

Anna Maria Cotugno

Il 'mito' di Dante nella poesia politica del secondo Ottocento

Abstracts

L'Agésilao Milani di Giovanni Francesco Jatta, un poemetto filosabaudo, del secondo Ottocento, viene letto, in questo saggio, come un esempio, assai eloquente e significativo sul piano intertestuale, del 'riuso' del testo della *Commedia*, ma anche della sua attualizzazione politica.

Giovanni Francesco Jatta's *Agésilao Milani*, a filosabaudo poem of the second eight hundred, is read, in this essay, as a very eloquent and significant example on the intertextual plane, of the re-use of *Commedia*, but also of its political actualization.

Parole chiave
Intertestualità
Risorgimento
Politica

Contatti
annamaria.cotugno@unifg.it

L'Agésilao Milani è un poemetto allegorico, in terza rima, e in dodici canti, di Giovanni Francesco Jatta, pubblicato a Napoli nel 1863, presso lo Stabilimento dei classici italiani.

Iniziato nel 1858, forse anche a causa delle vicende politiche di quegli anni¹ fu interrotto al quinto canto, per essere poi ripreso dopo il 1860. Per recuperare, dunque, gli avvenimenti intercorsi tra il primo e il secondo tempo della stesura del poemetto, Jatta ricorre all'espedito della profezia *post eventum*, affidata ai vari

¹ Per maggiori informazioni si rimanda all'edizione dell'*Agésilao Milani* curata da A. M. Cotugno (*Giovanni Francesco Jatta. Agésilao Milani. Echi danteschi in un poema risorgimentale*, Stilo Editrice, Bari 2011). A questa edizione, anche per quanto riguarda le citazioni del poemetto, si farà d'ora in poi, costante riferimento.

personaggi che di volta in volta compaiono sulla scena (Vincenzo Gioberti, Antonio Rosmini, Carlo Alberto).

Siamo, evidentemente, nell'ambito di un preciso programma di imitazione del modello dantesco; un'imitazione che non si riduce al semplice 'riuso' del testo della *Commedia* a fini linguistici e stilistici, ma comporta anche una sua 'attualizzazione', in sintonia, del resto, con le strumentalizzazioni politiche e civili, anche di segno opposto, che caratterizzarono la 'lettura' del poema.

Nel caso di Jatta la prospettiva ideologica entro cui si collocano e si giustificano anche i costanti ed eclatanti rapporti intertestuali è quella filosabauda, antiborbonica e antirepubblicana; ed è questa prospettiva, a cui viene conformata anche la rappresentazione di Vincenzo Gioberti, che giunge a rinnegare il proprio programma federalista e neoguelfo, a motivare e spiegare da un lato la celebrazione di Carlo Alberto e di Vittorio Emanuele, dall'altro anche quella di Garibaldi che viene letto e utilizzato come 'strumento' dell'affermazione dell'egemonia dei Savoia.

Al centro dell'impianto allegorico del poemetto si colloca, dunque, naturalmente, il tentativo di regicidio perpetrato contro Ferdinando II di Borbone, nel 1856, dall'italo-albanese Agesilao Milani, che fu dapprima arrestato, poi processato, e, infine, giustiziato il 13 dicembre del 1856.

L'opera si costituisce di tre sezioni (la prefazione *Ai lettori*, i dodici canti e le note a pie' di pagina), le quali, per il fatto che dietro la 'finzione' narrativa di Giovanni Demofilo, cui Jatta attribuisce, fittiziamente, la titolarità della prefazione e del commento che riesce utile a ritagliarsi uno spazio libero di intervento, vengono a configurare un organismo unitario, compatto e coerente.

Nel solco della ripresa della tradizione del dantismo creativo di primo Ottocento il poemetto di Francesco Giovanni Jatta presenta una fittissima rete di richiami, di vario tipo, alla *Commedia* dantesca²; richiami che si tenterà di mettere in luce nell'analisi, che qui si intende condurre, dei suoi dodici canti. L'autore riprende a piene mani le voci, le immagini, le perifrasi, le similitudini, i sintagmi delle tre cantiche e li inserisce tra le maglie della narrazione, 'pezzi' della narrazione essi stessi. Se a volte le inserzioni dantesche all'interno del testo prescindono dalla coerenza situazionale tra il contesto di provenienza e quello di destinazione e rispondono soltanto a ragioni puramente estetiche, altre volte invece esse collaborano efficacemente alla costruzione del senso della storia narrata, soprattutto in riferimento alla sua particolare connotazione politica.

Nonostante l'autore, come abbiamo visto, si limiti a segnalare esplicitamente la fonte dantesca in rarissimi casi, è del tutto evidente, come emergerà dalla rileva- zione che qui si intende compiere, che egli ha attinto alla *Commedia* molto spesso e sulla base di una consapevole operazione di riuso della fonte, che magari non ha ritenuto di segnalare proprio in considerazione della frequenza ed entità dei recuperi operati. Questa considerazione non esclude tuttavia la possibilità che in lui operi anche, in parte, quella sorta di memoria inconscia che appartiene al patrimo-

² In realtà, i rimandi espliciti alla fonte dantesca sono solo tre e sono presenti alle note 27, 96 e 108 dell'edizione già citata.

nio comune dei letterati del suo tempo, maturati al fuoco di un'esperienza didattica che largamente si fondava sull'acquisizione della tradizione poetica. Resta il fatto, e l'analisi che segue sarà probante – si spera – a tal riguardo, che l'*Agesilao* di Giovanni Francesco Jatta contrae con il poema dantesco un debito ingente in quanto ingrediente essenziale della sua struttura, a partire già dall'adozione della terza rima, che scandisce i suoi milleseicentocinquantasei endecasillabi, per finire agli innumerevoli echi che variamente vi risuonano.

Il poemetto inizia con l'invocazione alla dea Fantasia perché soccorra il poeta nella difficile impresa alla quale si appresta (*Ag* I 1-6); un'invocazione seguita dalla dichiarazione dell'argomento (*Ag* I 7-18).

L'autore ha sin dall'esordio presente il testo della *Commedia*; in particolare vengono qui richiamate le invocazioni e le protasi delle tre cantiche di cui, per esempio, già al primo verso, fa riecheggiare, nel sintagma «mente mia», le voci «mente» e «ingegno» del secondo canto dell'*Inferno*: «... o alto ingegno... [...] o mente», (*If* II 7-8); del primo del *Purgatorio*: «mio ingegno», (*Pg* I 2) e del primo del *Paradiso*: «mia mente», (*Pd* I 12). Persino il significato del sintagma è dantesco, esprimendo all'interno del contesto in cui è inserito il senso di memoria, di capacità intellettuale e di presa di coscienza della propria alta missione. In realtà, Jatta sostituisce sia le generiche Muse, a cui Dante si rivolge per la composizione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, sia il buon Apollo, invocato per il *Paradiso*, con la Fantasia, che, tuttavia, designa come in Dante la potenza immaginativa dell'intelletto umano³, necessaria ad entrambi i poeti per la rappresentazione di un viaggio eccezionale, quello di Dante nei regni dell'Oltremondo e quello dell'anima di Agesilao Milani verso il Paradiso. Alla Fantasia il poeta chiede aiuto, cosicché nella preghiera «or tu m'aita», del verso 4 riprende, quasi alla lettera, la preghiera dantesca «or m'aiutate», del secondo canto dell'*Inferno*.

Nell'introduzione dell'argomento, inoltre, allo scopo di presentare l'eroe protagonista e definirne il carattere di uomo che accetta di morire per tentare di sconfiggere la tirannia, l'autore sceglie l'espressione «alma sdegnosa», (*Ag* I 8); ed è scelta felice ed efficace se solo pensiamo che quella espressione è posta in bocca a Virgilio che si compiace con il suo discepolo per l'atteggiamento che ha avuto verso Filippo Argenti e, quindi, per lo sdegno mostrato contro il male⁴.

Il male della tirannia addolora profondamente Agesilao, che ricorda la storia d'Italia come una lunga serie di conquiste e dominazioni straniere; una storia scritta su «ontoso libro», dove l'aggettivo 'ontoso' è dantesco – una sola occorrenza nella *Commedia* –, e deriva dal settimo canto dell'*Inferno*, direttamente dalla scena che rappresenta gli avari e i prodighi che si scambiano ingiurie, gridandosi addosso «ontoso metro», (*If* VII 33).

³ (Cfr. *Pd* X; *Pd* XIX; *Pd* XXIV; *Pd* XXXIII). Si cita ora e sempre dall'edizione critica a cura di G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano 1997.

⁴ Lo stesso concetto è ribadito pochi versi dopo: «E sin d'allora egli senti ripiena / di nobil sdegno l'alma» (*Ag* I 22-23).

La sofferenza del giovane si trasforma in una penosa meditazione e in un senso di smarrimento che qui vengono efficacemente espressi con l'uso del verbo 'so-spirare' (Ag I 45) impiegato da Dante con le stesse accezioni, per esempio, nel decimo canto dell'*Inferno* quando deve dire dell'amarezza profonda di Farinata al ricordo di Montaperti, e nella similitudine del XXIV dell'*Inferno* in cui l'ossesso o l'epilettico, che riprende i sensi dopo una crisi, resta intontito e confuso per la sofferenza provata (If XXIV 117).

Ma «la barbara gente» (Ag I 39) che da secoli invade l'Italia è anche «prava» (Ag I 56), come 'prave' sono le anime del terzo canto dell'*Inferno* nella potente apostrofe di Caronte (If III 84); 'prava' è Firenze nel richiamo della schiera dei sodomiti del canto XVI dell'*Inferno* (If XVI 9); e 'pravi' coloro che sono sollevati dall'avarizia dei papi simoniaci a scapito dei buoni, nel canto XIX dell'*Inferno* al verso 105.

È così che nella mente del giovane Milani si fa strada l'idea della vendetta (Ag I, 63-65) che, nel senso di giusta punizione, è assai frequente nella *Commedia*, come si vede nel settimo canto dell'*Inferno*, dove Dante, che si trova presso la landa infuocata dei violenti contro Dio, esclama: «O vendetta di Dio, quanto tu dei / esser temuta da ciascun che legge / ciò che fu manifesto a li occhi mei!» (If XIV 16-18), ma anche nel sesto del *Purgatorio* in cui invoca un «giusto giudizio» per la stirpe di Alberto I d'Austria, (Pg VI 97-102).

La trasformazione della vendetta da semplice intenzione in atto concreto e consapevole passa attraverso una fase di profondo conflitto interiore che l'autore drammatizza con l'immagine dell'uomo assorto che cammina alternando un passo veloce a un passo più lento quando il pensiero lo trattiene, per cui Milani si comporta «com'uom, cui alta cura in cor si alletta» (Ag I 69) e cioè come l'«omo cui altra cura stringa e morda» del verso 102 del nono canto dell'*Inferno*.

L'onestà d'animo e il senso di giustizia che distinguono il giovane lo risolvono, infine, non a tentare l'uccisione di Ferdinando a tradimento, cosa che non lo renderebbe meno infame del tiranno, bensì ad affrontarlo scopertamente al grido «Difenditi tiranno» (Ag I 114). Nello scontro, però, Ferdinando riesce a schivare il colpo, mentre il giovane viene incarcerato e condannato a morte.

Il secondo canto si apre con una similitudine che annuncia l'arrivo di quattro virtù divine (Libertà, Pietà, Fortezza e Costanza) che giungono dal cielo per dare conforto e sostegno al povero Agesilao: «Come quattro colombe, che dal cielo / abbian veduto nei calor di state / un fonte, a cui fa il bosco ombroso velo: / e in lor disio coll'ali ripiegate, / rapidamente l'aère secando, / giunte al margo le penne abbian fermate».

La similitudine è evidentemente ricalcata sui versi 82-87 del canto V dell'*Inferno* con cui Dante annuncia l'incontro con Paolo e Francesca e il loro successivo colloquio.

Le terzine dantesche, com'è noto, si riferiscono al momento in cui i due amanti riminesi escono dalla schiera di Didone per parlamentare con Dante; l'immediata sollecitudine con cui rispondono all'appello del poeta, del quale evidentemente

hanno colto il sincero interesse, che non è una banale curiosità, è paragonata alla pronta volontà delle colombe di reagire alla forza irresistibile dell'istinto amoroso.

Non all'istinto amoroso rispondono le colombe di Jatta, ma alla sete a causa della quale si precipitano verso una fresca fonte dalle altezze di un arroventato cielo estivo; eppure, allo stesso modo di quelle dantesche, sono anch'esse rapide e leste, tanto da far bene immaginare al lettore, proprio come nella scena descritta da Dante, il movimento di avvicinamento, quasi uno scatto, dei personaggi – nella *Commedia* Paolo e Francesca che raggiungono Dante, nell'*Agesilao* le quattro virtù che si accostano al giovane Milani prigioniero –.

Dal punto di vista lessicale le due terzine del poemetto sono assai fitte di 'dantismi', per cui si va dalle parole «colombe», «disio», «aere» alle espressioni «ali ripiegate» e «penne [...] fermate», che riecheggiano le dantesche «ali alzate e ferme».

Ma questo secondo canto del poemetto ottocentesco non rimanda al V dell'*Inferno* solo in relazione alla similitudine delle colombe; esso infatti si conclude nello stesso modo in cui termina l'episodio dantesco, e cioè con lo svenimento del protagonista totalmente soverchiato, non dalla 'pietade', ma dal dolore causatogli dal dialogo con la dea Libertà.

Sappiamo bene che nel canto Dante utilizza 'il mancamento' del pellegrino come un vero e proprio stratagemma narrativo che gli consenta di riprendere la narrazione, senza soluzione di continuità, dal cerchio subito sottostante, il terzo, dove sono puniti i golosi: Dante personaggio, infatti, vi si ritrova letteralmente trasferito.

Per Jatta, invece, il mancamento del protagonista è soltanto l'ennesima occasione per ammicciare al testo dantesco dal momento che Milani si risveglierà in carcere, ovvero nel medesimo luogo in cui aveva ricevuto la visita delle quattro virtù; però in questo caso solo una lacrima, scivolatagli lungo le guance al momento della perdita dei sensi, verrà raccolta dalle mani pietose di un angelo e 'trasferita altrove', in Paradiso.

Delle quattro virtù che appaiono al giovane – virtù alle quali il poeta dedica una terzina ciascuna (Ag II 10-21) – solo la Fortezza è una virtù cardinale; ad essa e alle altre tre, la Speranza, la Giustizia e la Temperanza, Dante allude in *Pg* VII 36-37; le trasforma poi in ninfe del *Paradiso* terrestre (*Pg* XXXI 106 e XXIX 130) che nel cielo sono stelle (*Pg* I 23 e 37, VIII 91).

Alle quattro virtù cardinali Dante, in linea con la concezione cattolica, assegna, all'interno del percorso di purificazione dell'anima umana, una specifica funzione propedeutica all'acquisizione delle tre virtù teologali.

La variante apportata da Jatta sarà allora da considerarsi come una sorta di correzione laica della versione dantesca; una correzione facilmente comprensibile se si pensa che le quattro virtù appena apparse per sostenere il giovane sono anche 'figura' del carattere eroico di Agesilao.

Ma, come ben sapevano Jatta e i suoi contemporanei, la *Commedia* si presta bene anche alla ricerca di significati più specificamente 'mondani' in grado di fare da sostegno e perfino di giustificare azioni o prese di posizione ideologiche che abbiano una ragion d'essere civile e/o politica. Di conseguenza, la libertà, che, per

esempio, nel nostro poemetto, è libertà dal tiranno, trova nel personaggio dantesco di Catone un'adeguata rappresentazione, dal momento che egli è sì il simbolo della libertà dal peccato, ma è anche colui che, un po' come il giovane Agesilao, preferì togliersi la vita anziché sottomettersi al 'tiranno' Cesare, e che per questo fu oggetto della scelta di Dante (*Pg* I 73-74).

Anche la pietà, in quanto sentimento di compassione e di solidarietà – che arriva a spingersi perfino al sacrificio di sé –, verso gli oppressi, ovvero verso coloro che sono vessati da un governo tirannico, esprime in Jatta un senso politico; ma, nello stretto legame che essa ha con la giustizia, rinvia anch'essa nella *Commedia* possibili risposdenze.

In effetti, in Dante, sia pure in prevalente relazione con la giustizia divina piuttosto che con quella umana, il nesso pietà-giustizia è molto stretto. Rivelatore in tal senso è il rimprovero che Virgilio rivolge a Dante, accusandolo di impietosirsi scioccamente dei malvagi, quando è preso appunto da pietosa commozione alla vista della condizione degli indovini della quarta bolgia.

Ma significativo, e forse ancor più consonante con il contesto del poemetto, è anche l'episodio narrato nel XXII canto del *Purgatorio* in cui Stazio, che sta raccontando la storia della sua conversione al cristianesimo, ricorda le lacrime versate per le ingiuste persecuzioni imposte da Domiziano ai cristiani (*Pg* XXII 83-84).

La Costanza, infine, che non si piega di fronte al male e che trae dalla sofferenza nuova linfa per rinnovarsi, esprime il senso dell'azione dignitosa – condotta, cioè, con energico impegno quando la si creda fondata su valori giusti – e perseverante oltre ogni resistenza e oltre ogni dolore, fisico o morale che sia. Questo concetto è ben espresso nella *Commedia* se solo ricordiamo l'ammirazione che Dante esprime per chi sa vincere il dolore fisico «con l'animo che vince ogni battaglia, / se col suo grave corpo non s'accascia» e l'incoraggiamento che Virgilio rivolge al suo discepolo provato dalla fatica della salita (*If* XXIV 53-54), o le molte figure di magnanimi che, al di là dell'adesione morale da parte del poeta, giganteggiano nell'*Inferno* dantesco come nel caso di Capaneo, «[...] quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto, / sì che la pioggia non par che 'l marturi», (*If* XIV 46-48).

La prima parte del terzo canto è pervasa da accenni e rinvii, più o meno espliciti, a certe atmosfere dell'*Inferno* dantesco. La situazione in cui viene a trovarsi il giovane Milani al principio del canto, per esempio, e lo stato di sbigottimento che gliene deriva ricordano il momento iniziale del primo canto dell'*Inferno*, quello in cui Dante, smarrito nella selva, incontra le fiere.

La paura causata dai «gravi passi» degli sgherri che lo condurranno al patibolo, che il giovane sente avvicinarsi oltre la porta ferrata della prigione – una paura tale che gli pare di morire –, è assai simile, infatti, a quella del pellegrino su cui, peraltro, Dante poeta insiste per ben cinque volte, solo in questo canto, (*If* I 6;15;19;44;53).

Inoltre, il 'rintronare per l'aria morta' del rumore di quei passi, del verso 4, riecheggia per un verso lo 'ntronare' del latrato di Cerbero del canto VI, per l'altro 'l'aere maligno', 'perso', 'tenebroso' e 'nero' di molti luoghi della prima cantica.

Per costruire, poi, la scena in cui la luce della fiaccola colpisce il volto dei carcerieri (Ag III 13-15), Jatta utilizza i termini «lume» e «percotea» attingendo, così, all'immagine dantesca del bagliore che colpisce il viso; un'immagine che non ricorre mai, ovviamente, nel primo regno 'd'ogne luce muto', ma sempre e soltanto negli altri due. A tal proposito si possono ricordare almeno i versi 41-45 del canto XVII del *Purgatorio* in cui appare a Dante l'angelo della mansuetudine: «Come si frange il sonno ove di butto / nova luce percuote il viso chiuso, / che fratto guizza pria che muoia tutto; /così l'imaginar mio cadde giuso / tosto che lume il volto mi percosse»).

Nondimeno, la rappresentazione dell'anima di Agesilao che 'tutta si affisa' alle due virtù, Costanza e Fortezza, che gli sono rimaste accanto (Ag III 27), trae suggestione, ci sembra, dai versi, ancora una volta purgatoriali in cui Dante descrive lo stupore delle anime della spiaggia che si addensano intorno al pellegrino appena si avvedono che è vivo («così al viso mio s'affisar quelle /anime fortunate tutte quante», Pg II 73-74); versi in cui, d'altra parte, si dà l'unica occorrenza nell'intera *Commedia* della parola 'affisare'.

I versi che raccontano della tortura subita da Agesilao prima di essere giustiziato sono preceduti da due terzine contenenti una similitudine in cui «le carni misere»⁵ del giovane eroe, strette dalle morse, sono paragonate al ferro manipolato che cede sotto il martello del fabbro:

Non così avvien che fabro mai si miri
colle tenaglie strignere il candente
ferro, se fia che sull'incude il giri;
né così il ferro istesso di sé niente
lascia intatto al martel che su vi batte
finché tutto provato averlo sente.

(Ag III 28-33).

Gli endecasillabi di Jatta sono qui costruiti attraverso il prestito di parole e di nessi che Dante utilizza in svariate occasioni per la costruzione di alcune peculiari similitudini. Ricordiamo a questo riguardo le parole di Beatrice che, durante la spiegazione sulla causa delle macchie lunari, chiarisce al suo discepolo che i cieli prendono il loro moto e le loro virtù dalle intelligenze angeliche «come dal fabbro l'arte del martello», (Pd II 128).

Ma ricordiamo anche almeno altre tre similitudini della *Commedia* che utilizzano l'immagine del ferro variamente accostata all'arte del fabbro: quella che descrive gli avelli arroventati degli eretici del sesto cerchio, «che ferro più non chiede verun'arte», (If IX 120); l'altra, in cui Dante guarda il sole e lo vede sfavillare «com' ferro che bogliente esce del foco», (Pd I 60); e, infine, la terza in cui una natura che non ha i mezzi né le capacità per compiere fatti miracolosi è una natura che «non scalda ferro mai né batte incude», (Pd XXIV 102).

⁵ Sono «misere carni» anche quelle dei figli del conte Ugolino che invitano il padre a nutrirsi per non morir di fame in *If XXXIII* 61-63.

Uno dei quattro carnefici, che hanno torturato il giovane eroe, assume le sembianze di un diavolo infernale nei versi immediatamente successivi: «ma già un degli sgherri, digrignando / come ringhioso can, con voce chioccia ...», *Ag* III 49-50).

Allusioni e prestiti lessicali dalla prima cantica funzionano qui come tessere di un mosaico: a mano a mano che vanno componendosi, tratteggiano le fattezze mostruose e gli atteggiamenti minacciosi del carceriere mentre intima al giovane infelice di fare i nomi dei suoi complici. Egli è ad un tempo simile a Cerbero, che «caninamente latra» contro i golosi del terzo cerchio; a Minosse, che ‘orribilmente ringhia’ addosso ai dannati nel canto V; ai diavoli della quinta bolgia, che «digrignan li denti»; e perfino a Pluto, il guardiano del quarto cerchio, con la sua «voce chioccia»⁶.

A conferma di quanto già si è detto all’avvio di questa indagine, e cioè del fatto che Jatta attinge spesso alla *Commedia* come ad un repertorio di immagini e di lemmi indipendentemente dai contesti in cui essi sono adoperati dall’Alighieri, sta, crediamo, il caso della rappresentazione del personaggio della madre, che Agesilao incontra sulla via del patibolo. La donna è afflitta dal dolore per la sorte del figlio, e piange, e le sue lacrime, miste a sangue, le rigano il volto («Di lacrime e di sangue avea la faccia / rigata», (*Ag* II 91-92). Ebbene, le lacrime, e il lacrimare in genere, sono spesso presenti nella *Commedia* come espressione del dolore fisico o morale, e sovente è lo stesso pellegrino a partecipare col proprio pianto alla sofferenza delle anime, ma in un solo caso le lacrime sono mischiate al sangue e bagnano, anzi ‘rigano’, il volto, ed è il caso dei pusillanimi del vestibolo infernale (*If* III 67-68).

L’evidente diversità delle due situazioni farebbe risultare l’uso della fonte dantesca come sconveniente, se a giustificarlo non vi fosse proprio l’attenzione prevalentemente ‘retorica’ verso il Poema da parte dell’autore.

Addirittura, nell’esclamazione «Maledetta colei, che in te s’incinse» del verso 105, che accompagna il gesto di disprezzo da parte di uno degli sgherri verso la madre di Milani, Jatta sostituisce l’attributo dantesco ‘benedetta’, del verso 45 dell’ottavo canto dell’*Inferno* («Benedetta colei che ‘n te s’incinse»), con cui Virgilio, invece, elogia il suo discepolo.

Evidenti riprese lessicali del canto V dell’*Inferno* («loco», «punge», «non resta», «vento», «bufera»), infine, collaborano efficacemente alla costruzione della scena con cui il canto terzo si chiude; la scena dell’esecuzione di Milani che muore da eroe tra la commozione degli astanti⁷.

Con la morte del giovane Agesilao inizia il viaggio della sua anima verso la stella Libertà dove sarà incoronato martire.

⁶ Nelle dure parole dello sgherro che insiste affinché Agesilao confessi: «Non t’esca l’alma fuori a goccia a goccia./ di’ pure chi ti spinse, e il quando e il come» sono riprese le espressioni dantesche «goccia a goccia» di *Pg* XX 7, e, sia pure in ordine invertito, «il come e ‘l quando» di *Pd* XXI 46.

⁷ Nella generale suggestione esercitata dal canto infernale, l’emistichio «Una squilla si udio» del verso 118, recupera, invece, il verso 5 dell’ottavo canto del *Purgatorio*.

La terra che il suo spirito abbandona è paragonata ad una selva a cui si guarda con sollievo una volta che la si è abbandonata. La selva che Jatta ha qui in mente è evidentemente quella dantesca del primo canto dell'*Inferno*, a cui rinviano numerosi prestiti lessicali. Nei dodici versi che la descrivono vi si narra, infatti, di un pellegrino che attraversa una «folta selva» (Ag IV 1) dove viene inseguito da «un'affamata belva» (Ag IV 3); da essa egli scampa «fuggendo» (Ag IV 4) e una volta «fuor di periglio» (Ag IV 5) «volgesi e guata» (Ag IV 6) «a rimirar» (Ag IV 8) il pericolo scampato.

La dea Costanza, che intuisce lo smarrimento del giovane e intende, prima ancora che si manifestino, la sua curiosità e il suo desiderio di conoscere quello che lo attende, lo istruisce e lo sprona affinché raggiunga presto la sua destinazione: «Ed una Diva, che sua voglia intese, [...] disse [...] / Or di giungere a Lei cresci la voglia, / la qual ti mostrerà cose alte e nove», (Ag IV 14-20).

Se si tiene presente che nella *Commedia* il verbo 'mostrare', che ha quasi cento occorrenze, è spesso impiegato per raccontare le novità straordinarie che il pellegrino vede o vedrà durante il suo viaggio, allora non è difficile riscontrare nell'impiego che ne fa qui Jatta, in cui il verbo serve a 'mostrare' appunto «cose alte e nove», l'ennesimo riuso dantesco. Negli stessi versi è da notare, poi, l'altro particolare nesso tra 'crescere' e 'voglia'; un nesso ben esemplificato, per esempio, ai versi 70-72 del canto XV del *Paradiso*, in cui, peraltro, si dà pure il dettaglio della silenziosa intuizione del desiderio inespresso, (in questo caso l'intuizione di Beatrice del desiderio di Dante di parlare): «Io mi volsi a Beatrice, e quella udio / pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno / che fece crescer l'ali al voler mio».

La rappresentazione del volo dell'anima del giovane eroe in compagnia delle dee Costanza e Fortezza, attraverso lo spazio siderale, alla volta della stella Eleuteria (Libertà), che inizia a partire dal verso 22, non è immune, riteniamo, dal fascino degli ultimi versi del canto XXII del *Paradiso* in cui Beatrice mostra a Dante l'itinerario compiuto nello spazio.

Per quanto nell'*Agesilao* la prospettiva sia rovesciata, dal momento che, a differenza di Dante, che è giunto nel cielo delle Stelle Fisse e si guarda indietro, Milani è solo all'inizio della sua ascesa, tra i due passi ci sono delle analogie a partire, per esempio, dalla notazione delle piccole dimensioni che la terra assume dal nuovo punto di vista. Anche l'enumerazione degli astri – già visti nel caso di Dante e in progressiva manifestazione nel caso di Milani, e dei quali peraltro, in entrambi i casi, si nota la grandezza: («e tutti e sette mi si mostraro / quanto son grandi [...] », (*Pd* XXII 148-149); «Veggon sempre più grandi l'altre sfere», (Ag IV 32) –, è costruita in entrambi i casi per perifrasi mitologiche (*Pd* 133-147 – Ag IV 22-45).

All'inoltrarsi sempre più nell'immensità cosmica corrisponde la crescente e incontenibile curiosità di Agesilao sui nuovi luoghi; una curiosità frenata dal timore di annoiare la dea: «Se le mie inchieste non ti paion troppe», (Ag IV 61).

Il sentimento di imbarazzo manifestato qui dal personaggio è significativamente analogo a quello mostrato da Dante all'inizio del canto XVIII del *Purgatorio*, quando, dopo il discorso di Virgilio sulla natura dell'amore, egli è desideroso

di un ulteriore approfondimento da parte del maestro, ma non osa chiederglielo: «[...] ‘Forse / lo troppo dimandar ch’io fo li grava’», (*Pg* XVIII 5-6).

Anche nel *Paradiso*, nel cielo di Saturno, poco prima di incontrare san Bernardo, Dante reprime il desiderio di sapere delle numerose piccole sfere lucenti che ha appena visto perché teme di riuscire molesto, per cui dice: «Io stava come quei che ‘n sé repreme / la punta del disio, e non s’attenta / di domandar, sì del troppo si teme», (*Pd* XXII 25-27).

La straordinaria abilità da parte di Jatta di manipolare il testo dantesco e riutilizzarlo come fonte inesauribile di tessere lessicali e di immagini da comporre e ricomporre in nuovi contesti ritorna nella similitudine con cui l’autore rappresenta, ora, l’ansia e la frenesia del giovane Milani che ha appena appreso dalla dea Costanza di essere prossimo alla stella Libertà, per cui è: «Come nocchiero che dell’Iadi all’orto, / sbattuto in mar da orribile tempesta, / vede e sospira d’afferrare un porto», (*Ag* IV 82-84). Effettivamente, nei versi 82 e 83 riecheggia in modo palese la perifrasi con cui Dante definisce la ‘serva Italia’ nella famosa apostrofe del sesto canto del *Purgatorio*: «Nave senza nocchiere in gran tempesta», (*Pg* VI 77); ma la tempesta che sbatte ricorda pure «la bufera infernal, che mai non resta» che travolge i lussuriosi del quinto canto dell’*Inferno*. Infine, i quattro vocaboli che costituiscono l’ultimo verso della similitudine («vede»; «sospira»; «afferrare» e «porto»), sono tutti vocaboli che, con diverse occorrenze, sono presenti nella *Commedia*⁸.

Nell’incontro tra l’anima di Milani e quella di Vincenzo Gioberti, che, giunti a questo punto della narrazione, nonché del viaggio, prende il posto accanto al giovane delle dee Costanza e Fortezza nel ruolo di guida, il lettore è portato a ravvisare immediatamente l’atmosfera di un ‘altro incontro’, quello tra Dante e Virgilio nella selva. A questo incontro, in effetti, subito rimanda la parola chiave «ombra» del verso 105. Nondimeno, l’atteggiamento di confidenza e quasi di intimità che i due personaggi assumono ridesta, senz’altro, nel lettore anche la memoria di Dante e Casella: Gioberti si fa incontro a Milani («corsegli incontro», *Ag* IV 106), come Casella «trarresi avante» a Dante, e gli uni e gli altri si abbracciano; ma non manca neanche l’eco di un altro abbraccio, forse non così confidenziale, eppure non meno affettuoso, che è quello che Sordello riserva al conterraneo Virgilio e di cui si legge ai versi 74-75 del canto sesto del *Purgatorio*: «[...] ‘O Mantovano, io son Sordello / de la tua terra!’ e l’un l’altro abbracciava».

Per di più, quando Jatta fa precisare a Gioberti che Agesilao sarà guidato da lui (*Ag* IV 121) e che è stato mandato dalla dea Libertà (*Ag* IV 120) tiene certo presenti le parole di Virgilio, sia quelle che pronuncia ai versi 112-113 del primo canto dell’*Inferno*: «Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida», sia quelle successive in cui precisa «donna mi chiamò», al verso 53 del terzo canto.

L’appellativo con cui, d’ora innanzi, Agesilao si rivolge a Gioberti è prevalentemente quello di ‘saggio’, a cui si accompagnano, con minore frequenza, quelli

⁸ La seconda similitudine, subito successiva (*Ag* IV 85-87), contiene l’espressione «a piè del monte giunto», che è una ripresa di «al piè d’un colle giunto» di *If* I.

di ‘duca’ e ‘padre’, che sono, invece i titoli che Dante utilizza nella maggior parte dei casi per rivolgersi a Virgilio.

In effetti, nella *Commedia*, Virgilio è esplicitamente ‘saggio’ in poche occasioni; lo è, per esempio, nel primo canto dell’*Inferno*, quando, subito dopo la sua apparizione, Dante gli chiede di aiutarlo di fronte alla minaccia della lupa (*If* I 89); o anche nel decimo dell’*Inferno*, quando ‘comanda’ a Dante di tenere a mente le parole di Farinata, in attesa delle rivelazioni di Beatrice circa gli avvenimenti futuri della sua vita (*If* X 128); o, ancora, nel canto XIII del *Purgatorio*, poco prima dell’incontro con Sapia senese (*Pg* XIII 75).

I primi sei versi del quinto canto comprendono l’invettiva di Gioberti contro l’ordine religioso dei Gesuiti, ai quali il filosofo addebita la responsabilità della sua prematura morte, conseguenza delle velenose calunnie sparse sul suo conto dagli esponenti di quest’ordine avverso alle sue proposte politiche.

In particolare, il verso incipitario «La setta infame, che laggiù si spande», oltre a contenere la parola «setta», che nell’*Inferno* ricorre due volte ad indicare due categorie di dannati che ben si adattano all’opinione che qui Gioberti mostra di avere dei Gesuiti, e cioè i pusillanimi e gli eretici (III 62; IX 128), riecheggia pure, nel secondo emistichio, il terzo verso dell’invettiva dantesca contro Firenze, in cui il nome della città «si spande» per l’*Inferno* (*If* XXVI 3).

La requisitoria che, nelle terzine che seguono, si estende, oltre che a papa Pio IX, nel quale Gioberti pensa di aver mal riposto le sue speranze, anche alla condizione civile dell’Italia, si infarcisce di altre voci e frasi dantesche che, ancora una volta, assai opportunamente, provengono dai luoghi in cui Dante dà sfogo al suo sdegno, di uomo politico o di cristiano, nei confronti della generale corruzione.

Al verso 19, infatti, è presente l’espressione «serva Italia», che Dante impiega nel famoso compianto per la sua ‘patria’, nel sesto canto del *Purgatorio*; ma non manca neanche la citazione del canto XIX dell’*Inferno* con la sua più che nota apostrofe contro l’avarizia dei papi, a cui chiaramente si allude con il verso 24: «Che coi regnanti par che puttaneggia». In realtà, al verso 23, in un abile esercizio di duplice citazione, Jatta usa anche la parola «meretrice», affiancando al rimando propriamente dantesco anche quello evangelico (la grande meretrice dell’*Apocalisse* di san Giovanni), che Dante richiama in modo esplicito quando cita il Vangelista ai versi 106-108 del canto XIX dell’*Inferno*.

Inoltre, «l’augel grifagno» del verso 35, con cui Jatta definisce l’invasore borbonico, è un chiaro calco dello «sparvier grifagno» riferito da Dante ad Alichino, il demone che si azzuffa con Calcabrina sopra la pece bollente della quinta bolgia (*If* XXII 139); ma a tale espressione Jatta abbina anche il verbo «appuzza» – utilizzato da Dante per la descrizione di Gerione –, che, proprio come nel passo dantesco, rima qui con «aguzza» (*If* XVII 1-3 – *Ag* V 35-37).

L’apparire di un «alto monte» (*Ag* V 111) annuncia ai personaggi, e ai lettori, l’arrivo presso il tempio della dea Libertà, collocato sulla cima, dove Agesilao è atteso.

La parola 'monte' ricorre in questa parte finale del canto ben cinque volte, a scandire il graduale movimento di ascesa che le anime di Milani e di Gioberti compiono verso la meta.

Nella fantasia creatrice del poeta ottocentesco il 'monte' è strettamente connesso al monte del Purgatorio dantesco sulla cui vetta, ricordiamo, è collocato il giardino dell'Eden.

Già nel sintagma «alto monte» del resto, vi è il richiamo alla definizione che del Purgatorio Dante fornisce con le parole imploranti di Buonconte («[...] Deh, se quel disio / si compia che ti tragge a l'alto monte», *Pg* V 85-86).

Ma al verso 130 del poemetto («al monte per salire») è anche ripresa, sia pure in ordine inverso, l'espressione «per salire al monte» di *Pg* XII 100, dove, in particolare, la voce 'monte' si riferisce al luogo su cui si trova la basilica di san Miniato che domina dall'alto la città di Firenze.

Ovviamente, in considerazione del fatto che, per via del suo significato simbolico, l'azione del salire associata al monte del Purgatorio è ribadita più volte nella seconda cantica, molti altri possono essere stati i luoghi di ispirazione per il nostro autore; si pensi solo al verso tre del canto XIII: «lo monte che salendo altrui dismala»; e ai versi 125-126 del canto XXIII: «salendo e rigirando la montagna / che drizza voi che 'l mondo fece torti».

Il verso 134 del poemetto («Ora venuti a piè del monte furo»), ricorda, invece, da una parte il canto III del *Purgatorio* che, al verso 46, poco prima che Dante e Virgilio incontrino le anime degli scomunicati, recita «Noi divenimmo intanto a piè del monte», dall'altra il verso 13 del canto I dell'*Inferno* («Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto») e il canto XXIV della stessa cantica dove, con l'espressione «a piè del monte», Dante rammenta l'episodio in cui, nella selva oscura, ai piedi del monte appunto, aveva visto sul volto di Virgilio la stessa espressione dolce che vedeva in quel momento nella bolgia dei ladri.

Il cammino che Milani e Gioberti stanno compiendo su per l'altura è assai tortuoso, tanto che i due ad un certo punto «presero un calle angusto sì che l'uno / seguiva l'altro», (*Ag* V 139-140).

Ebbene, questi versi si pongono chiaramente sulla falsariga della prima terzina del canto X dell'*Inferno* («Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martiri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle»), che suggerisce a Jatta l'ingresso in un luogo stretto e difficile da percorrere, se non in fila indiana.

Ancora una volta, anche qui come altrove, l'autore trascura la differenza che esiste tra le situazioni narrative – nel caso della *Commedia* l'ingresso terribile nel basso Inferno e nel caso dell'*Agesilao* l'ascesa felice verso il tempio della Libertà –, e privilegia, piuttosto, le immagini dantesche che, riproposte attraverso prestiti lessicali e del tutto decontestualizzate, efficacemente si offrono ad un nuovo ed originale impiego.

All'inizio del sesto canto, Milani e Gioberti giungono finalmente al tempio della dea Libertà. Alle parole di elogio verso il giovane e il suo generoso sacrificio per la patria, segue l'invito della dea ad entrare nel tempio, per cui Jatta scrive, forse ripensando all'appello dell'angelo dantesco a salire alla cornice degli acci-

diosi: «Né il dolce invito gli ebbe fatto invano, ch'egli [...] ebbe nel tempio il suo piè tratto», (Ag VI 19-22)⁹.

La gioiosa accoglienza da parte delle anime che si trovano nel tempio desta la curiosità del giovane che mostra quel «desio di sapere» (Ag VI 37) che è lo stesso «gran disio di sapere» che Dante, sia pure in un differente contesto, manifesta al verso 83 del sesto canto dell'*Inferno* circa la sorte ultraterrena dei fiorentini benemeriti della generazione passata

Al verso 52 e seguenti entra in scena l'anima stessa di Dante che la dea Libertà decide di inviare all'*Inferno* con il compito di cercare Rimorso e comunicargli l'urgenza di predisporre un posto adeguato alla punizione dell'iniquo Ferdinando; questa scelta è motivata dalla dea stessa, che parla qui in prima persona, con il fatto che Dante già vi si recò: «Pur ora di mandar Dante mi piace, / che tentò già il difficile cammino, / colà dove in eterno Pietà tace», (Ag VI 52-54).

L'idea dell'*Inferno* come luogo privo di pietà è ben espressa nel canto XX della prima cantica, al verso 28, dove si dice che «qui vive la pietà quand'è ben morta»; come pure l'importanza dell'esperienza in quanto garanzia della buona riuscita del viaggio infernale è felicemente rappresentata nel canto IX dell'*Inferno* nel momento in cui il pellegrino Dante, spaventato dall'opposizione dei diavoli che hanno negato a Virgilio l'ingresso nella città di Dite, trae rassicurazione proprio dall'apprendere che la sua guida già vi andò: «Ver è ch'altra fiata qua giù fui», (*If* IX 22).

A giustificazione della visita a Rimorso e quasi prevenendo l'eventuale resistenza o il rifiuto da parte di costui ad eseguire quanto potrebbe essergli richiesto, Dante, su suggerimento della dea, dovrà dirgli che «[...] il Cielo in ciò mi dà posanza», (Ag VI 61). In questa perifrasi è alquanto evidente il richiamo situazionale e testuale all'*Inferno* dantesco.

In effetti, quando nel regno infernale, Virgilio si trova in circostanze simili, quando cioè deve vincere la resistenza dei demoni che si oppongono al viaggio provvidenziale, ricorre proprio al 'lasciapassare' divino. Si ricordi, a titolo di esempio, la formula rituale che, identica, ricorre ai versi 95-96 del terzo canto dell'*Inferno* e ai versi 23-24 del quinto; ma si rammenti anche la variante che si trova nel settimo canto ai versi 10-11: «Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuolsi ne l'alto».

L'incontro fra il giovane Milani e l'anziano eroe Pietro Mileto, che si trova nella parte finale del canto, risente invece della solennità di quello fra Dante e gli spiriti magni del Limbo, descritto nel quarto canto dell'*Inferno*: in effetti, al verso 132, che recita: «seguiano ragionando a passo lento», e nel quale Jatta ritrae i personaggi di Milani, Mileto e Gioberti mentre sono intenti a godere della reciproca compagnia, viene persino ripreso l'«ebber ragionato insieme alquanto» del canto dantesco, (*If* IV 97).

Ma nelle parole reverenziali che Agesilao rivolge al canuto Mileto, che avanza imponente verso di lui: «[...] di te suona / alto la fama al nostro natio nido», (Ag VI 110-111), vi è pure l'eco della famosa *captatio benevolentiae* che Dante indi-

⁹ Cfr. *Pg* XVII 61.

rizza a Virgilio nel loro primo incontro: «O anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura», (*If* II 58-59).

Infine, la descrizione del luogo in cui sono raffigurati i tre personaggi, che è un meraviglioso giardino collocato in fondo al tempio, rievoca ad un tempo le atmosfere dantesche del nobile castello, del paradiso edenico e persino della valletta dei principi.

Su esplicita richiesta del giovane Agesilao, Mileto, in una lunga narrazione che comprende la quasi totalità del settimo canto, racconta i terribili fatti del 15 maggio 1848, quando la furia cieca dell'esercito di Ferdinando si abbatté sul popolo inerme di Napoli ¹⁰.

Mileto ¹¹, che sa bene quanto dolore gli procurerà quella rievocazione, alla quale tuttavia, per amor di verità, non intende sottrarsi, esprime efficacemente i suoi sentimenti con le parole dei versi 19-21 (« [...] Nuovi dolori / la vecchia istoria desterammi in petto, / pur io dirotti ciò che forse ignori»), che facilmente rievocano nella mente del lettore quelle che il conte Ugolino pronuncia quando Dante gli chiede di raccontare la sua triste storia: «[...] Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme», (*If* XXXIII 4-6).

Nelle terzine che seguono si nota l'insistenza di Jatta su Ferdinando, che viene rappresentato come un personaggio fortemente negativo grazie all'ausilio di numerose perifrasi, come per esempio «l'iniquo Ferdinando» (*Ag* VII 22) o «vil tiranno» (*Ag* VII 29) o, ancora «così cogli occhi suoi bearsi ei volle / della strage fraterna» (*Ag* VII 58-59). Ma concorrono a tale caratterizzazione anche altre espressioni o singole voci che il poeta ottocentesco, ci sembra, derivi, assai opportunamente, dalla *Commedia*.

È il caso del verso 25: «Mentite libertà, voti bugiardi», nel quale pare riecheggiare quanto frate Catalano dice a Dante e Virgilio a proposito del diavolo che è notoriamente «bugiardo e padre di menzogna», (*If* XXIII 144). Al verso 91, poi, Ferdinando è definito «nuovo Nerone», con l'impiego di una variante del «nuovo Iasòn» con cui Dante stigmatizza Clemente V, il papa simoniaco del canto XIX dell'*Inferno*, ma anche del «novo Pilato» con cui, invece, Ugo Capeto condanna il suo discendente Filippo il Bello nella cornice degli avari del canto XX del *Purgatorio*. Torna l'analogia tra Ferdinando e il diavolo, e questa volta con Lucifero in persona, anche quando Jatta, ricorrendo all'aggettivo sostantivato, definisce il sovrano borbonico «il superbo» (*Ag* VII102).

Nella *Commedia*, in realtà, «superbo», in funzione di semplice aggettivo o di aggettivo sostantivato, ricorre molte volte (diciassette sono le occorrenze nelle tre cantiche), ma in sole due circostanze – che sono quelle in cui verosimilmente Jatta può aver trovato maggiore attinenza con i suoi intenti rappresentativi –, in riferimento a Lucifero: all'inizio del canto VII dell'*Inferno*, dove «superbo» è lo

¹⁰ Si tratta, in realtà, del resoconto di una sola giornata, forse la più cruenta; quella dei fatti noti come la 'rivoluzione di Palermo'.

¹¹ Si noti l'uso dell'epiteto 'veglia', attribuito a Mileto al verso 146 di questo settimo canto, che è lo stesso impiegato da Dante per Catone nel primo canto del *Purgatorio*.

«strupo» dell'angelo ribelle a Dio vendicato dall'arcangelo Michele (*If VII 10-12*) e nel canto XIX del *Paradiso*, in cui Lucifero è «'l primo superbo» che, con la sua caduta dai cieli, dà la prova della sproporzione tra l'infinita Sapienza divina e il creato.

Per parlare dell'esercito regio che assale il popolo, Jatta impiega la parola «stuolo» (*Ag VII 67*), che è presente, in modo particolare e significativo, nel canto VIII dell'*Inferno* ad indicare i diavoli che popolano la città di Dite (*If VIII 69*) e nel canto XXVIII della stessa cantica per i dannati che formano il rosso carnaio della nona bolgia (*If XXVIII 112*)¹².

Ma paragonati a diavoli, oltre che lo stesso Ferdinando, sono anche gli uomini della sua soldatesca che, mentre devasta e uccide, è 'colta da un cieco furore' (*Ag VII 81*), simile a «quel furore» con cui i demoni si lanciano contro Virgilio nella quinta bolgia (*If XXI 67*).

Un caso di accostamento ossimorico con la fonte potrebbe darsi, poi, al verso 87 di questo canto. Qui, infatti, Ferdinando che è ritratto nel momento in cui ordina a gran voce le sue spietate atrocità «con alte grida», è accostato per contrasto a Cristo di cui Dante dice, nel canto XI del *Paradiso*, che morto per amore degli uomini, emise sulla croce, appunto, «alte grida».

Nella prosecuzione del terribile racconto di Mileto si aggiunge il dettaglio del sangue versato dai poveri innocenti, vittime della rappresaglia reale; sangue che «tinge [...] ogni casa», (*Ag VII 130*). Almeno in tre occasioni, e sempre in contesti infernali, Dante impiega il verbo tingere in rapporto con il sangue: lo fa nel canto V dell'*Inferno*, quando, al verso 90, la sua Francesca dice di se stessa e di Paolo: «tignemmo il mondo di sanguigno»; di nuovo associa i due termini nel nono canto all'interno della descrizione delle Furie che, «di sangue tinte», appaiono sulla cima della torre arroventata della città di Dite (*If IX 38*); sottintende, infine, la voce 'sangue', comunque presente nel nesso implicito con il verbo, nell'espressione «acqua tinta» del verso 104 del canto XVI, dove sta parlando del Flegetonte, il fiume di sangue.

Il canto settimo si chiude con l'incontro fra i tre viandanti (Milani, Mileto e Gioberti) e le anime di due sorelle, una delle quali rende diretta testimonianza dell'orrore di quel funesto 15 maggio con il cenno, breve ma intenso, alla morte sua e della propria congiunta. Le terzine, specialmente quelle dedicate alla presentazione dei due personaggi, risuonano di parole come «dolce», «angeliche», «saluto», «gentili», che conferiscono a queste figure femminili tratti stilnovistici; e non manca neanche il duplice richiamo alla Matelda del Paradiso terrestre, a cui indubitabilmente fanno pensare gli attributi «solette» del verso 148 e «innamorate» del verso 18 del canto successivo (Cfr. *Pg XXVIII 40* e *XXIX 1*).

L'ottavo canto, che si apre con le parole di esecrazione di Milani contro Ferdinando, prosegue, poi, con le recriminazioni di Gioberti e con la sua profetica vi-

¹² Ma la voce «stuolo» ha nella *Commedia* anche un'accezione positiva. Si pensi, per esempio, al verso 54 del canto XXV del *Paradiso*. In tale accezione la usa Jatta quando Milani, in Paradiso, nel canto XI, incontra lo «stuolo amico» dei patrioti (*Ag XI 43*).

sione dell'avvento della giusta vendetta: «Tempo verrà, e di mille spade il lampo / sull'empio ciglio balenar vedranno / i Despoti, a cui fia vano ogni scampo», (Ag VIII 64-66). Le parole incipitarie di questa terzina, ossia il sintagma «tempo verrà» e, più in generale, il sentimento di indignazione che la situazione politica particolare genera in Gioberti, ma anche in Milani, fanno subito pensare a quei luoghi della *Commedia* in cui un Dante 'indignato' non solo inveisce contro i responsabili della corruzione della società, ma annuncia pure il tempo del *redde rationem*. Si ricordi, a titolo di esempio, l'inizio del canto XXVI dell'*Inferno*, in cui il poeta lancia una terribile invettiva contro Firenze e le predice oscuramente gravi castighi («tu sentirai, di qua da picciol tempo, / di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna», *If* XXVI 7-9); ma si tengano pure presenti le parole di Forese contro il malcostume delle donne fiorentine: «Tempo futuro m'è già nel cospetto, / cui non sarà quest'ora molto antica, / nel qual sarà in pergamino interdetto / a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto» (*Pg* XXIII 98-102); e le parole di Beatrice che annunciano il «cinquecento diece e cinque» nel canto XXXIII del *Purgatorio*: «Non sarà tutto tempo senza reda / l'aguglia che lasciò le penne al carro», (*Pg* XXXIII 37-38). In almeno altre due occasioni, poi, nella *Commedia*, la parola 'tempo' è associata all'idea della profezia: nell'undicesimo canto del *Purgatorio*, nella profezia di Oderisi da Gubbio circa l'esilio di Dante: «ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo» (*Pg* XI 140-141), e nel ventesimo della stessa cantica quando Ugo Capeto annuncia l'avvento di Carlo di Valois: «Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi / che tragge un altro Carlo fuor di Francia», (*Pg* XX 70-71).

Ma la voce 'spada' rimanda pure alla metafora che dà concretezza all'immagine della giustizia punitiva di Dio dei versi 16-18 del canto XXII del *Paradiso* («La spada di qua sù non taglia in fretta / né tardo, ma' ch'al parer di colui / che disïando o temendo l'aspetta»).

Quando i tre viandanti, che si trovano ancora nel giardino oltre il Tempio della dea Libertà, si imbattono nei fratelli Bandiera, in Ricciotti e in Domenico Moro, Jatta torna a proporre la medesima sceneggiatura adottata nel sesto canto per l'incontro con Mileto, per cui anche adesso, come allora, i nuovi personaggi si presentano con la solennità di 'spiriti magni'.

Sono proprio costoro, di là a poco, a far segno a Mileto di lasciare i due amici e rimanere con loro, per cui «l'ombre da giù colle mani e le braccia / chiaman Miletto a sé dalla pendice», (Ag VIII 110-111).

Nella *Commedia* l'eloquenza del gesto è ben rappresentata, per esempio, nel canto primo del *Purgatorio*, quando Virgilio «e con parole e con mani e con cenni» invita Dante ad assumere verso Catone un atteggiamento reverenziale (*Pg* I 50), ma anche nell'ottavo, in cui una delle anime della valletta dei principi neglimenti chiede con la mano di essere ascoltata prima che intoni il *Te lucis ante* («quand'io incominciai [...] a mirare [...] una de l'alme / surta, che l'ascoltar chiedea con mano», *Pg* VIII 7-9).

Il sacrificio dei giovani patrioti addolora molto Gioberti che nondimeno, pur nella consapevolezza che essi sono ora anime beate «fra l'eterne rose», sottolinea che l'Italia li piange (Ag VIII 106-107). Evidentemente, nel sintagma 'eterne rose'

vi è la ripresa da parte di Jatta della metafora dantesca della rosa dei beati, che è «rosa sempiterna» nel canto XXX del *Paradiso*.

Il canto si chiude con l'abbraccio fra Agesilao e l'anziana madre che era morta di dolore per la sorte del figlio e che ora egli ritrova in Paradiso. In realtà, il giovane dapprima la scorge confusamente da lontano, e solo in un secondo momento, tenendo su di lei «fiso / [...] lo sguardo», la identifica. Delle nove occorrenze della voce «fiso» che si contano nella *Commedia*, in cui peraltro essa è sempre in stretto rapporto con l'atto del guardare, almeno tre hanno il significato particolare di 'messa a fuoco' di un oggetto ai fini del suo riconoscimento; con lo stesso significato il termine è impiegato nel passo dell'*Agesilao*. Un caso analogo si verifica nel decimo canto del *Purgatorio*, quando Dante, che si trova nella cornice dei superbi, e non distingue bene le anime che avanzano verso di lui, tanto da pensare che non siano «persone», viene raggiunto dal suggerimento di Virgilio che gli dice: «Ma guarda fiso là, e disviticchia / col viso quel che vien sotto a quei sassi», (*Pg* X 118-119); ma una circostanza simile ha luogo anche nella cornice degli invidiosi, in cui sempre Virgilio invita il discepolo a guardare bene dentro la cornice perché vedrà delle anime lungo la parete del monte («Ma ficca li occhi per l'aere ben fiso / e vedrai gente innanzi a noi sedersi, / e ciascun è lungo la grotta assiso», *Pg* XIII 43-45). Una simmetria quasi perfetta si crea invece tra il passo del poemetto e il canto XXIII del *Purgatorio*, laddove non solo Forese 'guarda fiso' Dante riconoscendolo, ma prorompe pure nell'entusiastica esclamazione: «Qual grazia m'è questa», che è simmetrica, appunto, con quella di Milani che individua sua madre ed esclama «O madre, o madre mia, ah ti ravviso», (*Ag* VIII 129).

All'inizio del canto IX Jatta ritorna sulla straordinaria spedizione di Dante all'Inferno e racconta come egli, giuntovi presto, «come colui che avea le vie spedite» (*Ag* IX 5), e rilette «[...] le parole senza speme, / che al sommo della porta eran scolpite» (*Ag* IX 8-9), arriva, infine, presso la grotta di Rimorso.

Se 'le vie spedite' costituiscono qui una variante dei «luoghi spediti» che Dante e Virgilio percorrono lungo la roccia della quinta cornice (*Pg* XX 5), i versi 8 e 9 sono, invece, una singolare combinazione che unisce i sintagmi danteschi «sanza speme», che compare un'unica volta nella *Commedia*, e in particolare al verso 42 del quarto canto del *Purgatorio* a sintetizzare la condizione dei limbicoli che non possono sperare di vedere Dio, e «al sommo d'una porta», che si trova, invece, nella prima cantica (*If* III), ad introdurre la famosa epigrafe. Ricorderemo che la porta di cui Dante parla è quella dell'Inferno, ma sulla sua sommità Dante pellegrino legge «parole di colore oscuro», cioè parole il cui senso gli sfugge al punto da chiedere spiegazioni a Virgilio, e non parole senza speranza, come sono quelle di Jatta. A ben pensarci, tuttavia, e il nostro poeta deve averlo tenuto presente, ciò che Dante non riesce a comprendere di ciò che legge è l'eternità delle pene, a causa della quale non è dato adito a speranza alcuna.

La grotta di Rimorso è, in realtà, la dimora di un gran numero di lugubri figure di cui riferiscono i versi 16 e 17 («Quivi i Fantasmi stan d'ogni figura, / quivi i spettri, e le larve ...»), in cui l'elencazione, associata all'avverbio di luogo, ricalca

da lontano, il verso 22 del canto terzo dell'*Inferno*: «Quivi sospiri, pianti e alti guai».

Dante, l'inviato speciale della dea Libertà, prima di chiedere a Rimorso di rendere l'anima di Ferdinando a Caronte, si rivolge a questi fantasmi con l'esclamazione: «O spiriti dolenti» (*Ag IX 34*), in cui riecheggia il verso 116 del primo canto dell'*Inferno* («vedrai li antichi spiriti dolenti») con cui Virgilio, che si offre a Dante come sua guida, gli anticipa la visione dei dannati.

Nella descrizione di Rimorso («Ha il corpo macilento, e sporto il fianco / e sanguinosa piaga in mezzo al petto, / ch'egli di riguardar non è mai stanco» *Ag IX 61-63*), forse, in Jatta ha esercitato una certa suggestione il Maometto dantesco, e non tanto per la ferita che egli porta, limitata in realtà al solo petto e per questo forse più simile a quella di Manfredi (*Pg III 111*), quanto piuttosto per l'attenzione che il personaggio è qui 'costretto' a dedicarle.

Nella nona bolgia, infatti, Dante fa in modo che i dannati non siano solo dilaniati, ma mostrino anche le loro orrende ferite; così Maometto, che spaccato dal mento in giù, dice di sé a Dante: «[...] Or vedi com'io mi dilacco! / vedi come storpiato è Mäometto», (*If XXVIII 30-31*).

La similitudine delle gru che fanno «in aere di sé lunga riga», usata da Dante nel quinto canto dell'*Inferno* per indicare le anime di coloro che hanno perso la vita – suicide o uccise da altri – per causa d'amore (*If V 46-47*), viene riproposta, quasi alla lettera, ai versi 67 e 72 dello stesso canto, allo scopo di rappresentare il volo di Rimorso e delle altre terribili creature che, sollecite al richiamo della dea Libertà, si muovono verso la terra 'a caccia' di Ferdinando («Come le gru [...] / in lunga fila vanno per lo cielo»).

'L'attacco' dei mostri infernali al re avviene mentre questi è immerso nel sonno; si tratta, dunque, di una sorta di incubo in cui Rimorso e Paura si lanciano addosso al corpo inerme dell'uomo e tentano di soffocarlo. Nelle terzine che raccontano questo episodio saltano all'occhio alcune espressioni che rimandano alla *Commedia* in un modo, questa volta, particolarmente attinente alla situazione narrata. Si tratta, per esempio, della voce «zanche» del verso 100, che rinvia al canto XXXIV dell'*Inferno*, in cui Dante impiega il vocabolo per indicare le gambe di Lucifero, (*If XXXIV 79*); ma Dante ne fa uso anche nel canto XIX della stessa cantica, questa volta al singolare, per precisare la pena dei simoniaci che si dimevano a testa in giù nelle buche della terza bolgia (*If XIX 45*). Inoltre, la frase «il capo contro la sua bocca» del verso 101 ricorda pure il «fiero pasto» del conte Ugolino: «bocca» e «capo», del resto, sono presenti nella terzina iniziale del canto XXXIII dell'*Inferno* («La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto»).

Ironico è invece l'uso del sintagma «fanno corona», al verso 107. In effetti, se Dante lo impiega nel *Paradiso*, ora per la rappresentazione degli spiriti sapienti del cielo del sole («Io vidi più folgòr vivi e vincenti / far di noi centro e di sé far corona, più dolci in voce che in vista lucenti», *Pd X 64-66*), ora nel ritratto di Beatrice che, assisa nella rosa dei beati, «si faceva corona, / riflettendo da sé li eterni rai», (*Pd XXXI 71-72*), Jatta se ne vale per la scena delle Furie che circon-

dano, minacciose, il re («Le Larve [...] fanno corona, e lor forme mutando / di pugnali le mani arman sovente», (Ag IX 106-108).

Infine, nella tonante condanna pronunciata da Rimorso contro Ferdinando, poco prima che questi si risvegli e che i mostri si dileguino: «Mori, mori, o spietato Ferdinando», (Ag IX 111) è facile riconoscere il riecheggiamento del grido «Mora, mora!» dell'ottavo canto del *Paradiso*, con cui Carlo Martello allude alla rivoluzione del Vespro, causata dal malgoverno degli Angioini (*Pd* VIII 75).

L'interpretazione che un ministro della Chiesa dà della visione del re come un chiaro messaggio divino che lo invita alla repressione dei liberali, è l'occasione per la dura invettiva contro Roma, che apre il decimo canto. In particolare, ai versi 11 e 12 Jatta definisce il clero con la perifrasi «[...] quella setta, / che in Roma ha seggio, farisaica e rea», in cui spiccano le voci dantesche («setta», «seggio» e «farisaica»).

In realtà, nella *Commedia* il termine 'setta' trova più occorrenze, ma la più consona al contesto del nostro poemetto è certamente quella che si trova nel canto terzo dell'*Inferno*, in cui Dante usa il vocabolo per indicare i pusillanimi dell'Antinferno («la setta d'i cattivi», *If* III 62).

Nel racconto di Guido da Montefeltro, poi, papa Bonifacio VIII è «lo principe d'i novi Farisei», e suo è «l'alto seggio», cioè il soglio pontificio, su cui potrà trionfare grazie al consiglio di Guido (*If* XXVII 85-111).

I «lupi rapaci» del verso 24 ricalcano alla lettera l'epiteto che san Pietro riserva agli ecclesiastici degeneri nella sua tremenda invettiva (*Pd* XXVII 55), mentre l'apostrofe «Pera l'iniqua stirpe», del verso 25, riporta alla memoria la speranza espressa da Rinieri da Calboli che la valle dell'Arno, che scorre in terre dove tutti fuggono la virtù, scompaia: «ben è che 'l nome di tal valle pèra», (*Pg* XIV 30).

La trama dei richiami danteschi presenti nell'invettiva contro Roma di questo decimo canto si infittisce ulteriormente, cosicché al verso 28, nel sintagma «gregge vil» e nella voce «scabbia», risuonano, direttamente da Malebolge, «la trista greggia» dei seminatori di discordie (*If* XXVIII 120), e la «scabbia» dei falsari (*If* XXIX 82).

Inoltre, l'attributo di «meretrice» che Jatta riserva alla Roma papale al verso 31 è un eufemismo della «puttana sciolta» che, metafora della Chiesa, siede sul carro della processione che sfila davanti agli occhi di Dante pellegrino negli ultimi canti del *Purgatorio* (*Pg* XXXII 149); mentre il verso 36 («nel tempio, u' tuttodì vivi mercando») ripropone, quasi testualmente, la perifrasi «là dove Cristo tutto dì si merca» con cui Dante indica la curia romana, il luogo in cui, stando alle parole di Cacciaguida, si è deciso l'esilio del poeta (*If* XVII 51). Ma la Roma di Jatta è anche «una spelonca di ladroni», simile ai monasteri benedettini, così come sono descritti da san Beneditto che ne deplora la decadenza («fatte sono spelonche», *Pd* XXII 77).

L'orrida visione delle Furie, che ha già terrorizzato re Ferdinando, torna, dunque, a tormentarlo senza sosta, ma questa volta gli provoca dapprima una lun-

ga e dolorosa consunzione fisica¹³, e, infine, la morte. Una specie di veleno, che ne marcisce e imputridisce le carni, si diffonde nel corpo del sovrano. Nel particolare dei vermi di cui in breve tempo egli si riempie («Si fè il corpo una piaga, e di schifoso / sciame di vermi in breve ora fu pieno», *Ag X 77-78*) c'è forse da scorgersi il ricordo dei vermi che raccolgono il sangue ai piedi dei pusillanimi danteschi nel terzo canto dell'*Inferno* (*If III 69*).

Infine, la descrizione del lungo delirio che precede la morte del re a mo' di una di quelle visioni del futuro che spesso accompagnano i morenti (*Ag X 130-133*), è probabilmente un pretesto per approcciare il tema, che Dante sviluppa nel canto X dell'*Inferno*, durante il colloquio con Farinata, della conoscenza del futuro da parte dei dannati.

Dopo la narrazione delle 'impressionanti' circostanze della morte di Ferdinando, l'autore, all'inizio dell'undicesimo canto, ritorna a Milani e Gioberti, che riprendono il cammino dopo l'incontro con Mileto, non senza, però, una breve esitazione del giovane Agesilao che ancora si attarda con l'amata madre, verso la quale, peraltro, continua a voltarsi per incrociarne lo sguardo, anche dopo che se ne è allontanato.

Ebbene, Jatta racconta il momento di questo commiato con i versi «Volgesi spesso a rimirarla; ognora / quella lo guata finché può la vista» (*Ag XI 20-21*), in cui, con una prospettiva rovesciata, viene ripresa, con evidenti richiami lessicali, la situazione descritta da Dante nella famosa similitudine, del primo canto dell'*Inferno*, in cui il pellegrino, proprio come un naufrago che «guata» le acque da cui è scampato, «si volge [...] a rimirar» la selva e si sente sollevato (*If I 22-27*).

Evidentemente, ciò da cui Agesilao è costretto ad allontanarsi non è per lui fonte di sgomento, chè anzi, egli si volge a guardare la madre soltanto per il rammarico che gli deriva dal doversene allontanare.

Ripreso il viaggio, il giovane eroe si imbatte in un gruppo di patrioti, quelli che l'Italia diede «sin da quel tempo, che chiamiamo antico» (*Ag XI 45*). Essi, gli spiega Gioberti, presto lo incoroneranno martire della patria con una ghirlanda di rose. Al che Agesilao esclama felice: «[...] O Gioja! Io tanto / non mi aspettava», (*Ag XI 55-56*).

Assai a proposito Jatta riprende il richiamo al 'tempo antico' dal diciassettesimo canto del *Paradiso* (v.120), presente nel dialogo con Cacciaguida, quando Dante dichiara, virilmente, di assumersi responsabilmente i rischi della sua testimonianza di verità; altrettanto opportuna è la ripresa, letterale, di 'O Gioja', che ritroviamo al verso 7 del canto XXVII del *Paradiso* ad esprimere l'ebbrezza di Dante di fronte al «riso de l'universo».

Ma, qualche terzina dopo, l'esaltazione di Milani viene espressa anche attraverso la similitudine del pellegrino desideroso di far ritorno in patria, per cui «non

¹³ Nella precisazione temporale dell'espressione «le forze di per di sentia mancarsi» del verso 69 di questo canto c'è forse una variante dei danteschi «di di in di» dell'XI canto del *Paradiso* (v.63) e «di die in die» del XVI canto del *Paradiso* (v. 8).

con tanto disio fumare i tetti / della cittade il peregrin rimira, / a cui da lungi ha i passi suoi diretti», (Ag XI 61-63); una similitudine che ricalca quella dantesca: «pur come pelegrin che tornar vuole» del verso 51 del primo canto del *Paradiso*.

Quando Milani scorge tra i patrioti l'ombra di Carlo Alberto ne resta stupito e, chiedendo spiegazione alla sua guida di quella presenza, le si rivolge esclamando: «[...] Deh tu al dubbio di mia mente, / soccorri», (Ag XI 70-71). Nella richiesta di Agesilao a Gioberti si nota l'implicito riconoscimento da parte del discepolo della capacità del maestro di dirimere ogni sua incertezza; simile è il riconoscimento che Dante tributa all'autorevolezza di Virgilio quando, per esempio, dice lui: «tu [...] che suoli al mio dubbiar esser conforto» (*If* IV 17-18).

Nella successiva apologia del sovrano piemontese, che giustifica la sua presenza in *Paradiso*, Gioberti sottolinea la prioritaria necessità per Milani di veder risolti gli equivoci e le errate interpretazioni dell'operato di Carlo Alberto; e lo fa ricorrendo anche all'espressione «Ti sganna» (Ag XI 81). Nella *Commedia* l'unica occorrenza di questo verbo si trova nel canto XIX dell'*Inferno* quando Dante lo utilizza per rispondere a una necessità molto simile a quella che si determina nel nostro poemetto; la necessità, cioè, di far chiarezza su qualcosa allo scopo di salvaguardare la buona reputazione di chi è eventualmente coinvolto in un equivoco (Cfr. *If* XIX 16-21).

Nelle terzine immediatamente successive, il racconto di Jatta indugia sul momento in cui Gioberti, che ha appena concluso il suo discorso chiarificatore, riprende a parlare, questa volta sollecitato dallo stesso sovrano, che a sua volta chiede ragione della presenza del giovane Milani. La rappresentazione dell'improvviso silenzio di Gioberti, che cessa di parlare («Tacque Gioberti; e fatta più vicina / l'ombra reale su lui lo sguardo affisse», Ag XI 83-84) sembra debitrice, anche per via delle assonanze lessicali, della sequenza dantesca che descrive l'incontro del poeta con Stazio, in cui quest'ultimo, appunto, «si tacque» e 'riguardò' Dante «ne li occhi, ove 'l sembante più si ficca», *Pg* XXI 110-111).

Invece, le parole con cui, prima Gioberti e poi Carlo Alberto, si rassicurano l'un l'altro circa la sollecitudine e l'adeguatezza delle loro reciproche risposte («Tutto che basti / io ti dirò», Ag XI 88-89, e «[...] Io d'appagarti in ciò son presto», Ag XI 94), ricordano la bella Matelda dantesca che dice al pellegrino Dante di essere pronta a rispondere a ogni sua domanda: «[...] venni presta / ad ogni tua question tanto che basti», (*Pg* XXVIII 83-84); ma ricordano anche, più genericamente, i luoghi in cui Dante usa proprio il verbo 'appagare' per esprimere la soddisfazione che può derivare da un parlare eloquente ed esplicativo, come nel caso in cui dichiara di sentirsi appagato dalle parole con cui Virgilio 'completa' il discorso di Guido del Duca («Tu m'appaghe», *Pg* XV 82), o in quello che si verifica nel canto XXIV del *Purgatorio*, allorché Dante si rivolge a Bonagiunta Orbicchiani, che ha palesato il desiderio di parlare con lui («e te e me col tuo parlare appaga», *Pg* XXIV 42).

Nella parte conclusiva del canto, Carlo Alberto riferisce, infine, ai due viananti del suo incontro con l'anima di Antonio Rosmini e della sua profezia circa la vendetta di Dio «sui principi» e sulla curia romana, (Ag XI 113). Tale vendetta si attuerà entro i venti tramonti lunari a cui Jatta allude con l'espressione «luna sce-

ma» del verso 118, forse ripensando allo «scemo de la luna» del verso 14 del decimo canto del *Purgatorio*.

Infine, nell'ultimo verso del canto, quello in cui si riferisce della sparizione dell'anima di Rosmini («Sparì nascosto dagli ombrosi mirti», *Ag XI* 139), vi è, forse, il ricordo del dantesco «Così sparì», del canto primo del *Purgatorio*, con cui Dante annunzia la scomparsa di Catone (*Pg I* 109).

Nel dodicesimo e ultimo canto dell'*Agesilao* il giovane eroe viene incoronato da Mario Pagano alla presenza dei patrioti, che gli fanno cerchio. Gioberti invita il suo discepolo a notare il 'numero immenso' di costoro, che sono morti da eroi in nome della Libertà («[...] O figlio, mira intorno / [...] mira quanti e quanti / solo i Borboni han spento!», *Ag XII* 34-35).

L'appellativo di 'figlio', che qui e altrove, Gioberti, coerentemente con il proprio ruolo di guida paterna, usa per Milani è lo stesso con cui Virgilio si rivolge a Dante, che è per lui 'figlio' e 'figliuolo' in svariati luoghi della *Commedia*.

Inoltre, l'impiego dell'imperativo 'mira' in una circostanza come questa, in cui è evidentemente funzionale a provocare nell'osservatore stupore e meraviglia, riprende l'uso che ne fa Dante, col medesimo scopo, in alcune particolari circostanze del poema. Si ricordi, tanto per citarne qualcuna, l'invito di Beatrice a contemplare il concilio dei beati: «[...] Mira / quanto è 'l convento de le bianche stole» (*Pd XXX* 128-129), o quello, molto simile, di san Bernardo, quando illustra a Dante la distribuzione dei beati nella Candida Rosa: «Or mira l'alto proveder divino», (*Pd XXXII* 37).

Anche l'immagine del cerchio delle anime che circondano il giovane eroe testimonia la presenza di echi danteschi, se solo si pensa a Beatrice circondata dalle sette ninfe nel canto XXXII del *Purgatorio*: «in cerchio le facevan di sé claustro», (*Pg XXXII* 97); o alla prima corona di spiriti sapienti che viene circondata dalla seconda nel cielo del Sole: «e nel suo giro tutta non si volse / prima ch'un'altra di cerchio la chiuse», (*Pd XII* 4-5); o ancora, nella scena del trionfo di Maria, all'arcangelo che, in forma di cerchio di luce, prende a ruotare intorno alla Vergine, nel canto XXIII del *Paradiso*: «per entro il cielo scese una facella / formata in cerchio a guisa di corona / e cinsela e girossi intorno ad ella» (vv. 94-96).