

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

*XII, 1-2
2009*



Edizioni ETS

DISCUSSIONI

CLAUDIO GIUNTA

PERCHÉ CONTINUIAMO A LEGGERE LA *COMMEDIA*?¹

Per quale ragione dovremmo continuare a leggere la *Commedia*? E per quali ragioni continuiamo a imporla agli studenti, a scuola? È probabile che chi insegna letteratura, all'università e più ancora alle scuole medie e superiori, si sia posto spesso domande del genere.

Nelle pagine che seguono cercherò di suggerire qualche possibile risposta. Prima però di dire quali sono le ragioni per cui ha ancora senso leggere, oggi, la *Commedia*, diamo un'occhiata alle ragioni che sembrerebbero suggerire la conclusione opposta, e cioè che la *Commedia* ha fatto il suo tempo ed è ormai – se appena riusciamo a liberarci da tutta la retorica che abbiamo assorbito a scuola – una lettura per eruditi alla stregua, poniamo, dell'illeggibile *Roman de la Rose* o di tanti altri vecchi libri che fingiamo di amare perché ci hanno detto che è indispensabile amarli.

1. Prima ragione che può scoraggiare la lettura. La *Commedia* è in versi, è un racconto in versi: e noi oggi tendiamo a pensare che i versi vadano bene per la poesia lirica (che del resto leggiamo sempre meno) o per le canzoni ma certamente non per i racconti lunghi. Per i racconti lunghi c'è la prosa. Esistono anche poeti contemporanei che hanno provato a raccontare una storia in versi, centinaia o migliaia di versi, ma sono eccezioni, e quasi mai eccezioni felici. Ci sono poche idee sulla letteratura più veritiere di quella di Poe secondo cui le poesie dovrebbero essere abbastanza brevi da stare su una sola pagina, così da poter essere lette tutte in una volta, senza interruzioni: a distanza di un secolo e mezzo questo è ancora il nostro punto di vista, e tutto lascia credere che le cose non cambieranno, che nessun brillante futuro attende il genere 'poema'. Insomma, la *Commedia* è scritta in un modo artificiale, e questo artificio – anzi, questa somma di artifici: non soltanto il verso ma anche la rima, la disposizione 'innaturale' delle parole, e insomma tutto ciò che rende poesia la poesia – è ormai irrimediabilmente lontano dalle nostre abitudini e dai nostri gusti.

2. Seconda ragione. La *Commedia* è stata scritta sette secoli fa. Com'è cambiata la vita da allora! E soprattutto: com'è cambiata la vita in quest'ultimo secolo! Non è forse vero che tra il mondo di Dante e quello dei nostri bisavoli o trisavoli, all'inizio del Novecento, c'è meno differenza di quanta ce ne sia tra questo mondo di 'appena ieri' e il nostro mondo, oggi? Non hanno forse, la scienza e la tecnica, trasformato così radicalmente il paesaggio da rendere quasi imparagonabili questi orizzonti d'esperienza?

Molte delle cose che Dante descrive non sono più le cose che noi abbiamo davanti agli occhi. L'idea dell'esistenza che Dante aveva non è più la nostra. Egli ha vissuto in un mondo i cui

1. Questo non è un 'contributo scientifico' sulla *Commedia*. È, in origine, una lezione per una classe di liceo, il che spiega sia la scelta dell'argomento sia il tono discorsivo. S'intende anche che alla domanda sul perché leggiamo ancora la *Commedia* non è possibile rispondere in una dozzina di pagine, e che questi sono soltanto appunti. Ciò non toglie però che la domanda vada posta, che si ponga ogni volta che ci mettiamo a leggere la *Commedia* o a spiegarla agli studenti.

confini coincidevano praticamente con quelli dell'Europa centro-meridionale, un mondo nel quale le forze politiche più importanti erano l'Impero, con sede in Germania, e il Papato, con sede a Roma. Al centro del cosmo stava, per lui, il pianeta Terra, con gli altri pianeti e col sole a girarle intorno. Non c'è cosa che sia rimasta intatta, da allora. E non si tratta soltanto dei massimi sistemi, ma anche della quotidiana esperienza della vita. Quando leggiamo i primi versi della *Commedia*, «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura», dobbiamo fare un grosso sforzo per immaginare la paura che poteva avere un viandante che, nell'anno 1300, si fosse perduto in una di quelle foreste che cominciavano appena fuori dalle mura delle città e che erano davvero aspre, selvagge, e popolate da animali feroci. Molti dei lettori odierni della *Commedia* hanno a malapena visto un bosco, e lo hanno visto di giorno, camminando lungo un sentiero segnato. *Smarrirsi* ha, per loro, un significato molto diverso, molto meno sinistro, di quello che poteva avere per un lettore del tempo di Dante (ma mi è capitato di leggere questi versi dell'*Inferno* in Islanda, un pomeriggio d'inverno, col buio e il freddo fuori, e il deserto di lava a qualche centinaio di metri dal campus dell'università: li leggevo ad alta voce davanti ad alcuni studenti e posso assicurare che l'effetto era diverso rispetto a quello che si ottiene leggendoli in una scuola del centro di Roma o di Milano in una placida mattina di primavera: laggiù non ci sono selve, ma l'oscurità e la desolazione sì, e smarrirsi può ancora voler dire *morire*).

Si potrebbe dire che, durante i sette secoli che ci separano da Dante, sono rimaste intatte alcune fondamentali istanze umane: l'amore, l'odio, il dolore, la paura della morte... Questo è senz'altro vero, e ne parleremo più avanti. Ma consideriamo per esempio una delle più importanti fra queste istanze: la fede, la religione. Possiamo forse dire che, sotto questo aspetto, il nostro universo corrisponde ancora, almeno nelle sue linee essenziali, a quello di Dante? Dante credeva alla verità storica della Bibbia. Noi, o almeno la gran parte di noi, non ci crediamo. La fede di Dante non ha incertezze né incrinature: egli non è soltanto sicuro dell'esistenza di Dio ma è convinto di avere, con la sfera del divino, un rapporto privilegiato: è il tema che emerge a ogni passo della *Vita nova* e della *Commedia*. In linea di massima, le donne e gli uomini di oggi vivono la fede con molto più distacco: anche se sono religiosi, il peso che la religione ha nelle loro vite e nelle loro idee, opinioni, sentimenti, è molto inferiore al peso che la religione poteva avere per un cristiano del tempo di Dante. Non è dunque eccessivo dire che per questi lettori, per noi lettori di oggi, la *Commedia* ha cessato di essere vera. Non nel senso che noi non crediamo più alla verità del viaggio che Dante avrebbe fatto nell'aldilà: è chiaro, era già chiaro per i lettori del suo tempo che si tratta di un'invenzione, così come sono invenzioni quelle di Omero, di Shakespeare, di Cervantes. Non è più vera nel senso che la visione del mondo che si esprime nella *Commedia* – la dottrina, i dogmi, l'idea della Provvidenza che pervade ogni azione di Dante-personaggio e ogni affermazione di Dante-poeta – ci è diventata estranea. Si pone insomma – e si è posto in realtà a partire dal Rinascimento, e poi più decisamente da due secoli a questa parte – il problema della lettura di un'opera fortemente ideologica come la *Commedia* all'interno di una società come la nostra, che ha in buona misura superato quell'ideologia, che si è secolarizzata.

Ma, si potrebbe obiettare, qualcosa del genere non si può dire di tutti i libri scritti nell'antichità, o nel Medioevo, o... A che punto fermarsi? Da quando la letteratura comincia davvero a parlare di noi? È del tutto normale che un lettore di oggi trovi estranee alle sue idee e ai suoi gusti le opere del passato. Sono state concepite secondo canoni estetici diversi dai nostri, rispecchiano una visione del mondo che non può corrispondere alla nostra: per capirle, per farle parlare, dobbiamo cercare di avvicinarci a quella visione del mondo e a quelle consuetudini estetiche, e accettare per esempio che un racconto lungo possa essere scritto in versi e non in prosa, o che i suoi personaggi possano essere figure fantastiche come mostri, fate, dei, oppure che i cieli dei dipinti – perché naturalmente c'è una storia della pittura così come c'è una storia della letteratura – possano essere, anziché celesti, dorati.

Ma oltre a questa difficoltà, che condivide con tutte le opere d'arte del passato, la *Commedia* ne presenta una specifica. Gli autori di opere come il *Roman de la Rose* o l'*Orlando furioso* o il *Don Chisciotte* hanno un modo di vedere la realtà ovviamente molto diverso dal nostro. Ma ciò che ci sta a cuore e che stimola il nostro interesse, quando li leggiamo, è il racconto, la trama, il corso degli eventi, e questo – la curiosità di sapere se il protagonista del racconto conquisterà la rosa, che cosa faranno Orlando e Rinaldo, come se la caverà Don Chisciotte nella prossima avventura – ci aiuta a superare la distanza che separa la nostra visione del mondo dalla visione del mondo di quegli scrittori, e a disinteressarci dell'implausibilità delle cose che ci stanno raccontando: sono storie, un po' più strane di quelle che racconteranno i romanzieri realisti a partire dal Settecento, ma storie che ci possono divertire, interessare, commuovere, e nelle quali ci possiamo rispecchiare, anche se con uno sforzo molto maggiore di quello che ci verrà richiesto più tardi da Balzac o da Proust.

Ma ecco la differenza. Nella *Commedia*, la prospettiva sulle cose è importante almeno quanto le cose stesse. Dante-autore è sempre in campo, la sua visione del mondo, che è così diversa dalla nostra, viene sempre sollecitata. Non veniamo lasciati soli neanche per un attimo, non possiamo mai abbandonarci all'ascolto della storia: ogni rappresentazione cela un concetto. In altre parole, nella *Commedia* c'è una dimensione dottrinale, teoretica che nelle altre grandi opere della narrativa premoderna non c'è, e questa dottrina non è qualcosa che si possa separare facilmente dal racconto: perché il racconto non è fine a se stesso come nel *Roman de la Rose* o nel *Furioso* o nel *Don Chisciotte* ma è funzionale a una dimostrazione, mira a istruire e a persuadere piuttosto che a intrattenere, ed è pieno di faticosi passaggi nei quali i vari commi della dimostrazione vengono illustrati, come in un trattato filosofico o, per l'appunto, teologico.

Esiste una storia della ricezione delle opere: ogni età vede nell'arte del passato qualcosa di un po' diverso rispetto a ciò che vi vedeva l'età precedente. Ciò risulta chiarissimo se si riflette sulla fortuna e sulla sfortuna, attraverso i secoli, di autori oggi considerati sommi come Dante o Shakespeare o Caravaggio. Nell'epistola a Cangrande della Scala leggiamo che il soggetto della *Commedia* è «lo stato delle anime dopo la morte» (§ 24). Un'opinione simile appare a noi oggi troppo riduttiva. La *Commedia* è ben altro che questo. Ha scritto Nardi:

In realtà il senso letterale di tutto il poema è un altro, e cioè il viaggio, il «fatale andare» di Dante, smarrito, attraverso l'Inferno e il Purgatorio fino alla selva antica del Paradiso terrestre [...], e quindi l'ascesa attraverso le sfere celesti [...]. E in questo viaggio e in questa ascesa Dante porta con sé il suo 'stato civile' con tutta la sua ricca umanità, con tutte le sue aspirazioni personali, letterarie, politiche, morali e religiose, sì che il pronome personale *io* risuona dal secondo al terz'ultimo verso della *Commedia*. [...] Questo, sì, è il senso letterale del poema ed è il solo che veramente ci commuova sino a farci trasalire. Ed è proprio questo che sta sullo stomaco al teologo [cioè all'estensore della lettera, che non sarebbe Dante] che *sub lectoris officio* s'è proposto di svalutarlo, riducendolo a semplice finzione poetica².

Oggi non facciamo fatica a condividere l'opinione di Nardi secondo cui il soggetto della *Commedia* non è tanto l'aldilà, la teologia volgarizzata da Dante, quanto l'esistenza di Dante, l'esistenza umana in generale, osservata dalla specola dell'eterno. Tuttavia, sia stata o non sia stata scritta da Dante, la lettera a Cangrande ci mostra in che modo la *Commedia* poteva essere letta nel XIV secolo e ci dice come allora fosse cruciale proprio quella dimensione dottrinale – lo stato delle anime dopo la morte – che il lettore odierno considera secondaria (secondo questa

2. BRUNO NARDI, Osservazioni sul medievale «accessus ad auctores» in rapporto all'Epistola a Cangrande, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1961, pp. 273-305 (alle pp. 296-7).

prospettiva, ha scritto sempre Nardi, la *Commedia* non sarebbe che «un barbosio trattato teologico sull'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso»). Del resto è soprattutto sulla dottrina, e non tanto sul puro racconto o sulla dimensione autobiografica, che si concentrarono le attenzioni e le critiche dei contemporanei: sulle profezie, sul problema della visione, sulle libertà che Dante si prende nell'immaginare la durata e i modi delle pene. E non mancava tra i primi commentatori chi, come Guido da Pisa, difendeva apertamente l'idea di Dante profeta, visitato dallo Spirito Santo, mentre oggi nessuno crede davvero che Dante si sia messo all'opera perché ispirato dal cielo.

Quali conseguenze ha un simile mutamento di prospettiva? Charles Singleton ha sostenuto che proprio «l'indifferenza alla salvezza» che è caratteristica di noi moderni c'impedisce ormai di avere una comprensione adeguata dell'opera di Dante. «Il fatto è – scrive – che siamo arrivati al limite cui era possibile arrivare nella tendenza a minimizzare o a escludere dall'attenzione i più profondi significati cristiani della *Commedia*»³. In altre parole, così come la Bibbia o il Corano significano qualcosa per un lettore cristiano o un per lettore musulmano e qualcos'altro – qualcosa di meno – per un lettore che non creda alla verità né dell'una né dell'altro, allo stesso modo si potrebbe dire che, dal momento che non siamo più in grado di dare alla *Commedia* il valore teologico e profetico che la *Commedia* aveva in origine, anche il nostro apprezzamento dell'opera risulta almeno in parte compromesso.

È così? O si può pensare che questo mutamento di mentalità (che riguarda, ripeto, ogni opera d'arte antica ma in particolare quelle che, come la *Commedia*, hanno un preponderante contenuto di pensiero), anziché essere dannoso per il nostro gradimento e la nostra comprensione dell'opera, ci apra nuove vie, nuove possibilità di lettura?

3. Terza ragione di lontananza. La *Commedia* non soltanto parla di cose che sono molto lontane dalla nostra esperienza, così come molti capolavori del passato (la guerra sotto le mura della città di Troia, il viaggio di un eroe che è destinato a fondare Roma, le avventure di un pazzo che si crede un cavaliere errante), ma ne parla anche in maniera terribilmente complicata. La *Commedia* è forse l'unica grande opera letteraria occidentale che *non può* essere letta senza un commento o senza avere accanto una buona enciclopedia. Prendiamo la mitologia. Anche i poemi latini e greci erano pieni di strani e spesso oscuri riferimenti al mito, ma bisogna supporre che quei miti fossero moneta corrente per molti lettori del tempo: un codice condiviso, se non un credo condiviso. Nel momento in cui Dante scrive versi come questi (*Pd* VIII 1-8):

Solea creder lo mondo in suo pericolo	
che la bella Ciprigna il folle amore	
raggiasse, volta nel terzo epiclo;	3
per che non pur a lei facieno onore	
di sacrificio e di votivo grido	
le genti antiche ne l'antico errore;	6
ma Dione onoravano e Cupido,	
quella per madre sua, questo per figlio	

è passato quasi un millennio da quando il *pantheon* greco-romano è stato sostituito dalla Trinità cristiana: soltanto chi conosceva alla perfezione la mitologia classica, i poemi classici, aveva qualche speranza di orientarsi, da solo, tra questi nomi. Per questa ragione, e anche questo è un caso unico nella storia della letteratura occidentale, si pensò subito di *non* lasciare da soli i lettori, e pochi anni dopo la morte di Dante si cominciarono a scrivere eruditissimi commenti,

3. CHARLES SINGLETON, *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino 1978, p. 128.

simili a quelli che si erano scritti per opere molto lontane nello spazio e nel tempo, e appartenenti a generi molto diversi come i libri della Bibbia o i trattati di Aristotele.

Non basta: perché l'enciclopedia che serve per leggere Omero o le *Metamorfosi* di Ovidio rischia di non essere sufficiente per la *Commedia*. Prendiamo per esempio questi versi (*If* XXI 37-49):

Del nostro ponte disse: «O Malebranche,	37
ecco un de li anzian di Santa Zita!	
Mettetel sotto, ch'ì' torno per anche	
a quella terra, che n'è ben fornita:	40
ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;	
del no, per li denar, vi si fa <i>ita</i> ».	
Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro	43
si volse; e mai non fu mastino sciolto	
con tanta fretta a seguitar lo furo.	
Quel s'attuffò, e tornò su convolto;	46
ma i demon che del ponte avean coperchio,	
gridar: «Qui non ha loco il Santo Volto!	
Qui si nuota altrimenti che nel Serchio!».	49

Questa è storia contemporanea, anzi è cronaca: vi si parla di una città che non è mai esplicitamente nominata (che si tratti di Lucca lo apprendiamo dai commenti) e si citano cose e personaggi (il Santo Volto, Bonturo) intorno ai quali molto difficilmente un lettore che non fosse lucchese poteva essere informato. Ora, anche scrittori latini come Lucano o come Stazio avevano raccontato la storia del loro tempo. Ma la loro era la grande storia degli imperi, non la cronaca di una minuscola cittadina. In più, nel momento in cui raccontano le loro storie Lucano e Stazio mettono il lettore nella condizione di capire bene quello che stanno dicendo, spiegano gli antefatti, le cause degli eventi, ci fanno conoscere da vicino i protagonisti (*Phars.* I 67-9): «Fert animus causas tantarum expromere rerum / immensumque aperitur opus, quid in arma furem / impulerit populum, quid pacem excusserit orbi»⁴. E segue il racconto dei fatti che avevano portato alla guerra civile. Dante, al contrario, non spiega. Cita, allude, prende personaggi ed eventi del passato e li inserisce nel suo racconto ma – dato che ciò che gli sta a cuore non sono tanto le loro vicende personali quanto il loro valore esemplare – dà spesso al lettore informazioni scarse e lacunose circa la loro identità terrena. Chi, senza l'aiuto dei commenti, riuscirebbe a immaginare tutta la storia che sta dietro ai sei versi pronunciati da Pia dei Tolomei alla fine del quinto canto del *Purgatorio*?

Ma non c'è soltanto questo. La *Commedia* è anche piena di passi, alcuni memorabili, in cui Dante parla, semplicemente, della sua vita privata. E ne parla come se tutti fossero al corrente di ciò che sta dicendo, o meglio come se non gli importasse del fatto che nessuno può davvero afferrare ciò che sta dicendo. Anche in questo caso è utile un confronto. Nell'antica Roma esisteva un genere letterario nel quale era ammesso un simile codice ristretto: la satira. Quando leggiamo, nella satira XI di Giovenale (vv. 21-3): «È però necessario distinguere tra chi si prepara simili pranzi; se è Rutilio, è un lusso, ma se si tratta di Ventidio, la faccenda prende tutt'altro nome»; oppure (nella stessa, vv. 33-4): «Chiarisci bene a te stesso che cosa tu sia, se un oratore veemente o uno sbruffone come Curzio o Matone», noi non potremmo mai capire di che cosa si sta parlando se non avessimo delle note esaurienti, note che però talvolta

4. «L'animo mi porta a esporre le cause di avvenimenti tanto gravi: viene così a spalancarsi un'opera smisurata per chiarire cosa abbia spinto alle armi il popolo romano accecato, cosa abbia scrollato la pace via dal mondo».

non riescono comunque a spiegare il passo in questione: «Potrebbe essere il Ventidio Basso della satira VII, che dal nulla divenne console e accumulò grandi ricchezze [...]. Di Curzio nulla sappiamo»⁵. Il passo resta oscuro: ma è pensabile che per i lettori antichi queste allusioni fossero trasparenti, che si trattasse di aneddoti che circolavano tra la gente, come ne circolano oggi un po' in tutti gli ambienti. È solo il passaggio del tempo che rende oscuro quello che una volta doveva essere chiaro a molti. Ma il codice ristretto di Dante – le allusioni a una «pargoletta» che lo ha messo sulla cattiva strada (Pg XXI 59), ai «battezzatori» di San Giovanni (If XIX 16-24), ai suoi trascorsi con questo o quel personaggio del poema (Forese, Carlo Martello, Belacqua) – non è che memoria personale, perciò non condivisa, ed è probabile che esso non sia stato mai trasparente per nessuno salvo che per Dante.

Insomma, la terza ragione che allontana la *Commedia* da noi è questa: la *Commedia* è molto difficile da capire perché Dante parla di moltissime cose disparate senza però darsi la pena di offrire al lettore informazioni che gli facciano capire di chi o di che cosa si sta parlando. Dato che è difficile da capire, la *Commedia* è anche difficile da amare. A scuola accade spesso che queste difficoltà vengano un po' nascoste per non spaventare gli studenti: e la bellezza e l'importanza della *Commedia* (come di altre opere del passato) vengono date come ovvie, auto-evidenti. Ma non è così. La *Commedia* è certamente piena di cose meravigliose, ma anche per apprezzare queste cose meravigliose bisogna fare un po' di fatica. «La verità non si concede ai pigri», ha scritto qualcuno: e lo stesso si può dire della bellezza.

4. E adesso, dopo aver detto perché un lettore di oggi potrebbe non avere voglia di leggere la *Commedia*, proviamo a spiegare perché questa sarebbe la scelta sbagliata, cioè perché vale invece la pena di provarci.

La questione della forma: i versi. Certo, i versi sono una forma artificiale, una costrizione. Ma non è detto che una costrizione debba rappresentare un ostacolo per l'immaginazione e per l'arte. Oggi abbiamo questa impressione, perché viviamo in un'epoca in cui gli artisti godono di una quasi totale libertà formale. Quale tipo di versi può adoperare un poeta, oggi? Tutti quelli che vuole, delle misure che vuole. Di che cosa può parlare una poesia? Di qualsiasi argomento. Quanto può essere lungo un racconto in prosa? Da una riga a tremila pagine. In passato i confini dei generi erano molto più rigidi: c'erano delle regole precise su come comporre una poesia, un dramma, un poema, e anche su ciò che una poesia, un dramma, un poema potevano dire. Ebbene, dopo un po' che si studiano le opere del passato ci si accorge di come proprio il buon uso delle costrizioni – degli schemi fissi, delle regole – sia uno dei modi in cui l'arte può dare piacere.

Un esempio. Alla fine del canto XXII del *Paradiso* Dante fluttua nell'aria e dall'alto, mentre gira in tondo, vede tutti i pianeti del sistema solare uno in fila all'altro. Non c'è nulla di intrinsecamente 'poetico' in un'idea come questa, anzi: la descrizione *non* della luna o di un bel cielo stellato ma dell'ordine cosmico sembra ancora adesso (e tanto più doveva sembrarlo allora) qualcosa da lasciare agli astronomi. Nei suoi *Principi della filosofia* (III 8), Cartesio immagina anche lui di osservare il sistema solare da fuori, e scrive: «È facile conoscere che la Luna e la Terra apparirebbero molto più piccole a chi le guardasse da Giove o da Saturno di quanto appaia Giove o Saturno allo stesso spettatore che li guarda dalla Terra, e che, se si guardasse il Sole di sopra da qualche stella fissa, esso non apparirebbe forse maggiore di quanto appaiano le stelle a quelli che le guardano dal luogo dove siamo»⁶. Questo è il modo in cui l'immagine

5. DECIMO GIUNIO GIOVENALE, *Satire*, a c. di E. BARELLI, Milano, Rizzoli 2002, p. 237.

6. Cfr. *Cartesio*, Milano, Mondadori 2008, pp. 724-5.

viene articolata nella prosa scientifica: un linguaggio chiaro e distinto, ma che proprio per questo non si può davvero dire stimoli il volo della fantasia. Questo invece è il modo in cui l'articola Dante, che deve rispettare i confini del verso e della terzina (133-54):

Col viso ritornai per tutte quante	133
le sette spere, e vidi questo globo	
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante;	
e quel consiglio per migliore approbo	136
che l'ha per meno; e chi ad altro pensa	
chiamar si puote veramente probo.	
Vidi la figlia di Latona incensa	139
sanza quell' ombra che mi fu cagione	
per che già la credetti rara e densa.	
L'aspetto del tuo nato, Iperione,	142
quivi sostenni, e vidi com si move	
circa e vicino a lui Maia e Dione.	
Quindi m'apparve il temperar di Giove	145
tra 'l padre e 'l figlio; e quindi mi fu chiaro	
il variar che fanno di lor dove.	
E tutti e sette mi si dimostraro	148
quanto son grandi, e quanto son veloci,	
e come sono in distante riparo.	
L'aiuola che ci fa tanto feroci,	151
volgendom' io con li eterni Gemelli,	
tutta m'apparve da' colli a le foci.	
Poscia rivolsi li occhi a li occhi belli.	154

Questo è uno dei passi più belli della *Commedia*. È impressionante che un uomo del Medioevo possa immaginare di osservare l'intero universo conosciuto mentre lui, col suo corpo, gli ruota attorno. Non è importante il fatto che quella del cosmo visto dall'alto non sia un'invenzione di Dante ma gli derivi dal *Somnium Scipionis* di Cicerone; non è importante perché la cosa più straordinaria è il modo in cui Dante riesce a comprimere nello spazio di una ventina di versi tante informazioni: il nome di tutti i pianeti con una breve caratterizzazione di ciascuno, e poi una meravigliosa terzina riassuntiva che li riunisce tutti insieme: «e tutti e sette mi si dimostrare...». E il più straordinario di tutti è il verso 151. Dato il problema 'definire la terra e la vita umana in undici sillabe', la soluzione di Dante è: «L'aiuola che ci fa tanto feroci». È un verso bellissimo non solo per il suono (coi due accenti consecutivi sulla sesta e la settima sillaba, *fà tanto*) e per la ricchezza del suo significato: 'a chi, come me, ha potuto vedere le cose con l'occhio di Dio, il nostro pianeta appare per quello che realmente è, un fazzoletto di terra (*aiuola*) minuscolo, irrilevante, e per il quale noi però ci facciamo continuamente la guerra'. Non solo per questo, ma anche perché in undici sillabe Dante riesce a combinare i due piani ben distinti della descrizione obiettiva e del giudizio morale. Non dice 'un piccolo pezzo di terra che ha questa o quest'altra caratteristica e che mi appare, mentre gli volteggio intorno, in questo o quest'altro modo'; dice 'un piccolo pezzo di terra (piano fisico) che ci rende tutti crudeli (piano morale)'. Ma questo prodigio di sintesi non si sarebbe compiuto se Dante non avesse dovuto superare, per l'appunto, le costrizioni, i vincoli che il genere del suo discorso gli imponeva.

Un altro esempio. Tra le cose che Dante deve fare c'è trovare un inizio originale per ognuno dei cento canti, non ripetere sempre le stesse parole, lo stesso schema, la stessa situazione narrativa. Ci si pensa di rado, ma questa in pratica è una cosa nuova nella letteratura europea perché i poemi, i romanzi in versi anteriori a Dante non sono divisi in canti: cento nuovi inizi

sono un problema che nessuno aveva mai dovuto affrontare. Ma Dante trasforma il problema in un'occasione e trova delle soluzioni geniali. Comincia, senza nessuna spiegazione, citando le parole scritte su una porta all'ingresso dell'inferno («Per me si va nella città dolente...»), comincia rivolgendo direttamente la parola al lettore («Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe...»), comincia citando versacci incomprensibili («Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»), e lo può fare anche perché di versi in *-eppe* (o altrove in *-occe*, in *-orpio*, e via dicendo), essendo all'inizio del canto, deve trovarne soltanto due, non tre: non è facile, ma è meno difficile che se queste rime impossibili stessero nel corpo del canto, dato che lo schema della terza rima è ABABCBCDCDED...

Nel XIV del *Purgatorio* Dante fa qualcosa di meno vistoso ma di altrettanto se non più sorprendente, e cioè comincia il canto con un dialogo tra due personaggi che non conosciamo, che non abbiamo mai incontrato prima:

«Chi è costui che 'l nostro monte cerchia
prima che morte li abbia dato il volo,
e apre li occhi a sua voglia e coverchia?». 3
«Non so chi sia, ma so che non è solo:
domandal tu che più li t'avvicini,
e dolcemente, sì che parli, acco'lo». 6

Questa tecnica è strana e interessante per varie ragioni. Perché nei manoscritti antichi non c'erano le virgolette, quindi non doveva essere immediatamente chiaro, leggendo, che a parlare qui non era l'autore (lo diventa al verso 7, dove Dante riprende la parola e spiega: «Così due spirti»). Perché Dante usa quella che si chiama 'tecnica del ritardo', cioè introduce i personaggi e li fa parlare, ma aspetta qualche decina di versi prima di dirci chi sono e perché sono lì: lo sapremo soltanto dopo il verso 80, «sappi ch'io son Guido del Duca» e «Questi è Rinier». E infine perché il lettore moderno è portato ad associare questa tecnica adoperata da Dante al teatro o al cinema piuttosto che alla narrativa: l'apertura della scena sul colloquio di due personaggi, senza bisogno di didascalie introduttive o di una voce fuori campo.

5. Questo era il primo ostacolo alla lettura e all'apprezzamento della *Commedia* da parte nostra. È in versi, e i versi ci appaiono oggi come un mezzo poco adatto al racconto, perché sono artificiosi e spesso difficili da capire. È vero, ma abbiamo visto come proprio la risoluzione di problemi formali che nell'età della totale libertà espressiva non si danno più possa contribuire alla bellezza dell'opera e al nostro piacere di lettori.

La *Commedia*, abbiamo osservato in secondo luogo, è stata scritta molti secoli fa, e tra il mondo di Dante e il nostro le differenze sono molto più numerose delle analogie. E non solo il mondo che Dante *descrive*, ma anche e soprattutto il mondo come Dante lo pensa: le sue idee sulla religione, la politica, i rapporti tra i sessi e le classi sociali, ci sono ormai quasi del tutto estranee. Vale davvero la pena di ascoltarle?

Quanto a quest'ultimo problema, il problema della nostra distanza ideale da Dante, e soprattutto dalle sue idee intorno alla religione, che incidono così profondamente sulla sua opera, è molto ragionevole quello che ha osservato un grande scrittore del XX secolo che era anche un credente, T.S. Eliot⁷:

Sono convinto che non possiamo permetterci di *ignorare* le credenze filosofiche e teologiche di Dante [...]; ma penso anche che non siamo obbligati a crederci [...]. È errato pensare che esistano parti della

7. THOMAS S. ELIOT, *Dante II*, in *Opere*, a c. di R. SANESI, Milano, Bompiani 1993, pp. 808-46.

Commedia interessanti soltanto per i cattolici o i medievalisti. C'è infatti una differenza [...] fra la *credenza* filosofica e l'*assenso* poetico [...]. Se riusciamo a leggere la poesia come tale, crederemo nella teologia di Dante esattamente come crediamo nella realtà fisica del suo viaggio, ovvero sospendiamo sia la credenza che l'incredulità. Non posso negare che in realtà risulti più facile per un cattolico cogliere più spesso il significato di quanto lo sia per un agnostico qualsiasi; ma ciò avviene non perché il cattolico crede, bensì perché è istruito [...]. Non dobbiamo confondere Dante con san Tommaso o viceversa. Sarebbe un grave errore psicologico. La *disponibilità a credere* di chi legge la *Summa* presuppone un atteggiamento diverso da quella di un lettore di Dante, anche se si tratta della stessa persona, e anche se questi è un cattolico (pp. 827-8).

Così la questione è impostata correttamente. Per apprezzare la *Commedia* non è necessario, in realtà, come supponeva Singleton, *condividere* le idee di Dante sulla religione: è necessario *conoscerle*, e la conoscenza non è un fatto di fede ma un fatto di studio, è il traguardo a cui si arriva dopo una lunga consuetudine con la cultura della quale anche Dante si è nutrito. Così, potremmo dire che un'adeguata, reale comprensione della *Commedia* potrà essere impedita, oggi, non dalla mancanza di fede dei suoi lettori, bensì dalla loro insufficiente erudizione: non è il credere che può fare difetto, ma il sapere.

D'altra parte, il fatto che Dante appartenga a un'età dell'arte così lontana dalla nostra, che descriva un mondo così lontano da quello che abbiamo sotto gli occhi, può non essere soltanto uno svantaggio. Certo, i personaggi raffigurati nella *Commedia* sembrano avere un rapporto molto labile con noi. Sono re, imperatori, guerrieri, personaggi della Bibbia, santi come Francesco d'Assisi, eroi presi dalla letteratura come Ulisse; e certo la situazione in cui si trovano, tuffati nell'inferno o illuminati dalla luce di Dio, non si può davvero definire 'tipica'. Rispecchiarsi in loro non è facile come rispecchiarsi nei protagonisti dei grandi romanzi moderni come Madame Bovary o Raskolnikov o Leopold Bloom. E questo rispecchiamento è arduo soprattutto quando dall'*Inferno* e dal *Purgatorio*, che sono ancora così profondamente terrestri nel modo in cui il poeta li rappresenta, passiamo al *Paradiso*: dato anche che, come ha scritto sempre Eliot, «consapevoli o no, abbiamo un pregiudizio contro la beatitudine in quanto materia di poesia»⁸.

Ma, da un lato, Dante possiede un'immaginazione e una sensibilità così ricche da poter esprimere anche idee ed emozioni che la letteratura del suo tempo non era ancora in grado di esprimere. Ci sono passi, episodi interi della *Commedia* che parlano a tutti, anche a chi non ha alcun interesse né per la poesia né tantomeno per un'età remota come il Medioevo, per la semplice ragione che Dante ha saputo fissare in modo geniale sentimenti che sono realmente universali. Si può essere indifferenti alla letteratura, o cinici, ma è difficile esserlo abbastanza da restare inerti leggendo il discorso di Ulisse ai suoi compagni di viaggio o gli ultimi versi del *Paradiso*.

Dall'altro lato, ed è il punto più importante, il fatto che la *Commedia* appartenga a un passato remoto la mette, in un certo senso, al riparo dalle regole del buon gusto, cioè di quello che oggi consideriamo buon gusto. Dante parla di cose di cui la letteratura moderna non può parlare se non cadendo nella magniloquenza o nel *kitsch*. Chi potrebbe oggi, seriamente, raccontare di come, grazie all'intercessione di San Bernardo e della Vergine Maria, è arrivato a vedere Dio? E chi potrebbe, in un romanzo, mettersi a parlare seriamente del problema della resurrezione della carne, e affermare di poterlo risolvere? E tuttavia queste due chimere, la visione di Dio e la resurrezione, non solo ispirano a Dante alcuni dei versi più belli della *Commedia* ma, per quanto remote siano dalla nostra esperienza quotidiana, ci interessano e ci commuo-

8. ELIOT, *Dante II*, p. 833.

vono. Se, per scrupolo di realismo, la letteratura può aver superato queste immaginazioni e può averle messe nel repertorio delle cose di cui non è più possibile parlare, noi non le abbiamo superate affatto: sono ancora al centro della nostra fantasia e dei nostri desideri. Ecco il passo (*Pd* XIV 52-66) in cui Salomone spiega a Dante che rinasceremo col corpo. Per esserne turbati non è necessario crederci, basta pensare a qualcuno che si amava e che si è perso:

«Ma sì come carbon che fiamma rende,	52
e per vivo candor quella soverchia,	
sì che la sua parvenza si difende	
così questo fulgór che già ne cerchia,	55
fia vinto in apparenza da la carne	
che tutto di la terra ricoperchia;	
né potrà tanta luce affaticarne:	58
ché li organi del corpo saran forti	
a tutto ciò che potrà dilettarne».	
Tanto mi parver sùbiti e accorti	61
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,	
che ben mostrar disio de' corpi morti:	
forse non pur per lor, ma per le mamme,	64
per li padri e per li altri che fuor cari	
anzi che fosser sempiterne fiamme.	

E quanto sarebbe ridicolo, oggi, trattare il tema della devozione e dell'amicizia facendo incontrare nell'aldilà due scrittori, uno preso come maestro e l'altro come allievo, che non si sono mai conosciuti, che hanno vissuto addirittura in secoli diversi? Ma la particolare situazione in cui Dante ha saputo calare i suoi personaggi gli permette di dare, di questa allegoria della devozione, una rappresentazione meravigliosamente credibile, cioè – ed è questo uno dei tratti più originali del procedimento di Dante – non di trasfigurare in simbolo un evento o un personaggio reale bensì di *rendere realistico un simbolo* (*Pg* XXI 121-36):

Ond'io: «Forse che tu ti maravigli,	121
antico spirto, del rider ch'io fei;	
ma più d'ammirazion vo' che ti pigli.	
Questi che guida in alto li occhi mei	124
è quel Virgilio dal qual tu togliesti	
forza a cantar de li uomini e d'i dei.	
Se cagion altra al mio rider credesti,	127
lasciala per non vera, ed esser credi	
quelle parole che di lui dicesti».	
Già s'inchinava ad abbracciar li piedi	130
al mio dottor, ma el li disse: «Frate,	
non far, ché tu sè ombra e ombra vedi».	
Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate	133
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,	
quand'io dismento nostra vanitate,	
trattando l'ombre come cosa salda».	136

Insomma, così come per la questione dei versi, il vero passo avanti è capire che anche la distanza temporale, ideale e di gusto può, se colta in maniera adeguata, trasformarsi in un'occasione per ottenere dall'arte ciò che l'arte della nostra epoca non è più in grado di darci.

6. Resta il terzo problema, la terza distanza. È forse possibile trovare un 'lato buono' nella incomprensibilità di molti passi della *Commedia*, nell'allusione a libri che non conosciamo, o a

circostanze storiche che ci sfuggono? Se dobbiamo proprio leggere un poema antico, perché allora non scegliere l'*Odissea*, o l'*Eneide* o i romanzi arturiani, libri che sono anche e soprattutto delle grandi storie, che si possono leggere rilassandosi, ignorando le note, libri che non chiedono un'attenzione costante per decifrare la realtà che sta dietro alle parole? In effetti è così, la *Commedia* non è un libro come gli altri, un libro di cui si possa fare una lettura 'disimpegnata'. Per questa ragione non è ben chiaro a che cosa possano servire le letture pubbliche, a voce alta, di passaggi come questo (*Pd* VIII 121-35):

Si venne deducendo infino a quinci;	121
poscia conchiuse: «Dunque esser diverse	
convien di vostri effetti le radici:	
per ch'un nasce Solone e altro Serse,	124
altro Melchisedèch e altro quello	
che, volando per l'aere, il figlio perse.	
La circular natura, ch'è suggello	127
a la cera mortal, fa ben sua arte,	
ma non distingue l'un da l'altro ostello.	
Quinci addivien ch'Esau si diparte	130
per seme da Iacòb; e vien Quirino	
da sì vil padre, che si rende a Marte.	
Natura generata il suo cammino	133
simil farebbe sempre a' generanti,	
se non vincesse il proveder divino.	

Cosa può capire il semplice ascoltatore? Ci vogliono tempo e concentrazione per venire a capo di questa decina di versi, cioè non soltanto per sapere chi sono i vari personaggi di cui parla Carlo Martello, personaggi che Dante preleva dalla storia greca, dalla storia romana e dalla Bibbia, ma anche per afferrare il senso del discorso, che riguarda le inclinazioni naturali dell'uomo e che non è per niente semplice. Qui dunque sta la difficoltà: ma, ancora una volta, qui sta anche l'occasione.

Noi siamo abituati a separare con un tratto molto netto il piacere estetico dal piacere che viene dal conoscere. A scuola è persino difficile accettare che quest'ultimo sia un piacere: ci appare piuttosto come un ostacolo, una prova che bisogna superare per poi dedicarsi a cose più utili o riposanti (come, per esempio, dire la nostra opinione su quello che abbiamo letto, o su 'quello che davvero voleva dire Dante'). Naturalmente si può leggere la *Commedia* anche così, disinteressandosi di ciò che non si capisce e lasciandosi cullare dalla bellezza di certi versi, di certe similitudini, o dalla prodigiosa immaginazione di Dante, dalla sua inventiva nella sfera dell'orrido e in quella del sublime. Allo stesso modo, si può benissimo leggere l'*Iliade* senza sapere niente degli dei greci. Ma nel caso della *Commedia* il costo è più alto, perché la quantità di cose – nomi, libri, concetti – che Dante riesce a mettere nella storia che sta raccontando è davvero enorme: simile forse soltanto a quella che Joyce riuscirà a mettere nell'*Ulisse* ma, rispetto a questa, molto più necessaria perché molto più fusa con il racconto. Perdere tutte queste cose è un peccato. E impadronirsene è una meraviglia. Se si legge la *Commedia* con l'attenzione che richiede, ciò che si ottiene alla fine non sono soltanto l'emozione e il piacere dati dal racconto, un racconto che parla ancora di noi in molti modi inaspettati: lo smarrimento, il senso di colpa, il viaggio coi suoi scenari prodigiosi, il pentimento, la redenzione, la felicità raggiunta... Si ottengono anche l'emozione e il piacere dati dall'*imparare*: sono due millenni di storia e di libri filtrati dall'intelligenza di Dante – la storia che lui conosceva, i libri che aveva letto, e la sua interpretazione dell'una e degli altri.

Ripeto, questo è un tipo di piacere che non ci è familiare: c'è qualcosa di strano, per il medio lettore di romanzi odierno, in un piacere che implica uno sforzo. Eppure il piacere

dell'apprendimento – conoscere cose disparatissime e remote dai nostri interessi attuali attraverso la mediazione di Dante – può essere tanto grande quanto il piacere dell'immaginazione. Spesso si parla della *Commedia* come di una *enciclopedia*, una definizione un po' disgraziata che probabilmente ha l'effetto di respingere il lettore piuttosto che di attrarlo. Ciò che si vuole dire è che nella *Commedia* si trovano un'infinità di cose che non c'entrano col filo principale del racconto, e che ogni incontro o esperienza vissuta da Dante e raccontata in una manciata di versi ci apre un passaggio verso mondi strani e affascinanti. Naturalmente, le biblioteche sono piene di libri che parlano di altri mondi o di altri libri, e non per questo la loro lettura risulta particolarmente appagante. Per spiegare in che modo la *Commedia* si distingue da questi libri possiamo provare a leggere questi versi (*If* XXVIII 55-63):

«Or di a fra Dolcin dunque che s'armi,	55
tu che forse vedra' il sole in breve,	
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,	
sì di vivanda, che stretta di neve	58
non rechi la vittoria al Noarese,	
ch'altrimenti acquistar non saria leve».	
Poi che l'un piè per girsene sospese,	61
Mäometto mi disse esta parola:	
indi a partirsi in terra lo distese.	

È un passo molto semplice, e non particolarmente notevole dal punto di vista poetico. È una di quelle predizioni che le anime fanno a Dante: le cose andranno in questo o quest'altro modo, qualcuno (qualcuno che mentre l'anima parla è ancora vivo, lo stesso Dante a volte) subirà questo o quest'altro destino... Naturalmente, Dante-scrittore, che ambienta il racconto della *Commedia* nell'anno 1300, va a colpo sicuro perché sa già come sono andate le cose: quando il suo avo Cacciaguida gli predice che andrà in esilio, Dante è già in esilio; quando Ugo Capeto profetizza a Dante-personaggio lo schiaffo di Anagni, quell'evento ha già avuto luogo nel momento in cui Dante scrive, eccetera. Ora, nello spazio immaginario dell'aldilà non c'è distinzione di epoche o di luoghi: a parte Dante, quelli che parlano sono tutti morti, e così Dante-personaggio viaggia liberamente nella storia e nella geografia umana incontrando ora un eroe della Grecia antica, ora un poeta latino del primo secolo, ora il primo re di Francia.

Qui siamo nel girone degli scismatici, e Dante parla con Maometto (570-632). Perché mai Maometto, il profeta dell'Islam, sta tra gli scismatici? Perché le informazioni che Dante aveva su questo personaggio erano molto più scarse delle nostre, e perché Dante non aveva alcuna sensibilità o tolleranza nei confronti delle religioni che non erano il cristianesimo. In sostanza, Dante e i suoi contemporanei pensavano che l'Islam fosse semplicemente un'eresia nata in seno al cristianesimo, e che Maometto fosse stato, come scrive Brunetto Latini nel *Tresor*, un monaco che aveva voltato le spalle alla vera fede. Così, chi legge questi versi (con l'aiuto di un buon commento) non soltanto si ricorda di chi era Maometto ma impara anche che Maometto non è stato sempre lo stesso personaggio attraverso i secoli, e che epoche diverse possono avere idee diverse a proposito dei medesimi eventi storici, a seconda non solo delle informazioni che ne hanno ma anche e soprattutto dell'orizzonte d'idee e credenze nel quale queste informazioni vengono calate.

Dato che il tempo umano non conta nell'aldilà di Dante, a parlare della sorte di fra Dolcino (circa 1250-1307) può essere non un suo contemporaneo ma Maometto, cioè un uomo vissuto sette secoli prima di lui – la stessa distanza che separa noi da Dante – in tutt'altra parte del globo. Dolcino era un cristiano, come Dante. Predicava la povertà, la disobbedienza alle gerarchie ecclesiastiche, il ritorno alla vita semplice dei primi discepoli di Cristo. A considerarle oggi, le sue idee non sembrano tanto diverse dalle idee che Dante esprime spesso nella

Commedia. Eppure Dante sta dalla parte dell'ortodossia, della Chiesa (e di quel Clemente V che, nella previsione e nell'augurio di Dante, finirà anche lui dannato); e destina Dolcino all'inferno: «Or di a fra Dolcin dunque che s'armi, / ... / s'ello non vuol qui tosto seguitarmi», dice Maometto. Si noti: Dolcino non è presente sulla scena, viene soltanto evocato da Maometto. Dante ha voluto citarlo, ha voluto dire che sarebbe finito all'inferno e, dato che non era ancora morto nel momento in cui si svolge l'azione del poema, si è inventato questa profezia.

Dante aveva ragione? Dolcino meritava il rogo in terra e la dannazione nell'aldilà? Oggi nessuno penserebbe una cosa del genere. Abbiamo imparato ad accettare, anzi quasi ad ammirare queste figure di settari un po' folli, pronti a farsi uccidere in nome di una loro personale idea della vita e della religione. Anche in questo caso, come per Maometto, noi oggi la pensiamo diversamente da Dante: il tempo e il progresso delle ricerche ha modificato non soltanto le nostre conoscenze intorno a quei fatti ma anche il nostro modo di giudicarli.

Così è chiara la differenza tra la *Commedia* e l'enciclopedia. L'enciclopedia si sforza di darci un'informazione oggettiva sui fatti e sulle persone, e nei limiti del possibile non li giudica. Nella *Commedia* noi vediamo i fatti e i personaggi storici attraverso gli occhi di Dante: è molto difficile riuscire a separare 'le cose così come sono andate' da ciò che Dante ne sapeva e da ciò che Dante ne pensava. E tutto questo – questa parzialità, questo giudizio spesso arbitrario, capriccioso che è implicato nel racconto, e che si scontra con la nostra parzialità, col nostro modo di vedere le cose – è molto interessante.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2011

In realtà questa comunicazione doveva intitolarsi *La verità della poesia*, questa era stata la proposta di Lino Leonardi; era già un titolo abbastanza megalomane, perciò mi sono detto che tanto valeva stare al gioco, e mettere Goethe dalla mia parte: quindi *Poesia e verità*. Non cambia molto: a darci l'idea è stata una piccola divergenza d'opinioni sul modo in cui va letta la poesia delle origini. In breve, a me è sempre parso che, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, gli studiosi abbiano adoperato ora con troppa fiducia ora in maniera proprio scriteriata gli strumenti interpretativi della metaletteratura e dell'intertestualità, con *exploit* anche ridicoli che ricordano la tecnica di decifrazione di *Twin Peaks* così come la descrive Henry Jenkins in un libro sulla cultura popolare contemporanea: «i fanatici di Lynch si sono messi a cercare un Ur-testo o degli Ur-testi che potessero fornire la chiave per decodificare la sua peculiare narrazione: alcuni [...] hanno cercato la risposta in altri film di Lynch, rintracciando analogie nei motivi e nei nomi di personaggi, o speculando sul fatto che alcuni membri del cast avevano lavorato insieme. Qualcuno si è messo anche ad analizzare il diario di Laura Palmer, scritto dalla figlia di Lynch»¹. Una volta accettato che il testo che abbiamo di fronte è un testo che dev'essere decifrato perché vuol dire un'altra cosa rispetto a quella che sembra dire (il che comunque è molto più probabile che sia vero per *Twin Peaks* che per la *Commedia*), allora quasi tutto diventa misterioso e quasi tutto diventa significativo. È quella che è stata chiamata (da Eco nei *Limiti dell'interpretazione* e da altri) interpretazione paranoica dei fatti artistici².

Ora, se si ammette che la verità dei testi risiede al di sotto della loro superficie, cioè non sul piano della semplice *explication de texte* ma su quello della lettura profonda, tale verità potrà consistere (a) in un significato ulteriore rispetto a quello manifesto; oppure (b) in un significato totalmente diverso da quello che una lettura 'ingenua' permette di raggiungere.

Poniamo, caso (a), commentando il sonetto *I' mi senti' svegliar*, in cui Dante vede venire verso di sé Giovanna e Beatrice: «La proporzione: Giovanna sta a Beatrice come il Battista sta a Cristo acquista il suo vero significato se la leggiamo con gli occhi di un Dante che sta storicizzando il rapporto tra la sua poesia e quella di Cavalcanti. Che Giovanna abbia precorso Beatrice significa che la poesia di Guido ha precorso quella di Dante, che Guido è stato il suo Battista: è il riconoscimento del suo ruolo di maestro, ma nello stesso tempo è anche l'affermazione, da parte di Dante, della propria superiorità»³. Ovvero, caso (b), la poesia della corte federiciana parla *apparentemente* d'amore, ma in realtà, sciolta la metafora del rapporto tra amante e amata, allude segretamente a rapporti di potere tra i sudditi-poeti e l'imperatore; oppure, sempre caso (b), Guinizelli in un suo sonetto *apparentemente* tesse l'elogio di Guittone d'Arezzo, ma in realtà lo irride facendo la parodia dei suoi stilemi.

Questa è stata forse una reazione comprensibile al biografismo di tanta critica ottocentesca e primo-novecentesca; ma, come accade, una reazione portata spesso a un punto estremo, lontano dal vero e dal giusto tanto quanto quelle letture che speculavano sulle Lisette, le Fiorette, le foresette eccetera. Ed è stata anche un riflesso del fatto che negli ultimi decenni è cresciuto esponenzialmente il numero degli operai che si sono messi al lavoro in una vigna dalla superficie in fondo molto ridotta: una volta che si è detto tutto ciò che si doveva dire, non resta che dire il contrario di tutto.

¹ H. Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture*, New York & London, New York University Press, 2006, p. 127.

² Di tutto ciò ho parlato più estesamente in *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48; e in *Ritorno alla 'filologia'?* (*Su Said, Agamben e altra critica universitaria*), in «Ecdotica», 14 (2017), pp. 104-35.

³ M. Santagata, *Le donne di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 70.

D'altra parte, è chiaro che non va neanche bene, per non cadere negli eccessi della metaletteratura, cadere nell'eccesso opposto del biografismo, e che non ha molto senso profilare i poeti del Medioevo a seconda del grado di autenticità, sincerità, verità biografica che sembra caratterizzare le loro poesie. Forse si può trovare un compromesso accettabile dicendo che mentre lo studioso di poesia moderna e contemporanea è soprattutto uno studioso di autori e di opere, lo studioso di poesia medievale dev'essere soprattutto uno studioso di retoriche, e che interpretare le poesie di quell'epoca vuol dire soprattutto *situare* in un repertorio di forme e motivi sovraindividuali.

Tenuto presente questo consiglio di prudenza, è però anche vero che chi legge spassionatamente la poesia dei primi secoli avverte tra le poesie siciliane e siculo-toscane da una parte e le poesie dello stilnovo dall'altra differenze che non riguardano soltanto il lessico e la retorica ma più in profondità la sostanza stessa dell'ispirazione lirica, o se si preferisce il patto che governa il genere. È il passaggio da un'età dell'arte in cui – per mutuare un giudizio che Jeanroy riferiva alla lirica trobadorica – la vita reale dei poeti sembra avere poco o nulla a che fare con la loro *vita poetica*⁴ a un'età in cui la vita reale, se pure trasfigurata, comincia a ispirare le parole dei poeti: sicché le donne che essi amano ricevono un nome, i luoghi e i tempi della passione assumono una fisionomia più precisa, i versi iniziano a descrivere non più soltanto una statica situazione emotiva ma, per citare Spitzer, la curvatura di un *Erlebnis*⁵, il racconto si carica di un'inedita verità sentimentale. *Maggiore adesione alla realtà emotiva* è forse una formula meno imprecisa di 'sincerità' o 'realismo'; ma che – comunque lo si voglia chiamare – qualcosa del genere accada nel poco più di mezzo secolo che separa *Donna pietosa* di Dante da *Meravigliosamente* di Giacomo da Lentini è difficile negarlo; così come è difficile negare che le ragioni della modernità, cioè della congenialità al nostro gusto di un poeta come Petrarca risiedano precisamente nella sua capacità d'introspezione, modulata ora come analisi del sentimento ora come racconto della storia che – per usare appunto una sua metafora – Amore ha scritto con le sue mani nel cuore del poeta.

Ora, è chiaro che non si tratta di una trasformazione che si possa datare *ad annum*; e non è ovviamente una trasformazione che, una volta data, una volta verificatasi, non sia reversibile. Si tratta della maggiore o minore attitudine del poeta a riversare nella poesia elementi della propria esperienza e dell'esperienza comune che non appartengano a un repertorio lirico codificato. È un'attitudine che hanno avuto poeti vissuti prima del tredicesimo secolo; e che non hanno avuto, o non hanno voluto avere, poeti vissuti dopo quell'epoca: come i poeti del Seicento evocati da Croce in un breve saggio intitolato *Poesia e realtà*, poeti che nei loro versi affermano «che gli amori e gli altri affetti dei quali essi verseggiavano sono non già reali ma immaginarî, non appartengono a loro in quanto uomini pratici ma solo in quanto poeti»⁶.

Come gli storici della letteratura hanno spiegato infinite volte, questa transizione dall'artificio alla verità sentimentale, dal repertorio all'introspezione, finisce di compiersi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, quando – come scrive Abrams – «il primo esame che qualunque poesia deve superare non è più *È fedele alla natura?* oppure *È conforme alle esigenze dei giudici migliori o dell'umanità in generale?*», bensì si tratta di soddisfare «un criterio orientato in senso diverso, cioè: *È sincera? È genuina? Corrisponde all'intenzione, al sentimento e al reale stato d'animo del poeta nel momento in cui egli la componeva?*. L'opera cessa di essere considerata principalmente un riflesso della natura [...]; lo specchio posto davanti alla natura si fa trasparente e concede al lettore profonde intuizioni della mente e del cuore del poeta stesso»⁷.

Se ci domandiamo a questo punto qual è la posizione che Dante Alighieri occupa in questa mappa, ci accorgiamo che il suo rapporto con la realtà rappresentata non è sostanzialmente diverso sia che si consideri la *Commedia* sia che si consideri la sua produzione lirica, e che in entrambi i casi

⁴ Cfr. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, Paris, Champion, 1904, p. 280.

⁵ L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in Id., *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 81-133 (a p. 118).

⁶ B. Croce, *Poesia e realtà*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 298-302 (a p. 298).

⁷ M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 48.

– come ogni lettore sa, anche senza il ricorso ad analisi particolarmente raffinate – egli si distingue in maniera abbastanza vistosa tanto dai suoi predecessori quanto dai poeti della sua epoca.

Ora la *Commedia* è naturalmente (1) il più autobiografico dei poemi medievali, considerato tutto ciò che ci dice intorno alla vita passata e futura di Dante; è anche naturalmente (2) un poema pieno di allegorie e di simboli, che Dante recupera dalla tradizione o inventa di sana pianta; ma il suo carattere peculiare sta proprio (3) nella contaminazione tra questi due piani, ovvero nell'idea di ambientare un'avventura individuale all'interno di una cornice allegorica. Ebbene, se consideriamo le poesie che Dante scrive durante la sua vita, tra *Vita nuova*, *Rime* e *Convivio*, constatiamo che tutti e tre questi che chiamerò *modi* (autobiografia, allegoria, contaminazione tra autobiografia e allegoria) vi sono rappresentati.

Il modo allegorico è quello che forse sorprende di più il lettore di lirica antica, perché è un fatto che nella tradizione pre-dantesca è difficile trovare testi che si possano paragonare a un sonetto come *Un dì si venne a me Malinconia* o a una canzone come *Tre donne intorno al cor mi son venute*. In che senso questi testi ci appaiono anomali, o addirittura unici? Nel senso che si tratta di testi interamente allegorici, cioè testi il cui contenuto, proprio come quello delle allegorie, può essere parafrasato attraverso una manciata di parole che non hanno alcun rapporto con le immagini attraverso le quali il poeta ha deciso di illustrare il suo sentimento. *Un dì si venne a me Malinconia* è riassumibile nel modo seguente, cioè afferma allegoricamente il messaggio seguente: «Ho il presentimento che la donna che amo stia per morire, e ne sono sconvolto»; e ciò che Dante comunica attraverso l'allegoria di *Tre donne* è riassumibile come segue: «Dato che il mondo è ingiusto, per me è un onore patire l'ingiustizia». Come sappiamo, nella *Vita nuova* Dante si era posto il problema della legittimità di questo modo allegorico, il modo in cui ci si rivolge «a le cose inanimate, sì come se avessero senso o ragione», e l'aveva risolto invocando l'esempio di Virgilio, che fa dialogare Giunone ed Eolo, di Lucano, che parla a Roma, di Orazio, che parla alla «scienza medesima sì come ad altra persona», di Ovidio, che fa parlare Amore «sì come se fosse persona umana»⁸. Nessun poeta romanzo, e nessun esempio preso dalla lirica. Di fatto, alla tecnica dell'allegoria la lirica romanza ricorre di rado, e mai in forme davvero simili a quelle di *Un dì si venne* o *Tre donne*: sicché un confronto significativo si può fare non con altre forme brevi della poesia volgare ma o, appunto, coi classici che Dante conosceva a memoria o, più vicini nel tempo, con i racconti allegorici mediolatini e volgari – il *De planctu Naturae* di Alano di Lilla, il *Libro* di Bono Giamboni.

Col modo autobiografico ci troviamo evidentemente dalla parte opposta dello spettro: nell'allegoria la lettera evoca una verità, nel modo autobiografico la comunica senza filtri figurali. Questa verità può presentarsi o come (a) adesione alla situazione sentimentale del poeta-amante (e non alle convenzioni del genere) oppure come (b) adesione alle circostanze del vissuto (e non alle finzioni della *Rollenlyrik*).

Quanto alla prima (a), una delle cose che si possono osservare è che Dante ha un particolare talento nel rappresentare la natura capricciosa e persino violenta della passione amorosa: sia su una superficie diciamo distesa, nella seconda parte della *Vita nuova*, sia nelle due canzoni del *Convivio*: *Voi che 'ntendendo*, in cui riferisce ciò che gli dicono le voci che dibattono nel suo cuore (v. 2: «udite il ragionar ch'è nel mio core»), e in *Amor che nella mente*, in cui riporta le parole stesse di Amore. Cambia l'identità degli attori, ma resta fermo l'assunto che la poesia d'amore non è il libero sfogo di un cuore innamorato bensì il resoconto oggettivo di uno stato interiore determinato e gestito da forze che sovrastano la volontà dell'individuo – di qui l'idea di coercizione che affiora in versi come «Questi mi face una donna guardare» (*Voi che 'ntendendo*, 23) e «ove dimora / la donna di cui dire Amor mi face» (*Amor che nella mente*, 22-23): chi ama non è veramente padrone di sé, è agito da sentimenti potenti che scatenano quella che nella *Vita nuova* Dante definisce la «battaglia de' pensieri».

Quanto al secondo genere di verità (b), è naturalmente quello più importante, quello che rileva appunto della permeabilità della poesia alle circostanze della vita reale. A questo proposito, e valga l'esempio, oltre a tanti luoghi della *Vita nuova*, mi pare che il lettore medio (non lo specialista,

⁸ Cito la *Vita nuova* da Dante Alighieri, *Le opere*, I 1. *Vita nuova – Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015; le *Rime* e le canzoni del *Convivio* da Id., *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, e Id., *Opere*, II. *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Milano, Mondadori 2014; la *Commedia* da Id., *Commedia*, a cura di G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

che sa tutto) non presti sufficiente attenzione alla canzone *E' m'incresce di me*, che riproduce proprio, come diceva Spitzer, la parabola di un *Erlebnis*, e stanza dopo stanza illustra una successione di eventi situati in momenti diversi della vita del poeta e – ciò che è ancora più notevole – raccontati non secondo l'ordine cronologico ma seguendo il libero flusso dei pensieri. La coscienza che la morte è vicina (v. 6) fa sì che il poeta ricordi come tutto è iniziato (vv. 10-11: «Oimè, quanto piani, / soavi e dolci ver' me si levarò»); il ricordo di tutte le sofferenze patite riporta all'*ora* (v. 26) e al presagio della morte prossima, e la terza e la quarta stanza sono di fatto un resoconto di ciò che l'anima soffre nel momento *presente*: «Questo grida il disire / che mi combatte così come suole, / avegna che men duole, / però che 'l mio sentire è meno assai / ed è più presso al terminar de' guai» (vv. 52-56). Ma la quinta stanza torna a dire del passato, e di un passato addirittura anteriore rispetto a quello all'altezza del quale si situa l'inizio della canzone: perché Dante parla di ciò che è accaduto alla sua «persona pargola», in concomitanza con la nascita dell'amata. E qui c'è un passaggio del quale forse si dovrebbe tenere maggior conto (e che ho cercato di valorizzare nel mio commento alle *Rime*: le righe che seguono vengono da lì), perché è appunto una di quelle iniezioni di biografia che è difficile liquidare come invenzione letteraria – il passaggio in cui Dante dice di aver avuto una specie di colpo apoplettico, o di aver patito un accesso di epilessia:

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si truova
nel libro della mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passion nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno;
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
subitamente sì ch'io caddi in terra
per una luce che nel cuor percosse;
e se 'l libro non erra,
lo spirito maggior tremò sì forte
che parve ben che morte
per lui in questo mondo giunta fosse.

A proposito di questi versi Daniele Mattalia ha osservato: «Non si tratta beninteso di un accadimento reale, ma puramente poetico, dovuto a quella libera rifusione e invenzione dell'accadimento sul quale poggia tutta la poetica della *Vita Nova*»⁹. È un giudizio comprensibile: come credere alla verità letterale del racconto di Dante, alla concomitanza tra la nascita di Beatrice e la sua folgorazione? Tuttavia, la questione non si può liquidare così in fretta perché questi versi non richiamano soltanto gli episodi della *Vita nuova* in cui Dante avverte l'effetto traumatico di Beatrice dopo averla vista (e anzi: ancora prima di vederla), ma anche e soprattutto quei passi del libro nei quali egli narra – al di fuori di qualsiasi *cliché* tradizionale, e anzi deviando dal filo narrativo principale, dalla leggenda beatriciana – di sue infermità descritte con troppo scrupolo perché si possa pensare a semplici allegorie del mal d'amore: «in alcuna parte della mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente sofferirsi per nove dì amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che mi convenia stare come coloro li quali non si possono muovere». Quindi delle due l'una: o la metafora della malattia (e di quella particolare malattia che si manifesta coi sintomi dell'epilessia o dell'apoplessia) è una delle *idées obsédantes* più radicate in Dante (e solo in lui: tutt'altro è il caso di Cavalcanti), oppure Dante ha saputo trasformare in materia di poesia una propria reale infermità ravvisandovi il nobile effetto dell'amore e non solo il riflesso di una cattiva disposizione fisica. Come che si risolva il dilemma, mi pare che qui l'onere della prova non spetti a chi si attiene forse ingenuamente alla lettera ma a chi parla senz'altro di «accadimento puramente poetico».

Come accennavo, questa dicotomia tra allegorismo puro (*Tre donne*) e biografismo (*E' m'incresce*) non esaurisce la mappa dei modi possibili all'interno della produzione lirica di Dante. C'è un terzo modo che mi pare vada distinto da questi due, e che informa in maniera leggermente diversi due suoi sonetti.

⁹ Cfr. Dante Alighieri, *Le rime*, a cura di D. Mattalia, Torino, Paravia, 1943, *ad locum*.

Nel primo, *Di donne io vidi una gentile schiera*, Dante descrive una scena in movimento, e mette sul proscenio la donna amata affiancata da Amore: *topos* stilnovistico che però Dante complica e sacralizza attribuendo alla donna qualità celesti: i versi «in la sua cera / guarda’, e vidi un angiol figurato» ricalcano infatti la descrizione di santo Stefano davanti al Sinedrio: «Et intuentes eum omnes qui sedebant in concilio viderunt faciem eius tamquam faciem angeli» (*Act* 6, 15). Nel secondo, *Io mi senti’ svegliar dentr’a lo core*, Dante fa qualcosa di simile, però ispessendo tanto il contenuto figurale (Amore non solo appare fugacemente ma parla a due riprese con l’io poetico, cioè insomma prende consistenza di personaggio) quanto il contenuto biografico (le due donne che appaiono alla vista del poeta hanno un’identità precisa, un nome: Vanna e Beatrice):

Io mi senti’ svegliar dentr’a lo core	
un spirito amoroso che dormia:	
e poi vidi venir da lungi Amore	
allegro sì, che appena il conoscia,	4
dicendo: «Or pensa pur di farmi onore»;	
e ciascuna parola sua ridea.	
E poco stando meco il mio signore,	
guardando ’n quella parte onde venia,	8
io vidi monna Vanna e monna Bice	
venire inver’ lo loco là ov’io era,	
l’una appresso dell’altra maraviglia;	11
e sì come la mente mi ridice,	
Amor mi disse: «Quell’è Primavera,	
e quell’ha nome Amor, sì mi somiglia».	

Intermedia tra il suo supremo talento realistico e la sua suprema forza visionaria, c’è in Dante, particolarmente nel Dante lirico, un’attitudine non a descrivere oggettivamente o a inventare la realtà ma a trasfigurare attraverso l’iniezione di elementi fantastici quelli che non c’è ragione di non considerare episodi tratti dalla vita. Anche per questo è così difficile scrivere la sua biografia. In *Io mi senti’ svegliar* questa contaminazione è particolarmente originale. Nelle liriche di Dante ci sono delle scene prese dal vero (*Tanto gentile*), ci sono allegorie che illustrano un giudizio morale, come in *Tre donne*, oppure un sentimento, come in *Così nel mio parlar*, e naturalmente c’è il resoconto di un sogno, come in *A ciascun’alma presa* e *Donna pietosa*. *Io mi senti’ svegliar* non è veramente nessuna di queste cose: è un sonetto nel quale l’io lirico si trova ad agire all’interno di uno spazio presentato come reale ma dai marcati tratti onirici nel quale figure simboliche convivono con figure provviste di un’identità verificabile all’anagrafe. Ci si può domandare da chi Dante impari questa ricetta; oppure se questo ci dice qualcosa sul modo in cui l’immaginazione di Dante funziona, o addirittura sulla sua psicologia; ma qui basta constatare che questa strana miscela è precisamente quella che forse vent’anni più tardi Dante tornerà a mettere a partito per scrivere la *Commedia*: un racconto, stavolta lunghissimo, nel quale – non c’è che da ripetere parola per parola la descrizione di *Io mi senti’ svegliar* – l’io lirico si trova ad agire all’interno di uno spazio presentato come reale ma dai marcati tratti onirici nel quale figure simboliche convivono con figure provviste di un’identità verificabile all’anagrafe

*

Quanto appunto alla *Commedia*, sul rapporto tra poesia e verità, e più largamente sulla questione del realismo del poema mi appare sia stato ormai detto l’essenziale, e anche più dell’essenziale, e meglio di tutti ancora da Auerbach, non in *Figura* (in cui mi pare si cerchi di applicare a Dante un canone interpretativo che può applicarsi soltanto ai testi sacri: opinione non solo mia, e da ultimo argomentata molto bene da Emilio Torchio)¹⁰ ma nel magnifico saggio su *Dante, poeta del mondo terreno* che apre gli *Studi su Dante*. Così, senza avere la pretesa di sollevare il velo su verità nascoste dall’anno 1321, il lettore esperto può limitarsi a mettere accanto ai versi danteschi un po’ di quelle *maniculae* che i copisti medievali disegnavano accanto ai passi più interessanti o più densi di significato, cioè insomma a suggerire al lettore di prestare particolare

¹⁰ Cfr. E. Torchio, *Su «Figura» di Auerbach*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XXIII 1 (2020), pp. 93-134.

attenzione a questo o quell'aspetto del poema, come promemoria per la prossima rilettura, perché certi dettagli non vadano perduti.

Ora, quando si parla del realismo della *Commedia*, a che cosa si pensa? Soprattutto al modo in cui Dante traduce in parole la crudezza dello spettacolo infernale, con tutti quei lamenti e quelle grida, e gli uncini dei diavoli, e i lusingatori tuffati nello sterco (e non sterco qualsiasi ma, splendida finezza, sterco «che dali uman' privadi pareva mosso», cioè prelevato dai cessi degli uomini, giacché – come annota Benvenuto da Imola – «stercora humana sunt fetidiora aliis»)... Oppure si pensa alle tante splendide similitudini domestiche che costellano il poema, e che rievocano subito l'atmosfera della campagna toscana specie in coloro che, come osservava Contini, sono «iscritti all'anagrafe di Firenze»: «Quante il villan ch'al poggio si riposa [...] come la mosca cede a la zenzara, / vede lucciole giù per la valle, / forse colà dov'è vendemmia e ara» (*Inf.* XXVI 25-30). E che dire del geniale realismo nella caratterizzazione psicologica di certi personaggi (l'altero Farinata, il pigro Belacqua), o di Virgilio (il pagano virtuoso che in *Purgatorio* III evoca il desiderio di conoscenza dei grandi spiriti del passato condannati al limbo e – lui stesso membro di quella famiglia sventurata – rimane «turbato») o, si capisce, dello stesso Dante-personaggio.

Esiste però nella *Commedia* una forma di realismo meno visibile, meno facile da notare, e di fatto in genere non notata, ma altrettanto preziosa, che si potrebbe definire *realismo della percezione*. Consideriamo il finale del canto XV dell'*Inferno*. Parla Brunetto Latini, il maestro che Dante ha ritrovato dopo tanti anni:

Di più direi, ma 'l venire e 'l sermone
più lungo esser non può, però ch'ì veggio
là surger novo fummo del sabbione;
gente vien con la quale esser non deggio.
Sieti raccomandato il mio Tesoro,
nel qual io vivo ancora: e più non cheggio». Poi si rivolse, e' parve di coloro
che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna: e parve di costoro
quelli che vince, non colui che perde.

«Parlerei ancora» dice Brunetto, «ma non posso più farlo, né posso più accompagnarti, perché vedo che laggiù si solleva una nuova nuvola di polvere dalla sabbia», la sabbia sulla quale camminano i dannati di questo girone. «Arriva gente con cui io non ho il permesso di stare».

«I' veggio / là surger novo fummo del sabbione». Il fumo prodotto dai dannati che si avvicinano a Dante e Brunetto è uno di quelli che Agostino nel *De doctrina christiana* chiama *signi naturali* (II 1 2: «Dei segni alcuni sono naturali, altri intenzionali. Sono naturali quelli che, senza alcuna intenzionalità e volontà di significare, fanno conoscere, a partire da sé, qualcos'altro oltre sé, come il fumo significa il fuoco»). Ma al di là delle etichette scolastiche, ciò che è interessante osservare qui è che... le cose vanno proprio così, o meglio andavano così prima che le strade fossero asfaltate. Il fumo, il polverone annunciava l'arrivo di un gruppo di persone a piedi, o a cavallo, o in carrozza. È uno spettacolo inconsueto, oramai; ma pensiamo ai film western: si vede in lontananza una nuvola di polvere e da quella nuvola si deduce che stanno arrivando dei cavalieri, o una diligenza. Ma senza andare a cercare nel vecchio West, ecco una testimonianza molto più prossima a Dante nel tempo e nello spazio. Nel 1157 – racconta il notaio piacentino Giovanni Codagnello – i cremonesi attraversano l'Adda per portare la guerra verso Milano, ma all'improvviso vedono un polverone sollevarsi dalla pianura e pensano che siano i milanesi che stanno muovendo verso di loro con le medesime cattive intenzioni, perciò se la danno a gambe. Invece... era solo un branco di animali selvatici: «Eodem die Cremonenses, cum transissent Adduam, viderunt quendam pulverem ex grege belluarum levatum, cogitantes quod Mediolanenses advenirent, inhoneste fugerunt»¹¹. Lo stesso «segno naturale», avrebbe detto Agostino, lo stesso polverone: l'unica differenza è che i cremonesi sbagliano a interpretare il segno, Brunetto no.

¹¹ *Iohannis Codagnelli Annales Placentini*, recognovit O. Holder-Egger, Hannoverae-Lipsiae, Hahn, 1901, p. 27.

A parlare, nel caso appena considerato, è un personaggio della *Commedia*, ovvero Dante-autore attraverso la voce di un personaggio della *Commedia*. Ma naturalmente la peculiarità più caratteristica della *Commedia* è quella di essere il racconto di un personaggio che dice io e che – non importa adesso attraverso quali filtri – s’identifica in sostanza con l’uomo che scrive il poema. La *Commedia* è il resoconto di un’avventura occorsa a Dante Alighieri. Questa circostanza ha delle ovvie conseguenze anche in ordine all’aspetto che qui c’interessa, cioè al modo in cui Dante-personaggio percepisce la realtà a lui ignota – e spesso sorprendente, e spesso spaventosa o sublime – che si apre ai suoi sensi a mano a mano che procede nel suo viaggio ultraterreno.

Canto XVII. Dante e Virgilio sono saliti in groppa a Gerione e hanno preso il volo, e tra poco atterreranno in Malebolge (112-20):

... vidi ch’i’ era
ne l’aere d’ogne parte, e vidi spenta
ogni veduta fuor che dela fera.
Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non me n’accorgo
se non ch’al viso e di sotto mi venta.
Io sentìa già dala man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che cogli occhi in giù la testa sporgo.

Aria, aria da ogni parte; la terra è invisibile perché il burrone è profondo, e ci troviamo nelle cavità dell’inferno, quindi al buio. Di fatto, nonostante Dante-poeta insista sull’atto del vedere (*vidi... vidi... veduta* nel giro di appena tre versi) Dante-personaggio intravede soltanto l’aria scura tutto intorno e il corpo di Gerione sotto di sé. L’esplorazione non può dunque (ancora) passare dagli occhi. Da dove allora? Prima dal tatto, con la sensazione dell’aria che preme sul volto; poi dall’udito, che viene sollecitato dal suono di una cascata... Ma ecco che, dopo questa percezione incerta, contrastata, è come se si accendesse la luce all’improvviso o la nebbia si diradasse, e lo sguardo dall’alto afferrasse l’intero girone, e qui lo spettacolo tremendo di una valle piena di torturati e di torturatori. Malebolge si annuncia tra lacrime e fiamme (121-26):

Allor fu’ io più timido alo stoscio,
però ch’i’ vidi fuochi e sentì pianti:
ond’io tremando tutto mi raccoscio.
E vidi poi, che nol vedea davanti,
lo scendere e ’l girar, per li gran mali
che s’appressavan da diversi canti.

Le cose vanno proprio così, ho detto commentando il dettaglio del polverone che annuncia la masnada dei dannati in *Inferno* XV. Potremmo dire la stessa a proposito di questi versi, salvo il fatto che qui il volo (è il caso di dirlo) della fantasia di Dante è ancora più vertiginoso, perché riferisce un evento del quale né Dante né i suoi lettori potevano avere diretta esperienza. «Rota e discende, ma non me n’accorgo / se non ch’al viso e di sotto mi venta»: una notazione così minutamente realistica trova posto nella più irrealistica delle cornici – la descrizione di un mostro volante che plana nel cielo dell’inferno.

Siamo entrati in Malebolge, ci siamo lasciati alle spalle i ruffiani e i seduttori. Ora Dante e Virgilio attraversano il ponte che sovrasta la seconda bolgia. Da qualche parte lì in basso, nel buio più profondo, una seconda classe di dannati, gli adulatori, sconta il suo peccato. Un poeta meno raffinato avrebbe fatto sì che l’io narrante li riconoscesse senz’altro al fondo della bolgia: ecco il lucchese Alessio Interminelli, ecco la prostituta Taide... Invece Dante segue, per così dire, l’ordine sensoriale corretto. Nell’oscurità di Malebolge il senso che viene sollecitato per primo non è la vista ma l’udito: in piedi sul ponte, Dante e Virgilio *sentono* voci soffocate, lamenti che ricordano il grugnito dei maiali e rumore di schiaffi (XVIII 103-5):

Quindi sentimmo gente, che si nicchia
nell'altra bolgia, che col muso scuffa,
e sé medesima con le palme picchia.

Il secondo senso è l'olfatto: prima di vedere i dannati, Dante ne avverte il puzzo, un puzzo tanto forte da non offendere soltanto il naso ma persino le mucose degli occhi (106-8):

Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa.

Adesso, finalmente, è il turno della vista: Dante aguzza lo sguardo e cerca di capire da chi provengono quelle voci e quei rumori, e finalmente vede i dannati immersi nello sterco (115-23):

E, mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo
ch'e' non pareva s'era laico o cherco.
Quei mi sgridò: «Perché sè tu sì 'ngordo
di riguardar più me che li altri brutti?».
E io a lui: «Perché, se ben ricordo,
già t' ho veduto coi capelli asciutti,
e sè Alesso Interminei da Lucca:
però t'adocchio più che gli altri tutti».

Il succedersi delle impressioni sensoriali corrisponde a un progresso nella comprensione della scena, vale a dire che solo quando Dante *vede* i dannati a mollo nello sterco si rende ragione del baccano che lo ha accolto mentre percorreva il ponte che sovrasta la bolgia e del fetore che esalava dal suo fondo. È, se si vuole, una forma peculiare di ritardamento: il poeta sposta in avanti, anche solo di qualche verso, l'informazione che illumina il particolare rimasto oscuro, ma lo fa non per gusto d'artificio retorico (come in *Paradiso* XI, quando tace fino a metà canto i nomi di Francesco e della Chiesa) bensì per comunicare al lettore il proprio stesso smarrimento (in maniera analoga all'inizio dell'ultimo canto dell'*Inferno* intravediamo – noi insieme a Dante-personaggio – un misterioso «dificio», forse un mulino a vento, che poi si rivela essere nientemeno che Lucifero).

Alla fine del nono canto del *Purgatorio*, l'angelo guardiano ammonisce Dante e Virgilio: nella loro ascesa non dovranno mai voltarsi indietro (131-32: «Intrate: ma facciovvi accorti / che di fuor torna chi 'ndietro si guata»): la stessa raccomandazione che nelle *Metamorfosi* gli dei degli inferi fanno a Orfeo sceso nell'Ade per riprendersi Euridice. Ma qui nella *Commedia* è chiaro che il senso morale è: 'chi non persiste nella strada del bene non merita la redenzione'. Il canto X inizia in perfetta continuità col precedente (1-6):

Poi fummo dentro al soglio dela porta
che 'l mal amor dell'anime disusa,
perché fa parer dritta la via torta,
sonando la sentî esser richiusa;
e, s'io avesse li occhi vòlti ad essa,
qual fora stata al fallo degna scusa?

Qui il realismo della percezione non investe più la vista, come nei casi precedenti, ma l'udito. Dante non dice semplicemente che la porta si è chiusa alle sue spalle, né può dire di averla vista chiudersi (l'angelo gli ha proibito di girarsi!); dice di aver *sentito* la porta sbattere, e il verbo *sonando* andrà inteso nel senso in cui andava inteso l'aggettivo *sonanti* che definisce gli «spigoli di quella regge sacra» alla fine del canto precedente (*Purg.* IX 135): immaginiamo non il chiudersi di un uscio ma lo sbattere fragoroso di un portone.

Descrivendo la bolgia degli adulatori in *Inferno* XVIII Dante restituisce scrupolosamente l'ordine delle sue percezioni sensoriali: ciò che è percepito confusamente attraverso un senso si fa chiaro e perspicuo grazie all'apporto di un altro senso, e poi di un altro. Ma – altro paragrafo del

realismo della percezione – si dà anche il caso dell'affinarsi, del progressivo perfezionarsi di un'unica impressione sensoriale. Consideriamo questo passo tratto dal secondo canto del *Purgatorio* (13-26):

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino
per li grossi vapor', Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,
cotal m'apparve (s'io ancor lo veggia!)
un lume per lo mar venir sì ratto
che 'l mover suo nessun volar pareggia:
dal qual com'io un poco ebbi ritratto
l'occhio per domandar lo duca mio,
rividil più lucente e maggior fatto.
Poi d'ogne lato ad esso m'appario
un non sapeva che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscìo.
Lo mio maestro ancor non facea motto,
mentre che ' primi bianchi apparver ali.

Anche in questo caso l'oggetto sul quale si ferma l'attenzione di Dante-personaggio non si rivela subito allo sguardo per ciò che è. Come accade nella realtà, e come c'è da aspettarsi che accada in una realtà tanto nuova come quella ultraterrena, Dante vede, ma non comprende subito che cosa sta vedendo, perciò non descrive l'oggetto – che scopriremo essere un angelo – una volta per tutte ma, con il consueto scrupolo nella resa della percezione, lo mostra nel suo giungere e nel suo venir messo lentamente a fuoco: prima è una luce fioca che si avvicina rapidissima, poi è una luce più vigorosa, poi la luce – da circolare che era – muta la sua forma, spunta qualcosa di bianco dai lati (le ali dell'angelo), poi in basso (la veste?): infine sia Virgilio sia Dante capiscono di avere di fronte il «celestial nocchiero» che trasporta le anime in purgatorio.

Dunque nella *Commedia* assistiamo a questa peculiare – e molto realistica – dinamica della percezione; e forse si potranno raccogliere altri esempi analoghi. Un test analogo sulla poesia lirica di Dante a che cosa porta? Non al medesimo risultato, naturalmente, perché molto meno varia è la gamma delle cose percepite: quasi solo la donna amata e Amore; e perché la vista oblitera tutti gli altri sensi. Ma anche in questo campo tanto ristretto si nota un'insistenza sulla visione progressiva, sulla progressiva messa a fuoco, che forse non è un semplice riflesso della *langue* lirica. Senza poter competere con il brulichio di vita che c'è nella *Commedia*, anche le poesie di Dante sono singolarmente piene di personaggi reali (poniamo: Cavalcanti e Lapo, Vanna e Lagia nel sonetto *Guido, i' vorrei*) o immaginari (poniamo: le ipostasi dell'Amore, della Malinconia nel sonetto *Un dì si venne*, della Giustizia nella canzone *Tre donne*) con i quali l'io entra in relazione. Relazione – ed ecco che torna utile il confronto con l'apparizione dell'angelo nocchiero in *Purg.* II – che Dante concepisce spesso in forma dinamica, con l'oggetto su cui si posa lo sguardo che viene rappresentato in moto mentre il riguardante è fermo, e l'azione di quest'ultimo si sdoppia nell'atto del *guardare* e poi nell'atto del *vedere*, come a segnare i tempi di un graduale riconoscimento: «guardando 'n quella parte onde venia, / io vidi monna Vanna e monna Bice / venire inver' lo loco là ov'io era» (*Io mi senti' svegliar*, 8-10); «guardai e vidi Amore che venia» (*Un dì si venne*, 8). Il modulo è forse d'ascendenza biblica, il sogno di Daniele in *Dn* 7, 1-14: «*Aspiciebam tunc propter vocem sermonum grandium, quos cornu illud loquebatur; et vidi quoniam interfecta esset bestia*»; ma – scendendo nella cronologia dantesca di un paio di decenni – è interessante vederlo riaffiorare nella *Commedia* là dove l'io narrante, nuovo del posto, fissa la sua attenzione e il suo sguardo su un punto: «E poi ch'a riguardar oltre mi diedi, / vidi genti ala riva d'un gran fiume» (*Inf.* III 70-71), «E, com'io riguardando tra lor vegno, / in una borsa gialla vidi azzurro» (*Inf.* XVII 58-59). A riprova del fatto, già assodato, che pur nella specializzazione dei generi l'immaginazione di Dante si organizza in costellazioni verbali che quei generi possono transcendere.