Dante lettore del “Salterio”. Riflessioni sull’interpretazione dantesca del libro dei “Salmi”*, «L’Alighieri», LI (2018), 9-36, a cui si rimanda per una più ampia bibliografia sull’argomento.

¹⁴ Si cita da *Biblia sacra iuxta vulgata versionem*, recensuit R. WEBER, editio tertia emendata, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

¹⁵ Su tale impianto metaforico possiamo ricordare, insieme al *Salmo* 41 e alla Liturgia delle Ore, anche la triplice ripetizione iniziale del *Salmo* 92 («Elevaverunt flumina, Domine / elevaverunt flumina vocem suam, / elevaverunt flumina fragorem suum) e il relativo commento di Agostino, che interpreta la voce dei fiumi come la voce dei discepoli che hanno creduto e annunciato il Signore, professando la loro fede dinanzi al mondo: «Ad ipsam elevationem vocis pertinet quod ibi scriptum est: “Stetit autem Petrus cum undecim, et elevata voce dixit ad eos: Viri Iudaei”; et caetera quibus annuntiat Iesum sine timore cum magna fiducia. “Elevaverunt” enim “flumina vocem suam, a vocibus aquarum multarum”. Nam et cum dimissi essent Apostoli de concilio Iudaeorum, venerunt ad suos, et indicaverunt quanta eis sacerdotes et seniores dixerunt: at illi audientes levaverunt vocem unanimes omnes ad Dominum, et dixerunt: “Domine, tu es qui fecisti coelum et terram, et mare, et omnia quae in eis sunt”; et caetera quae dicere potuerunt flumina elevantia vocem suam (si cita da *Patrologia latina cursus completus*, a c. di J.P. Migne, XXXVI, Parisiis, Garnier, 1854).

l'interdiscorsività¹⁶ tra i versi del poema e l'altissimo modello scritturale, si spiega l'enfasi con cui il poeta ha descritto meticolosamente il tracciato che l'Acquacheta attraversa prima di schiantare tutta la sua portata d'acqua nei pressi del monastero di San Benedetto dell'Alpe. Le nostre terzine, infatti, rappresentano iconicamente il tortuoso cammino del fiume che dà luogo alla sua improvvisa conclusione. Non a caso, lo ha notato Anna Maria Chiavacci Leonardi, il verbo “rimbomba” (v. 100) giunge dopo due terzine sospese, risuonando con effettivo fragore. Possiamo aggiungere che il corso dell'Acquacheta, in un primo tempo lineare e privo di sussulti, viene ben rappresentato dal verso «Come quel fiume c'ha proprio cammino», in cui predominano suoni levigati, scanditi secondo un ritmo regolare. Acquistando poi sempre maggiore impeto, il fiume subisce uno sconvolgimento e incontra «una scesa / ove dovea per mille esser recetto» (vv. 101-102): l'agitazione fonica del verso e i forti *enjambements* raffigurano l'inaspettato dislivello che impone allo scorrere dell'acqua un brusco salto, causando così il rimbombo assordante. È possibile, inoltre, cogliere una velata ironia nella scelta dantesca dell'Acquacheta, poiché la quiete a cui allude il toponimo è inconciliabile con il fragore della cascata: una inconciliabilità tutta infernale tra *nomen* e *res*.

La corrispondenza con il testo biblico spinge a riconoscere la similitudine dantesca come il più appropriato preludio alla profonda crisi che sta per avere luogo, e che riguarda tanto il piano narrativo quanto quello diegetico: nell'ultima sezione di *Inferno* XVI il paesaggio infernale opporrà una invalicabile resistenza e i viandanti, che al dileguarsi delle anime dei tre sodomiti avevano celermente ripreso il cammino, giungono di fronte a un burrone, la «ripa scoscesa» che sottrarrà loro ogni possibilità di proseguire. Come nel *Salmo* 41, la presenza divina sembra venir meno e il pellegrino, privo di risorse e in balia del nemico, sprofonda presto nello sconforto, tanto che Virgilio avvertirà il bisogno di rassicurarlo (vv. 121-123). Il protagonista, la cui figura sarà contraddistinta dal silenzio e dalla passività, riflessi della sua sostanziale impotenza di fronte alla resistenza del mondo infernale, non potrà far altro che affidarsi alla sua guida, confidando in uno sviluppo inatteso che rimetta in moto l'attraversamento di quel regno ostile.

La solitudine del protagonista spiega anche la natura “discreta” della mobilitazione del passo scritturale in *Inf.* XVI: nella prima cantica del poema, infatti, non avrebbe potuto trovare spazio quella rievocazione esplicita e letterale del repertorio sacro che, invece, avviene ampiamente nel *Purgatorio*, entro argomentazioni teologiche o in chiave liturgica, nelle preghiere recitate in coro dagli espianti.¹⁷

Le risonanze scritturali attivate dall'immagine della cascata si congiungono, nell'orizzonte della *Commedia*, a una precisa determinazione geografica. Non va obliterata l'eccezionalità di una tale operazione: come abbiamo visto, al fine di descrivere la cascata del Flegetonte, Dante recupera il ricordo di un'altra cascata che cade per un unico balzo, quella dell'Acquacheta. L'esito di questo strategico rispecchiamento è la risoluta sottrazione della geografia infernale all'indeterminatezza tipica di un racconto puramente simbolico. In questo modo l'autore del poema ha impresso una precisa curvatura alla modalità di ricezione del testo da parte del lettore, conferendo alla sua narrazione un'innegabile consistenza. Attraverso la sola nominazione dell'Acquacheta il paesaggio infernale dipinto nella *Commedia* viene infatti riscattato dall'anonimato e dalla rarefazione tipica del simbolismo tradizionale: a metà della prima cantica non c'è più alcuna traccia di quella *selva* che, per l'indeterminatezza della rappresentazione e la mancanza di qualsiasi riferimento topografico e paragone con luoghi noti, manifestava una natura puramente letteraria e simbolica. In *Inf.* XVI, invece, i dati reali del mondo irrompono nel testo e irrobustiscono la creazione di un'atmosfera in cui nessuno spazio si intende lasciare alle pure *fictiones* poetiche.¹⁸ La toponomastica terrena entra a far parte della raffigurazione del regno ultraterreno: una simile sollecitazione

¹⁶ Facciamo nostra la distinzione proposta da C. SEGRE, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in AA. VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a c. di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, 15-28: 23-24.

¹⁷ La dimensione liturgica del poema sacro è indagata da E. ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia» di Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009.

¹⁸ Possiamo scorgere la medesima strategia già nel canto XIII dell'*Inferno*, dove il bosco dei suicidi era stato paragonato ai luoghi, allora impervi, della Maremma; tale procedimento, stando ai rilievi di Anna Pegoretti, culminerà nella seconda cantica, dove abbondano i paragoni tra la geografia ultraterrena e luoghi realmente esistenti (cfr. A.M. PEGORETTI, *Dal «lito deserto» al giardino. La costruzione del paesaggio nel «Purgatorio» di Dante*, Bologna, Bononia University Press, 2007).

dell'esperienza sensibile assottiglia il confine tra il mondo e l'oltremondo, e conquista (in modo subliminale, potremmo dire) la fiducia del lettore.¹⁹ D'altronde, Dante non è solito rimarcare con spregiudicatezza la propria rivendicazione di verità, e lascia piuttosto che essa emerga tra le pieghe della sua opera.²⁰

L'accertamento compiuto attorno alla similitudine di *Inf.* XVI conferma che il paesaggio in termini di puro spettacolo «è irreperibile come categoria e come rappresentazione prima dell'epoca moderna», e che «non ci sono paesaggi fra le terzine di Dante, secondo il termine nella sua semantica moderna».²¹ L'analisi della tessera paesistica dell'Acquacheta permette di riconoscere come la valenza estetica sia «realmente attiva - abbinata e integrata a un rimando spirituale»,²² e che tale mirabile intersezione risulti pienamente funzionale alla onnipresente pretesa veritativa del poema dantesco.

¹⁹ «L'irruzione del paesaggio nella *Commedia*», è stato notato, «avviene prevalentemente in forma di figura retorica»: G. BALDISSONE, *Retorica del paesaggio dantesco*, in *Carte di viaggi e viaggi di carta. L'Africa, Gerusalemme e l'aldilà*. Atti del convegno, Vercelli 18 novembre 2000, a c. di G. Baldissone e M. Piccat, Novara, Interlinea, 109-120: 111.

²⁰ Potremmo intendere questa strategia veritativa come una straordinaria ed inedita intensificazione dell'«effetto di presenzialità» di cui parlava M. PICONE, *Dante come autore/narratore...*, 20.

²¹ S. CRISTALDI, *Paesaggi tra realismo e allegorismo*, in *La poesia della natura nella "Divina Commedia"*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a c. di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, 35-91: 37 e 57. Sull'argomento si veda anche P. ZUMTHOR, *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, tr. it. di S. Varvaro, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1995 e M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.

²² CRISTALDI, *Paesaggi tra realismo e allegorismo...*, 57.