

## Sommario

INTRODUZIONE ALLA «COMEDIÀ» -----	2
1. Composizione e struttura -----	2
2. Il viaggio nei tre regni dell'oltretomba -----	3
3. Le fonti e i materiali storici del viaggio -----	3
4. Dante, Virgilio e Beatrice: protagonista e deuteragonisti. La missione del poeta -----	4
5. I personaggi incontrati durante il viaggio ----	5
6. La visione aristotelico-tomistica dell'universo, della politica e dell'etica -----	6
7. La teoria dei generi e i quattro sensi delle scritture -----	7
8. Il plurilinguismo -----	8
9. I "versi sintetici" -----	9
10. I "versi a più strati" -----	10
11. Oltre il linguaggio e oltre la realtà: i "versi splendenti" -----	11
12. La poesia come opera del ποιητής-demiurgo -----	12
13. La ricchezza dei motivi -----	13
14. La complessità dell'opera: la grande ragnatela -----	13
15. La strategia degli approcci multipli -----	14
16. Il mondo dei simboli, il macrocosmo e il microcosmo. I riti -----	15
17. Simbolismo e profezia -----	16
18. Ragione naturale e fede. I limiti della ragione naturale e l'ambito della fede -----	18
19. La ragione polimorfa: i linguaggi di diversa potenza e comprensibilità -----	21
a) La versione in italiano e il Commento. Il problema del lettore ideale del poema -----	24
b) Bibliografia: le edizioni recenti -----	26
c) Bibliografia: i lettori di Dante -----	28

# Introduzione alla «Comedia»

## 1. Composizione e struttura

La *Divina commedia* (1306-21) sintetizza in termini poetici l'esperienza umana, intellettuale, religiosa, teologica, filosofica, scientifica e politica di Dante. Il titolo dell'opera è *Comedia* (o *Commedia*) ed è dato dallo stesso autore per indicarne il contenuto: il viaggio che egli immagina di fare per volontà divina nei tre regni dell'oltretomba e che, secondo la teoria dei tre generi letterari (tragico, comico, elegiaco), deve descrivere con lo stile *comico* (o *medio*). L'aggettivo *divina* è aggiunto da Giovanni Boccaccio (1313-1375), che ne coglie la grandezza, e si diffonde nelle edizioni a stampa del sec. XV, tanto da divenire parte integrante del titolo.

Le tre cantiche sono composte rispettivamente da 4.720, 4.755 e 4.758 endecasillabi, per un totale di 14.233 versi. La loro composizione avviene molto probabilmente in questi anni:

*Inferno*, 1306-09;  
*Purgatorio*, 1308-12;  
*Paradiso*, 1315-21.

L'*Inferno* però non è messo subito in circolazione, ma dopo anni di revisione, forse a partire dal 1314. Il *Purgatorio* subisce un'opera di revisione negli anni 1313-14 ed è diffuso a partire dal 1315. Il *Paradiso*, ultimato verso il 1320 e quindi sottoposto a revisione, è diffuso dai figli del poeta.

L'opera ha una struttura compatta come una cattedrale medioevale, ed è dominata dalla mistica del numero e dalle simmetrie: le cantiche sono 3, ogni cantica ha 33 canti, la prima ha un canto introduttivo, per un totale di 100 canti. Il canto L (*Pg XVI*), il canto di Marco Lombardo, è il canto di passaggio dalla prima alla seconda metà dell'opera. I canti setti sono canti politici (Firenze, Italia, Impero). Il viaggio dura 7 giorni, come i giorni della creazione dell'universo (ma anche come i sacramenti e le virtù cardinali e teologali). Dio è uno e trino e pura luce, che penetra in tutto l'universo. Lucifero è la caricatura mostruosa della Trinità: ha tre teste e sei ali, è pura materia ed è chiuso autisticamente in se stesso. L'oltretomba dantesco ha una struttura realistica che s'inserisce nelle conoscenze fisiche e astronomiche del tempo.

L'inferno è un'immensa voragine a forma d'imbuto, dominata dal buio, che si apre sotto la città di Gerusalemme e che si discende. Il purgatorio è una montagna altissima, immersa in una luce primaverile, situata agli antipodi di Gerusalemme, che invece si sale. Il paradiso è fuori dello spazio, immerso in un mare di luce, che proviene direttamente da Dio.

Tutti e tre i regni risultano poi divisi in 10 parti: antinferno e nove gironi; quindi spiaggia, antipurgatorio, sette cornici e paradiso terrestre; infine nove cieli ed empireo, la sede di Dio.

Il simbolismo, come le altre forme di allegoria, rispecchia perfettamente la mentalità medioevale, che cercava nella natura e nell'universo la presenza e l'impronta della divinità. Quest'atteggiamento è giustificato dalla concezione dell'universo. Per Aristotele Dio è il Motore Immobile *immateriale*, che infonde il movimento ai cieli cristallini come sfera estrema, che avvolge tutte le altre sfere che compongono l'universo. Per il Cristianesimo e per Tommaso d'Aquino (1225-1274) invece Dio non appartiene all'universo, crea l'universo dal nulla, ed ha un rapporto di amore verso tutti gli esseri che ha creato. In ambedue i casi Dio-Motore Immobile e realtà dipendente o creata sono vicini e costantemente interagenti, poiché Dio è anche la *causa finale* che attrae a sé tutti gli esseri. Invece nel Cristianesimo Dio è presente *sempre e dovunque*, e si rivela *materialmente* agli uomini grazie agli scrittori sacri nella *Bibbia* (*Vecchio e Nuovo Testamento*) e attraverso i segni e i simboli nella natura: basta saperne cogliere le manifestazioni.

Peraltro il complesso simbolismo medioevale e, in particolare, l'*analogia* permettevano di vedere in modo unitario l'intero universo e di scoprire tra ambiti lontani somiglianze che dovevano rimandare a un'unità più profonda, che la ragione era momentaneamente incapace di cogliere.

Le anime hanno caratteristiche fisiche e psicologiche diverse secondo la loro collocazione nei tre regni dell'oltretomba.

I dannati sono ombre, presentano l'aspetto materiale che avevano sulla terra e hanno una forte identità individuale che impedisce loro di avvicinarsi e di comprendere gli altri dannati. I purganti, ugualmente ombre, perdono parte del loro aspetto materiale e della loro individualità, e acquistano una dimensione spirituale, che li proietta verso le altre anime e li fa spiare coralmemente. I beati sono privi di qualsiasi aspetto materiale e di qualsiasi carattere individuale. Sono pura luce, perciò sono irriconoscibili, e vivono all'unisono tra loro e nella costante visione di Dio, in cui sono immersi e a cui appartengono.

Il poema dantesco ha una struttura metrica molto complessa, che ne declina il ritmo e la musicalità. I versi sono endecasillabi a rima incatenata ABA, BCB, CDC... Essi non hanno precedenti nella letteratura prima di Dante. *Cristo* rima soltanto con se stesso. Ogni cantica termina poi con la parola *stelle*. L'endecasillabo e la rima incatenata peraltro non sono una struttura esteriore imposta con la forza alla materia, perché il contenuto si dispiega compiutamente e perfettamente soltanto in essa. Il poeta pensa per versi e la materia riesce a trovare la sua più adeguata attuazione soltanto in tale struttura ritmica. Essa realizza poi anche un altro aspetto del linguaggio del poema: il carattere onomatopeico. Ogni cantica ha la sua musicalità e i suoi suoni, che danno costantemente un'idea uditiva di essa. Ogni cantica ha anche i suoi colori: l'oscurità dell'inferno, la luce primaverile del purgatorio, la pura luce del paradiso.

## 2. Il viaggio nei tre regni dell'oltretomba

Il viaggio di Dante nell'oltretomba ha uno sviluppo temporale articolato e realistico, che si può così ricostruire:

- a) il poeta si perde nella selva oscura giovedì notte 7 aprile (o 25 marzo) 1300, ed è l'alba di venerdì 8 aprile, quando cerca di salire il *diletto monte*;
- b) incomincia il viaggio nell'inferno venerdì santo 8 aprile 1300 di sera e lo conclude sabato santo 9 aprile tra le ore 16.00 e le 18.00;
- c) incomincia il viaggio in purgatorio Domenica di Pasqua, 10 aprile 1300 all'alba (tra le ore 4.00 e le 5.00) e lo conclude mercoledì 13 aprile verso mezzogiorno;
- d) incomincia il viaggio in paradiso mercoledì 13 aprile 1300 a mezzogiorno e lo conclude la sera dello stesso mercoledì 13 aprile.

Il viaggio nell'inferno dura quindi un giorno e mezzo. Il viaggio in purgatorio dura circa quattro giorni e mezzo. Il viaggio in paradiso dura soltanto un giorno. Egli quindi visita i tre regni dell'oltretomba in sette giorni. Il significato allegorico del viaggio è d'immediata comprensione: è facile percorrere la strada che porta al male; è difficile la strada che porta alla purificazione dei peccati; si stacca completamente dai drammi della vita terrena ed entra a far parte della luce divina chi va in paradiso.

Il poeta poi si perde nella selva oscura in un momento particolare della sua vita: ha 35 anni e quindi è giunto nel punto di svolta della vita umana, quando con il raggiungimento della maturità s'inizia il lento e inarrestabile viaggio verso la vecchiaia e la morte.

Peraltro è bene tener presente che il poeta disperde indicazioni temporali nei vari canti, ma che esse sono qui raccolte soltanto per dare un'idea più concreta e "visibile" del viaggio. Così il lettore riesce a seguirlo e a memorizzarlo meglio. Dante non è un cronista, è un poeta, e vuol fare il poeta.

Nelle tre cantiche il viaggio ha questo sviluppo:

*Inferno.* Dante si perde in una selva oscura, simbolo del peccato. Cerca di uscirne da solo, ma senza successo. Chiede aiuto a un'ombra che gli appare e lo ottiene. È il poeta latino Virgilio (simbolo della ragione umana), mandato in suo aiuto da tre donne: la Vergine Maria, Lucia e Beatrice. I due poeti iniziano il viaggio nell'inferno, un'ampia voragine che si apre sotto Gerusalemme. Durante il viaggio incontrano anime che hanno commesso peccati sempre più gravi, dalla lussuria (primo cerchio) al tradimento (lago gelato di Cocito). Nel fondo dell'inferno vedono Lucifero. È gigantesco e mostruoso: ha tre teste e sei ali, agitando le quali gela il lago. Nella bocca centrale mastica Giuda, traditore di Cristo, in quelle laterali mastica Bruto e Cassio, traditori dell'Impero. Quindi per una galleria scavata da un fiume i due poeti escono a rivedere le stelle.

*Purgatorio.* Dante e Virgilio continuano il loro viaggio nel purgatorio, dove le anime espiano la colpa, prima di andare in paradiso. Il purgatorio è una montagna altissima, che si trova agli antipodi di Gerusalemme. I due poeti incontrano le anime che sulla spiaggia del purgatorio aspettano il momento in cui possono salire alle cornici loro destinate dalla giustizia divina. Quindi incontrano le anime che nelle varie cornici espiano i loro peccati. Via via che si sale il monte, il peccato, dalla superbia alla lussuria, diventa sempre più leggero e il cammino del poeta sempre più facile. Infine in cima al purgatorio, nel paradiso terrestre, Dante incontra la figura enigmatica di Matelda; e poi Beatrice (simbolo della fede e della teologia), mentre Virgilio scompare. Beatrice, che gli farà da guida per tutto il paradiso, invita il poeta a purificarsi immergendosi nel Lete e nell'Eunoe. Così diventa pronto a salire alle stelle.

*Paradiso.* Dante e Beatrice lasciano la Terra e passano di cielo in cielo, dove il poeta incontra i beati, che hanno lasciato la loro sede – la *candida rosa* –, per venire da lui. Il poeta incontra l'imperatore Giustiniano, che condanna i guelfi come i ghibellini, il domenicano Tommaso d'Aquino che elogia i frati francescani, il francescano Bonaventura da Bagnoregio che elogia i frati domenicani, il trisavolo Cacciaguada, che scioglie le profezie che gli erano state fatte nel corso del viaggio e che indica il senso del suo viaggio ultraterreno. Si fa esaminare da san Pietro nella *fede*, da san Giacomo nella *speranza* e da san Giovanni nella *carità*. Supera i tre esami. Infine incontra san Bernardo (simbolo della fede mistica), la sua ultima guida, che gli indica i beati nella *candida rosa*. Questi invoca la Vergine Maria che interceda presso Dio affinché il poeta possa vedere il fine di tutti i suoi desideri. Dante, ormai giunto alla fine del viaggio, si sprofonda estaticamente nell'essenza divina, quell'Amore che muove il Sole e le altre stelle.

## 3. Le fonti e i materiali storici del viaggio

L'idea del viaggio nell'oltretomba è assai diffusa nella letteratura religiosa e didascalica del Duecento, indirizzata al popolo. Un poemetto molto noto è di Giacomino da Verona (1275ca.), diviso in due parti: *De Ierusalem celesti (La Gerusalemme celeste)*, di 280 versi, e *De Babilonia civitate infernali (La Babilonia città infernale)*, di 340 versi. Un altro poemetto è *Il libro delle tre scritture* di Bonvesin da la Riva (1250-1313ca.), diviso in tre parti: *De scriptura nigra (La scrittura nera)*, di 908 versi, che parla dell'inferno; *De scriptura rubra (La scrittura rossa)*, di 448 versi, che parla della passione di Cristo (l'autore non conosce l'esistenza del purgatorio); e *De scriptura aurea (La scrittura d'oro)*, di 752 versi, che parla del paradiso. In Bonvesin compare un rapporto preciso tra pena e peccato commesso, una sorta di contrappasso.

Ci sono poi due precedenti classici: il viaggio di Enea negli inferi per incontrare l'ombra del padre Anchise, descritto da P. Virgilio Marone (*Eneide*, VI); quindi il viaggio di Paolo di Tarso sino al terzo cielo (2 *Cor* 12, 1-5). Ambedue sono citati da Dante (*If* II, 10-35).

E un precedente arabo: il *Libro della Scala*, che Alfonso X, re di Castiglia, nel 1264 fa tradurre in spagnolo a un dotto medico ebreo. Nel 1265 di questa versione Bonaventura da Siena fa due traduzioni, che sono note a Dante: una in lingua latina, il *Liber Scalae*, e una in francese, il *Livre de l'Eschiele Mahomet*. Il protagonista è Maometto (570ca.-632), il fondatore e il profeta dell'Islam. La scala è quella sognata da Giacobbe (*Gn* 28, 10-22), che unisce terra e cielo ed è percorsa dagli angeli.

Dietro l'opera dantesca sta poi la *Bibbia*, cioè il *Vecchio* e il *Nuovo Testamento*, e gli scritti dei Padri della Chiesa, in particolare le opere di sant'Agostino (354-430).

Sta quindi la cultura classica, quella latina, più che quella greca, che resta poco conosciuta fino a metà Quattrocento. Gli autori latini presenti sono i poeti Virgilio, Ovidio, Stazio, Lucano, ma anche autori con altri interessi come Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio. Gli autori greci sono un po' di Platone di Atene (428/427 a.C.-348/347 a.C.) (il *Timeo*) e soprattutto Aristotele di Stagira (384-322 a.C.), di cui giungono in Europa le opere più significative nella prima metà del Trecento.

C'è poi la cultura medioevale in lingua latina, quella delle visioni escatologiche, quella delle speculazioni filosofiche, teologiche, scientifiche e logiche, quella dei grandi repertori di sapere. In particolare c'è il pensiero di Tommaso d'Aquino (1225-1274), il maggiore teologo del sec. XIII, che opera una profonda sintesi tra pensiero di Aristotele e Rivelazione cristiana.

C'è poi la cultura francese e provenzale in lingua d'oc e d'oïl posteriore al Mille (il *Roman de la Rose*, la lirica trobadorica, il ciclo carolingio e il ciclo bretone).

Infine c'è la tradizione poetica italiana del Duecento: la Scuola siciliana (1230-60ca.), la Scuola toscana (1260-90ca.), la corrente comico-realistica (1290-1310ca.), il Dolce stil novo (1274-94ca.).

Oltre alle fonti narrative, letterarie, poetiche, filosofiche, teologiche, politiche ecc. ci sono gli avvenimenti e i personaggi storici, che appartengono al mondo antico, al passato remoto, al passato recente e al presente del poeta. Sono personaggi biblici, greci, romani, latini. Sono fiorentini, toscani, italiani, europei.

Le fonti e il materiale storico mostrano la vastità delle letture e delle notizie da cui parte lo scrittore. Una volta individuati, devono servire per vedere e per capire come il poeta è intervenuto su di essi, come ha rielaborato e plasmato la *materia bruta*, e in vista di quali fini, perché il suo compito, come il compito di ogni scrittore, è sempre quello di trasformare quel materiale in vista dei fini che intende raggiungere. Perciò è del tutto inutile e fuorviante l'immenso sforzo che secolo dopo secolo si è fatto

per individuare il personaggio storico che sta dietro al Veltro (*If* I), a "colui che fece per viltà il gran rifiuto" (*If* III), a Matelda (*Pg* XXVIII), al DVX (*Pg* XXII) ecc. La corretta prospettiva di lettura non va dal testo ai materiali, va dai *materiali grezzi* al testo che li ha trasformati e che in tal modo è adeguatamente compreso. Il poeta *non è* uno storico né uno scrittore di cronache, non ci si può quindi chiedere se egli è o non è aderente agli avvenimenti e ai personaggi di cui parla. Non è suo compito esserlo.

Tale fatica è soltanto un *lavoro preliminare*, da fare con prudenza e con il senso della misura, perché non è il fine da raggiungere, è soltanto lo strumento che permette di comprendere e di apprezzare il testo. E si può escludere che il poeta, quando ha scritto l'opera, pensasse a un lettore filologo o a un lettore preoccupato di inserire il testo nel contesto storico. Ha scelto la lingua volgare per avere un vasto pubblico di lettori, che comprendeva *anche* gli intellettuali ed anche gli eruditi.

La poesia della *Divina commedia* non si riduce – come invece è stato fatto – all'individuazione dei passi, degli avvenimenti e dei personaggi che stanno dietro ad ogni singolo verso dell'opera! Né si riduce a uno sterminato campo di dispute filologiche sulle possibili interpretazioni di un termine o di un verso. Non si riduce alla individuazione delle fonti, bibliche, greche, latine, arabe, medioevali; né a pochi versi, i *versi lirici*, sperduti in mezzo al gran mare della teologia e della religione. Il lettore deve dimenticare le questioni filologiche e fare quel che lo scrittore aveva pensato per lui: comportarsi da lettore attento e coscienzioso del testo, perché lo scrittore ha faticato *per lui*.

E la poesia non è fine a se stessa, ma in funzione di altro...

#### **4. Dante, Virgilio e Beatrice: protagonista e deuteragonisti. La missione del poeta**

Serve una teoria dei personaggi per leggere correttamente il poema: o quella classica della letteratura greca (preferibile) o quella recentissima di Vladimir Jakovlevič Prop, *Morfologia della fiaba* (1928), a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966, 2000.

I termini sono: *protagonista*, *deuteragonista*, *antagonista*, *donna*, *aiutante*, *scopo*, *premio*. L'antagonista va distinto in antagonista *amichevole* e antagonista *ostile*.

Il *protagonista* del viaggio è lo stesso poeta, che a metà del cammino di sua vita (=a 35 anni) si è smarrito nella selva oscura del peccato, da cui tenta vanamente di uscire. Lo fa uscire dai guai Virgilio, il primo *deuteragonista*, che lo guida per i primi due regni dell'oltretomba. Poi sulla cima del purgatorio lo affida a Beatrice, il secondo *deuteragonista*, che lo guida dal paradiso terrestre a tutto il paradiso. Poi la donna lo affida a san Bernardo, il terzo *deuteragonista*.

Lo scrittore però interviene per rompere la monotonia della coppia. Così nel purgatorio a Dante e Virgilio per tre canti si affianca il poeta Sordello da Goito (*Pg* VI-VIII) e poi per 12 canti il poeta latino Publio Papinio Stazio, che in vita ebbe una fede cristiana molto tiepida (*Pg* XXI-XXXIII), mentre Virgilio scompare senza che il poeta se ne accorga (*Pg* XXVII).

Tre donne si preoccupano subito di lui: la Vergine Maria, Lucia e Beatrice (*If* II). E lo seguono con attenzione per tutto il viaggio. Altre ne incontra durante il viaggio (Francesca da Polenta, Taide, Pia de' Tolomei, Piccarda Donati, Costanza d'Altavilla, Cunizza e Raab).

Nel corso del viaggio il poeta incontra *antagonisti ostili* (Filippo Argenti, Cerbero, il Minotauro, Vanni Fucci, frate Alberigo dei Manfredi) e *antagonisti amichevoli* (Farinata degli Uberti, Pier delle Vigne, Brunetto Latini, Sordello da Goito, Guido Guinizelli Forese Donati, Piccarda Donati, Costanza d'Altavilla) o burloni (i diavoli Malebranche). Ma incontra anche *aiutanti* o *collaboratori* (le tre donne del cielo, il nocchiero Caronte, l'angelo messaggero, Gerione, la Vergine Maria che intercede per lui).

Il poeta è un *personaggio complesso*: è il protagonista del viaggio, ma è anche colui che, ritornato a casa, racconta il viaggio, infine è anche lo scrittore che compone la finzione del viaggio. Il poeta quindi è uno e trino. Ciò non basta: è anche il *simbolo* dell'individuo che ha perduto la retta via e il *simbolo* dell'umanità errante, che cerca la via della salvezza. Dante uno e trino è però di volta in volta il politico, il credente, il teologo, l'intellettuale, lo scienziato che si cimenta e si diletta nelle varie discipline (il trivio e il quadrivio), l'uomo di parte, l'esiliato, l'individuo che inveisce e che si pente, che si lascia prendere dalle passioni ma che prova anche sentimenti pietà e partecipa al dolore delle anime, che ha pregi e difetti...

Il deuteragonista che di volta in volta lo accompagna è quasi altrettanto molteplice: Virgilio è un poeta, appartiene al mondo romano, nell'*Eneide* ha cantato l'Impero, è simbolo della ragione, è il suo maestro e la sua guida oltremontana; Beatrice è la donna amata nella giovinezza, è il simbolo della fede e della teologia, è colei che si è rivolta a Virgilio per aiutarlo, è la seconda guida oltremontana, diventa simbolo di Cristo.

Per indicare questa situazione, si potrebbe dire che il termine <Dante>, <Virgilio> o... è *pluristratificato* o *denso*. L'osservazione è importante, perché il poeta usa costantemente la strategia della pluristratificazione.

Critici e commenti, sempre positivistici anche dopo la fine del Positivismo, si sono sempre lasciati sfuggire queste dimensioni dello scrittore e del poema. Eppure il poeta le introduce intenzionalmente e consapevolmente. E il mondo classico greco conosceva già le figure del *protagonista* e del *deuteragonista*

(e il *deus ex machina*, che alla infine interveniva e risolveva la situazione), che appunto sono termini greci. Senza questa terminologia non si può capire il poema dantesco.

Il protagonista compie il viaggio, perché si è perso in una selva oscura e vuole tornare a casa e la strada è obbligata attraverso i tre regni dell'oltretomba. Poi, strada facendo, scopre che ha una *missione* (un altro termine della teoria) da compiere, che è svelata nella terza cantica, a tre quarti di viaggio, quando incontra il trisavolo Cacciaguada. In *If* I compare il Veltro, un riformatore religioso; in *Pg* XXXIII compare il DVX, un riformatore politico. In *Pd* XVII, 106-42, il trisavolo indica la sua missione:

“Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote;  
e ciò non fa d'onor poco argomento.

Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,

che l'animo di quel ch'ode, non posa  
né ferma fede per essempro ch'aia  
la sua radice incognita e ascosa,

né per altro argomento che non paia”.

“Questo tuo grido sarà come il vento,  
che percuote di più le cime più alte;  
e ciò sarà un motivo non piccolo d'onore.  
Perciò ti son mostrate in questi cieli,  
nel monte e nella valle dolorosa soltanto  
le anime che sono per fama note, perché l'animo  
di colui che ascolta non si accontenta  
né presta fede all'esempio che abbia  
la sua radice sconosciuta e nascosta,  
né ad altro argomento che non appaia evidente!”

Il viaggio è voluto da Dio e il racconto, che ne farà al ritorno, ha lo scopo di riportare l'umanità errante sulla via del bene. Dante quindi si pone accanto al riformatore religioso e al riformatore civile, è l'intellettuale che opera per il bene della società.

Il viaggio continua e infine ha il premio per i sette giorni di fatiche sostenute: la visione estatica di Dio. Fine del viaggio e inizi del poema.

## **5. I personaggi incontrati durante il viaggio**

Nel corso del viaggio il poeta incontra personaggi del mondo antico (ebraico, greco, latino); e personaggi del suo tempo. Tra questi ultimi prevalgono i personaggi fiorentini. Su di essi egli esprime il suo giudizio, sempre articolato e mai meccanico: ora è il giudizio di un credente, ora di un politico, ora di un filosofo, ora di un intellettuale, ora di un poeta, ora di un uomo. Ad esempio Brunetto Latini è ricordato con affetto perché ha insegnato al poeta

come l'uomo si eterna con la fama, ma è condannato all'inferno per il suo peccato di sodomia; Ulisse, il simbolo dell'umanità pagana avida di sapere ma non illuminata dalla luce della fede, s'inabissa con la sua nave e i suoi compagni davanti alla montagna del purgatorio; san Francesco si fa rubare l'anima di Guido da Montefeltro da un diavolo esperto di logica; Bonconte da Montefeltro si rivolge alla Vergine e si pente in punto di morte, e contro ogni previsione umana si salva.

Egli ricorre anche a personaggi mitologici, che trasforma in custodi dei vari gironi dell'inferno: Minosse, Cerbero, Pluto, Nesso ecc. Ad essi corrispondono gli angeli, che sono di guardia alle varie cornici del purgatorio.

La fusione di mondo pagano e mondo cristiano ha un preciso significato: i due mondi non si contrappongono, si completano. Il mondo cristiano è venuto soltanto a completare con la Rivelazione, la fede e la grazia il mondo pagano e i valori che esso professava, parola di Gesù nel *Vangelo*:

<sup>17</sup> “Non pensate che io sia venuto ad abolire la Legge o i Profeti; non son venuto per abolire, ma per dare compimento (=completare)” (*Mt* 5, 17).

E completa la legge con i due comandamenti dell'amore:

<sup>37</sup>“Ama il Signore Dio tuo con tutto il cuore, con tutta l'anima e con tutta la tua mente. <sup>38</sup>Questo è il più grande e il primo dei comandamenti. <sup>39</sup>E il secondo è simile al primo: Ama il prossimo tuo come te stesso. <sup>40</sup>Da questi due comandamenti dipende tutta la Legge e i Profeti” (*Mt* 22, 37-40).

Forse c'è stato un piccolo fraintendimento, di cui possiamo essere tutti contenti: Gesù si riferiva alla *legge di Mosè*, ai *dieci comandamenti*, invece i suoi discepoli, i primi cristiani, gli intellettuali convertiti, i Padri della Chiesa si riferiscono alla cultura greca e romana prima dell'avvento del Cristianesimo. I due comandamenti dell'amore erano particolarmente indigesti, soprattutto per gli ebrei, che avevano ben altri valori: assassinano tutti gli abitanti di Gerico e ringraziano Dio (*Gs* 2, 1-4, 24). Labano, un ricco ebreo, non esita a imbrogliare un suo parente, Giacobbe, a cui rifila la figlia maggiore dopo sette anni di lavoro (avevano concordato la minore). E gli concede la minore dopo altri sette anni di lavoro (*Gn* 29, 15-30). Un prezzo troppo elevato per due vagine. Il messaggio cristiano non attecchisce in Palestina, e gli apostoli sono costretti a scappare in Cappadocia, a Bisanzio e a Roma.

Tali personaggi però acquistano la dimensione di *exempla*, di *esempi* o di *raffigurazioni*, che permettono al lettore di conoscere il mondo (o, meglio, la *complessità* del mondo reale) e di trovare la strada della salvezza terrena e ultraterrena. Anch'essi sono quindi *personaggi complessi* o *pluristratificati*.

## 6. La visione aristotelico-tomistica dell'universo, della politica e dell'etica

La visione dell'universo che il poeta propone deriva dall'astronomia aristotelico-tolemaica e dalla filosofia di Tommaso d'Aquino (1225-1274): la Terra è al centro dell'universo e tutti i corpi celesti, compreso il Sole, girano intorno ad essa; e Dio è il Motore Immobile, “che move il Sole e l'altre Stelle” (*Pd* XXXIII, 145), attirandole verso di sé come fine di tutte le cose. A Lui tendono tutte le creature dell'universo, da quelle inanimate agli esseri animati, dagli esseri provvisti di anima e di volontà, cioè gli uomini, agli esseri fatti di puro spirito, cioè gli angeli (*Pd* I, 103-142). Il Dio cristiano però non è la sfera estrema immateriale, non è pensiero che pensa se stesso, è un Dio che ha un altro rapporto con il mondo: lo ha creato, ama tutte le creature e le attira a sé, perché Egli è il loro fine.

Anche la valutazione delle colpe deriva da Aristotele e da Tommaso: i peccati sono sempre *peccati sociali*, sono *reati*, sono azioni che danneggiano la società. Le uniche eccezioni sono costituite forse dagli eretici (*If* X) e dai bestemmiatori (*If* XIV). Tuttavia è facile far rientrare anche costoro tra i reati sociali: non può rispettare le leggi né le istituzioni, quindi non può essere buon cittadino, chi non rispetta nemmeno Dio. I *peccati* diventano *reati* perché gli ebrei non avevano né Stato né leggi, l'ordine sociale e la giustizia erano tenuti dalla tribù di Levi, che imponeva il rispetto dei *dieci comandamenti*, dati da Dio a Mosè sul monte Sinai.

Per Dante il valore fondamentale della vita è costituito dalla salvezza dell'anima, che si raggiunge dopo la morte, nell'altra vita. Ciò però non gli impedisce affatto di essere attentissimo e sensibilissimo verso tutto ciò che accade sulla Terra, questa “aiuola che ci fa tanto feroci” (*Pd* XXII, 151). Anzi insiste a più riprese nel sottolineare che proprio le azioni terrene condizionano la nostra collocazione ultraterrena. In altre parole il *premio* e il *castigo* sono gli strumenti usati per costringere gli uomini qui, sulla Terra, a comportarsi bene e a compiere qualche impresa meritevole di essere tramandata ai posteri. Soltanto Dio è un giudice sicuro, che non lascia nulla d'impunito. Non ci si può fidare della giustizia degli uomini.

Per Dante il pensiero filosofico, scientifico ed etico del mondo classico non si contrappone al pensiero cristiano, basato sui *Vangeli* e sulla Rivelazione: quest'ultimo, portando la fede e indicando agli uomini la via della salvezza ultraterrena, ha semplicemente completato il primo. In tal modo il pensiero cristiano riesce ad appropriarsi dell'immenso e ricchissimo patrimonio della cultura classica.

Un esempio molto importante di ciò è il recupero dell'idea d'*Impero*, che dal mondo romano passa al mondo medioevale attraverso il Sacro Romano Impero di Carlo Magno (742-814), re dei franchi. L'Impero è, con la Chiesa, una delle due massime istituzioni del mondo medioevale. E l'uomo, dopo il peccato originale che ha indebolito la sua volon-

tà, ha bisogno di queste due guide, per raggiungere la salvezza. Esse sono state volute da Dio.

L'Impero governa il corpo e si preoccupa della felicità terrena, cioè di costruire una società giusta e in pace. La Chiesa governa l'anima e si preoccupa della felicità ultraterrena dell'uomo, cioè della salvezza dell'anima.

Per il poeta quindi le due istituzioni non si contrappongono, perché provengono ambedue da Dio e perché riguardano ambiti diversi, tra loro complementari. L'una però non deve interferire nell'ambito dell'altra, altrimenti la società umana ne soffre. Ed è quello che succede da molto tempo e che egli denuncia a più riprese.

Peraltro il poeta auspica il ripristino delle due massime istituzioni medioevali, quando esse sono ormai da tempo in crisi e fanno la loro comparsa sulla scena politica e sociale gli Stati nazionali, che attuano una politica estera molto aggressiva. Di qui la nostalgia per il tempo felice in cui il trisavolo Cacciaguida viveva, quando i valori erano chiari: la famiglia, un'intensa vita religiosa e la fedeltà all'imperatore. Eppure questa "fuga" nel passato porta il poeta a diventare consapevole molto più dei suoi contemporanei delle drammatiche contraddizioni che dilanano il presente: la società italiana ed europea sta subendo rapidissime trasformazioni culturali, politiche, sociali ed economiche, ed è lacerata da violentissimi conflitti tra fazioni rivali, che non risparmiano né le città né gli stessi nuclei familiari (*If VI, Pg VI, Pd VI*).

Il contenuto e lo scopo dell'opera sono questi: il poeta immagina di fare un viaggio nell'oltretomba dopo Enea e san Paolo, per volere di Dio, che attraverso di lui vuole richiamare gli uomini erranti alla via del bene (*Pd XVII*).

## **7. La teoria dei generi e i quattro sensi delle scritture**

Il Medio Evo eredita dal mondo antico una rigida tripartizione dei generi letterari e quindi dei personaggi, delle situazioni e degli stili: la *tragedia*, la *commedia* e l'*elegia*. Nell'*Epistola XIII* (1318ca.) a Cangrande della Scala Dante fa propria la tripartizione.

La *tragedia* ha un inizio piano e gradevole e una conclusione *fetida* (turpe, abietta) e terribile. Parla di personaggi eccezionali, che vivono situazioni straordinarie e usa uno *stile elevato*, il latino.

La *commedia* ha un inizio fetido e terribile e una conclusione piana e gradevole. Parla di personaggi mediocri, che vivono situazioni normali e usa uno *stile comico* o *mezzano*, il latino o il volgare.

L'*elegia* parla di personaggi bassi, che vivono situazioni basse e usa uno *stile basso*.

Dante rivede questa tripartizione tenendo presente le novità del Cristianesimo: il *Vangelo* parla di personaggi bassi (il figlio del falegname, i pescatori) che

sono nello stesso tempo altissimi (il figlio di Dio, gli apostoli); presenta Gesù Cristo che mangia e che con la stessa naturalezza fa i miracoli; che usa un linguaggio semplice e quotidiano, ma che, se necessario, sa elevarsi a parabole sublimi. Il poeta perciò mescola i generi e gli stili e di volta in volta ricorre allo stile più adeguato alla situazione.

La tripartizione dei generi spiega il titolo di *Commedia* che l'autore sceglie per la sua opera: il viaggio ha un inizio *orribile* (il poeta si è smarrito in una selva oscura), uno sviluppo drammatico (il poeta ritorna sulla via del bene, incontrando i dannati che soffrono, le anime purganti che espiano la loro pena, infine le anime beate del paradiso, che contemplano Dio), e una conclusione *felice* (il poeta ritorna a casa, dopo avere avuto la visione mistica di Dio).

Esempi di stile basso, medio e alto possono essere:

Appresso ciò lo duca "Fa che pinghe",  
mi disse "il viso un poco più avante,  
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

di quella sozza e scapigliata fante  
che là si graffia con l'unghie merdose,  
e or s'accoscia e ora è in piedi stante.

Taide è, la puttana che rispuose  
al drudo suo quando disse "Ho io grazie  
grandi apo te?": "Anzi meravigliose!".

E quinci sien le nostre viste sazie".

La mia guida parlò subito dopo: «Cerca di spingere lo sguardo un po' più avanti, per vedere bene con gli occhi la faccia di quella donna sozza e scarmigliata, che si graffia là con le unghie merdose e ora si piega sulle cosce e ora si alza in piedi. È Taide, la puttana! Al suo amante, che le chiese: "Ho meriti presso di te?", lei rispose: "Hai meriti, ma grandissimi!"»  
E di questo siano soddisfatti i nostri occhi!»

(*If XVIII, 127-136*)

Era già l'ora che volge il disio  
ai navicanti e 'ntenerisce il core  
lo dì ch'han detto ai dolci amici addio.

Era già l'ora che volge indietro il desiderio  
a coloro che son partiti e intenerisce il cuore  
nel giorno in cui hanno detto addio  
agli amici più cari.

(*Pg VIII, 1-3*)

"Vergine Madre, figlia del tuo figlio  
umile e alta più che creatura..."

"O Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e grande più di ogni altra creatura..."  
(*Pd XXXIII, 1 sgg.*)

Il Basso Medio Evo però elabora anche un complesso modo per avvicinarsi ai testi, anch'esso condizionato dalle novità portate dal Cristianesimo. Essi vanno letti secondo i *quattro sensi delle scritture*. Il poeta li aveva già indicati nel *Convivio* (1304-07) e li applica consapevolmente:

- a) il *sensu letterale* è quello che non va oltre le parole del testo della finzione poetica, ad esempio le invenzioni dei poeti;
- b) il *sensu allegorico* è quello che va oltre il testo ed è nascosto nelle parole della finzione; ad esempio Ovidio, quando dice che Orfeo con la musica rendeva mansuete le fiere e muoveva verso di lui gli alberi e le pietre, vuole dire che il saggio con la sua parola rende mansueti e umili i cuori duri, poiché coloro che non hanno una vita guidata dalla ragione sono quasi come una pietra;
- c) il *sensu morale* è quello che si deve ricavare dal testo per il proprio vantaggio; ad esempio, quando il *Vangelo* dice che Cristo andò sul monte, per trasfigurarsi, soltanto con tre dei dodici apostoli, si deve intendere che le cose segretissime vanno condivise soltanto con pochi intimi;
- d) il *sensu anagogico* (o *sovrasensu*) è quello che caratterizza le *Sacre scritture*, che non sono parole fittizie, ma sono vere anche in senso letterale; esse attraverso le cose espresse nel senso letterale intendono parlare della realtà spirituale della vita celeste; ad esempio, quando il salmo dice che nell'uscita del popolo d'Israele dall'Egitto la Giudea è fatta santa e libera, si deve intendere che nell'uscita dal peccato l'anima è fatta santa e libera secondo le sue capacità.

Il senso letterale è per un certo verso quello più importante, perché sta alla base degli altri tre. Gli altri sensi però permettono più del primo di aprirsi al mondo dei *simboli* e dell'*immaginario*, che il Medio Evo forse più di ogni altro periodo storico ha preso in considerazione. Per i medioevali era ovvio pensare che qualcosa *significasse, raffigurasse, fosse esempio di o stesse per* qualcos'altro. A questa conclusione li aveva portati lo studio della logica e del linguaggio. Tutti i testi di logica avevano come nuclei centrali la *teoria del sillogismo*, cioè i modi corretti dell'argomentazione, e la *teoria del significato*. La *teoria del sillogismo* è presa da Aristotele ed è inserita in un contesto logico molto più vasto; la *teoria del significato* è invece un originalissimo contributo medioevale alla logica. Questa teoria mostra in quanti modi un termine *significa* (o *indica* o *designa* o *sta per*) qualcosa. I risultati di queste ricerche mostrano che un rapporto biunivoco tra *nome* o *segno* designante e *realtà* designata è impensabile e irrealizzabile: il mondo dei segni dev'essere estremamente complesso per designare adeguatamente e correttamente gli oggetti che compongono la realtà e le relazioni che si instaurano tra essi. Insomma il *linguaggio naturale*, in cui si cala la logica, è molto complesso ed è denso, cioè è costituito da più livelli che tra loro si sovrappongono e coesistono. E la teoria dei *quattro sensi delle scritture* è soltanto un semplice schema o un promemoria per ricordare e

per affrontare correttamente tale complessità. Tale teoria apre l'uomo al vastissimo *mondo dei simboli*. Tra *simbolo* e *allegoria* si può stabilire una differenza, per quanto modesta: il *simbolo* è *semplice e diretto*; l'*allegoria* è *complessa e indiretta*. Insomma l'identificazione della lupa con l'avidità è immediata, perché l'animale dà quest'idea; quella di Virgilio con la ragione non è immediata, perciò deve essere indicata. Quel che conta però è che il primo caso (oggi non più ovvio) era già entrato nell'immaginario, il secondo non ancora: aspettava soltanto un coniatore per entrarvi.

Un caso importante di *simbolo* (o *allegoria*) è la *figura* (o *prefigurazione*). La *figura* si presenta quando un personaggio o un fatto reali *prefigurano* o *anticipano* altri personaggi o altri fatti reali. Tutti i fatti e i personaggi dell'*Antico testamento* sono realtà storica, ma sono anche *figura* o *prefigurazione* o *promessa* dell'avvento di Cristo (e della Chiesa), che costituisce il momento culminante e lo spartiacque della storia dell'umanità e della storia della salvezza. Tuttavia, una volta che la promessa si è realizzata, non si può più parlare di *figura*, si deve parlare d'*imitazione*. Con l'incarnazione, la passione e la morte di Cristo, cioè con la realizzazione della salvezza, il credente deve mettersi in questa prospettiva: imitare Cristo.

I *quattro sensi delle scritture* – oggi ridotti al senso letterale – mostrano quindi sia la complessità della *Divina commedia* sia la possibilità di leggerla e di fruirli a livelli diversi. Essi non sono un'inutile e medioevale sovrastruttura che soffoca la poesia del testo. Sono invece gli strumenti concettuali che aprono la mente del lettore a comprendere la complessità del linguaggio e la complessità della realtà. Di essi perciò si deve necessariamente tenere conto per una lettura corretta del testo dantesco. Anche il testo così diventa più ricco dal punto di vista letterario come dal punto di vista filosofico, scientifico, teologico e politico.

## 8. Il plurilinguismo

La *Divina commedia* è scritta in uno stile *comico* o *mezzano*, che secondo le esigenze piega verso l'alto (lo stile *tragico* o *elevato*) o verso il basso (lo stile *elegiaco* o *basso*). Ogni stile richiede termini adeguati. In questa varietà di stili e di termini consiste il *plurilinguismo* del testo. Il poeta però va oltre: esplora in modo sistematico le infinite possibilità del linguaggio e prende costantemente i termini e le immagini dai molteplici ambiti del sapere e della realtà.

Usa un linguaggio realistico e crudo (*puttana, puttaneggiare, drudo, rognà, cloaca, l'acrostico lue*) e immagini o gesti volgari (il diavolo pernacchione, il dannato che fa il segno delle fische).

Usa termini presi dai vari dialetti italiani (*issa*, cioè *adesso*, messo in bocca a Bonagiunta Orbicciani) o da lingue straniere.



Costruisce sistematicamente neologismi (*immiarsi, intuarsi, indinarsi, semprarsi*, cioè *penetrare in me, in te, in Dio, eternarsi*).

Adopera termini tecnici o specialistici: militari (*sobranza, schiere, possanza, vittoria, concilio*) e marittimi (le vele di *terzeruolo* e di *artimone*).

Usa termini presi delle varie discipline: matematica e fisica (*triangolo, cerchio, angolo ottuso; raggio incidente e raggio riflesso*), filosofia (*sostanze, accidenti, contingenza, quiddità*), teologia (*sostanza, argomento*), logica (*contraddizione, l'asino di Buridano*), geografia (*azimut, equatore, stella polare, equinozio, solstizio*).

Ricorre al linguaggio dei bambini: *pappo* (il pane) e *dindi* (il denaro).

Dante però va oltre: usa il linguaggio normalmente chiaro e comprensibile, ma anche il linguaggio incomprensibile perché storpiato (“*Pape Satàn, pape Satàn, aleppe!*”, *If VII*) o perché pronunciato a bassa voce (Gentucca, *Pg XXIV*).

Adopera versi scritti in latino (Cacciaguida, *Pd XV*) o presi dall'*incipit* di *Salmi* o di inni ecclesiastici (*If XXXIV, Pg XXX*) o scritti in italiano ricercato o in provenzale o in altra lingua per coerenza con il personaggio (Pier delle Vigne, *If XIII*; Arnaut Daniel, *Pg XXVI*).

Alle parole corrispondono versi e immagini ugualmente variegati, che richiamano i tre stili.

L'individuazione del plurilinguismo non è però sufficiente per capire il testo dantesco. Per di più la sua presenza è anche scontata: il poeta aveva più che adeguate conoscenze linguistiche e nel *De vulgari eloquentia* aveva svolto ampie riflessioni sulla lingua, per limitarsi a presentare unicamente una variegata esemplificazione di termini e di stili. Sarebbe stato strano e incomprensibile, se non avesse approfittato di questa possibilità. Ed egli va giustamente oltre: il plurilinguismo costituisce le fondamenta per una manipolazione *totale* del linguaggio, che non ha precedenti prima di lui né imitatori nei secoli successivi.

Dante inaugura nuove soluzioni poetiche procedendo in tre direzioni, che spesso si fondono: l'elaborazione di un linguaggio sintetico, l'uso di termini e di versi a più strati e l'invenzione di versi che assorbono in sé e si sostituiscono alla realtà, cioè i “versi splendenti”.

## 9. I “versi sintetici”

Il linguaggio della *Divina commedia* è normalmente *sintetico*, poiché dice molte cose con poche parole. Le parole e il pensiero che esse esprimono si adattano e si fondono poi *immediatamente* nel verso o nella terzina, fino a formare un corpo unico.

Alcuni esempi di “versi sintetici” possono essere le parole del conte Ugolino della Gherardesca o di Piccarda Donati:

“Poscia, più che ‘l dolor, poté ‘l digiuno”.

“Poi, più che il dolore, poté il digiuno”.  
(*If XXXIII, 75*)

“Iddio si sa qual poi mia vita fusi”.

“Soltanto Iddio sa quale fu poi la mia vita”.  
(*Pd III, 108*)

I due versi sono anche esempi di “versi *allusivi*”.

I “versi sintetici” che compongono una o più terzine permettono poi di presentare in “pochi versi” una immagine, un paesaggio, una situazione, un personaggio. Le parole, i pensieri, le immagini, le situazioni, che essi esprimono si fondono immediatamente nella terzina, nelle rime e nei ritmi dell'endecasillabo.

Alcuni esempi di “terzine sintetiche” possono essere la storia in 13 versi dell'anonimo fiorentino che si suicida nella sua casa (*If XIII, 139-151*), la presentazione in 6 versi di Taide (*If XVIII, 130-135*), i 13 versi per uscire dall'inferno (*If XXXIV 127-139*), la storia in 7 versi di Pia de' Tolomei (*Pg V, 130-136*), i 6 versi per uscire dal purgatorio (*Pg XXXIII 136-141*), la storia in 12 versi di Piccarda Donati (*Pd III, 97-108*).

Conviene fare almeno due esempi, un paesaggio e la definizione di *Dolce stil novo*:

Sovra tutto ‘l sabbion, d’un cader lento,  
piovean di foco dilatate falde,  
come di neve in alpe senza vento.

Sopra tutta la distesa di sabbia  
cadevano lentamente ampie falde  
di fuoco, come le falde di neve cadono  
sui monti quando non c'è vento.  
(*If XIV, 28-30*)

E io a lui: “T’ mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch’è ditta dentro vo significando”.

E io a lui: “Io son uno che, quando l’Amore  
m’ispira, annoto, e nel modo, che mi detta  
nell’animo, scrivo in versi”.  
(*Pg XXIV, 52-54*)

Dante procede oltre con i “versi imitativi”, capaci di riprodurre uno stile, un paesaggio fisico o un paesaggio interiore. L’esempio più facile è la descrizione del paesaggio, che precede l’incontro con Pier delle Vigne, o il tremolare della marina:

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti;  
non pomi v’eran, ma stecchi con tòsco:

non han sì aspri sterpi né sì folti  
quelle fiere selvagge che ‘n odio hanno  
tra Cecina e Corneto i luoghi còliti.

Non fronde verdi, ma di color fosco;  
non rami lisci, ma nodosi e contorti;  
non frutti vi erano, ma spine velenose.  
Non hanno come dimora boscaglie così  
incolte né così fitte quelle fiere selvagge  
che in Liguria tra Cécina e Corneto  
odiano i luoghi coltivati.

(If XIII, 4-9)

L’alba vinceva l’ora mattutina  
che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina.

L’alba vinceva l’ultima ora della notte,  
che le fuggiva davanti, così che di lontano  
riconobbi il tremolare della marina.

(Pg I, 15-17)

Ma la seconda terzina è anche onomatopeica, non soltanto del suono, ma anche della vista.

L’effetto dei “versi sintetici” è intuitivo: i versi e le terzine acquistano un’enorme capacità d’impatto sulla ragione, sulla memoria e sull’animo del lettore.

## 10. I “versi a più strati”

I “versi a più strati” si presentano quando termini e versi non sono univoci, non designano un’unica realtà, designano una serie sovrapposta di realtà o di piani di realtà. In tal modo il linguaggio diventa *denso*. La *pluri-stratificazione* riguarda l’interno dei termini, dei versi e delle terzine, non è un’imposizione proveniente dall’esterno. Ed è una genuina invenzione del poeta. Essa quindi si collega con la lettura del testo, che si deve fare secondo i *quattro sensi delle scritture*, anche se talvolta tale lettura può sembrare un’imposizione esterna. Da tale lettura il poeta l’ha forse derivata, ma ne ha anche allargato il respiro e l’applicazione.

La *pluri-stratificazione* si presenta sotto molteplici forme, che spesso si fondono tra loro:

- 1) i personaggi, gli animali e le cose hanno un valore simbolico e allegorico;
- 2) i termini e i versi hanno un valore onomatopeico del suono, della vista o della sensazione;

- 3) termini e immagini cambiano di significato o di cambiare del contesto.

L’effetto della pluri-stratificazione è prevedibile: un maggiore impatto sulla ragione, sulla memoria e sull’animo del lettore.

1) Un esempio di linguaggio *denso* o *pluri-stratificato* è il primo verso: il poeta è il protagonista, colui che racconta il viaggio una volta tornato a casa, lo scrittore (If I, 1-3). È anche l’*individuo* e il simbolo dell’umanità irretita dal peccato. Tuttavia di volta in volta è anche filosofo, teologo, scienziato, politico. Un altro esempio, l’ultimo verso: Dio è amore, Motore Immobile, sfera estrema che come fine ultimo attira a sé tutti gli esseri dell’universo (Pd XXXIII, 145).

- 2) Uno degli esempi di maggiore impatto visivo e uditivo può essere il verso, divenuto proverbio,

Poca favilla gran fiamma seconda.

A una piccola favilla segue una gran fiamma.  
(Pd I, 34)

3) Un esempio di elemento che cambia valore secondo il contesto è la richiesta del nome (Dante a un’anima; un’anima a Dante), che normalmente indica cortesia e reciproco rispetto. Ma l’omissione del nome può costituire una durissima condanna (gli ignavi, If III) o messa in primo piano dell’azione che ha portato al suicidio (anonimo fiorentino, If XIII) o vergogna per le proprie azioni (Guido da Montefeltro, If XXVII) o rinvio (Dante dice il suo nome soltanto in Pg XXX, 55; fa pronunciare a Beatrice il nome di Matelda in Pg XXXIII, 119, sei canti dopo che la donna è comparsa) o altra preoccupazione (Dante non dice il suo nome a Umberto Aldobrandeschi né a Sapia di Siena, perché ha assunto l’atteggiamento penitenziale di umiltà di quelle anime, Pg XI e XIII; e perché vuole che lo pronuncino Beatrice, Pg XXX, 55).

La volontà di dire il proprio nome può esprimere il desiderio di essere ricordati sulla terra (molte anime dell’inferno, del purgatorio e del paradiso), può essere il modo per vendicare l’offesa subita (il conte Ugolino della Gherardesca che racconta come l’arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini lo ha tradito, If XXXIII) o può diventare baratto per un momento di sollievo (frate Alberigo dei Manfredi è disposto a dire il suo nome, purché il poeta gli liberi gli occhi dal ghiaccio, If XXXIII).

Con questa serie di esempi la pluri-stratificazione si apre ad altri ambiti, quello delle *tecniche della narrazione* e quello delle *variazioni su uno stesso motivo*. Ma anche quello delle *tecniche di coinvolgimento* della ragione e della memoria del lettore.

*Sintesi* e *pluri-stratificazione* sono simili e operano nella stessa direzione. Sono normalmente abbinate.

La loro differenza è facile da vedere: la prima *accorcia* il linguaggio, lo condensa; la seconda aggiunge più strati e più risonanze al linguaggio così condensato, in modo da renderlo ancora più denso. E questa intensità è usata come una gigantesca macchina da guerra per assalire, espugnare e conquistare il lettore.

### 11. Oltre il linguaggio e oltre la realtà: i “versi splendenti”

Dante procede anche oltre i versi (e le terzine) densi e a più strati. Ed elabora versi e terzine, che stabiliscono nuovi rapporti tra linguaggio e realtà: il linguaggio non ha più una funzione designativa o imitativa nei confronti della realtà, supera la contrapposizione tra *designante* e *designato* e si fonde con la realtà. La parola diventa cosa e la cosa diventa parola. Esso si stacca dalla realtà designata e acquista la sua vita nel mondo dei simboli, nel mondo dell’immaginario, nella mente del lettore. Il “linguaggio splendente” è riversato addosso al lettore, alla sua ragione, ai suoi sensi, alla sua memoria, fino a travolgerlo senza alcuna possibilità di difesa. Esso costituisce il punto più alto raggiunto dalla *Divina commedia* ma anche dalla produzione poetica del secondo millennio.

Il “linguaggio splendente” compare soltanto nel *Paradiso*, perché esso è adatto unicamente a quel mare di luce che è l’empireo. Fin da *Pd I* compaiono i “versi splendenti” e le “terzine splendenti”. Si possono chiamare così, perché parlano della luce, sono abbaglianti, trasformano il loro suono in percezione visiva. Questi versi poi, più che gli altri citati, sono capaci d’imprimersi con il suono, il ritmo, le immagini nella mente e nella memoria del lettore, che è preso da vertigine:

Fatto avea di là mane e di qua sera  
tal foce, e quasi tutto era là bianco  
quello emisferio, e l’altra parte nera,

quando Beatrice in sul sinistro fianco  
vidi rivolta e riguardar nel sole:  
aquila sì non li s’affisse unquanco.

Nell’emisfero australe aveva fatto mattina  
e in quello settentrionale sera,  
il primo era tutto immerso nella luce  
e l’altro era tutto avvolto nel buio,  
quando vidi Beatrice volgersi sul fianco  
sinistro e riguardare nel Sole: nessun’aquila  
vi affisse mai così gli occhi.  
(*Pd I*, 43-48)

Trasumanar significar *per verba*  
non si poria; però l’esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.

Oltrepassare i limiti e la condizione umani  
non si potrebbe descrivere *con le parole*,

perciò l’esempio di Glauco basti a chi  
la grazia divina serba quest’esperienza  
dopo la morte.

(*Pd I*, 70-72)

Questi versi fanno provare al lettore le stesse emozioni che Dante *viator* sta provando. Il poeta penetra nella mente del lettore senza incontrare resistenze. Ne conosce l’animo, la ragione e la memoria:

Noi andavam per lo solingo piano  
com’om che torna a la perdita strada,  
che ‘nfino ad essa li pare ire invano.

Noi andammo per la pianura solitaria  
come chi ritorna sulla strada perdita e che  
fino ad essa pensa di camminare invano.  
(*Pg I*, 118-120)

Noi eravam lunghesso mare ancora,  
come gente che pensa a suo cammino,  
che va col cuore e col corpo dimora.

Noi eravamo ancora lungo il mare, come  
gente che pensa al suo cammino, che va  
con il cuore e con il corpo rimane.  
(*Pg II*, 10-12)

E li conquista con una strategia che si sviluppa nel tempo: un termine, un verso, un’immagine che colpiscono sono in un secondo momento ripresi con un altro termine, un altro verso, un’altra immagine che colpiscono e che li richiamano. In tal modo il secondo s’imprime più facilmente nella memoria e nello stesso tempo provoca il ritorno in memoria del ricordo precedente.

Un esempio è sufficiente. Parlando di Ulisse il poeta usa l’espressione “folle volo” (*If XXVI*, 125). In séguito, parlando della sua ascesa al cielo, usa l’espressione “alto volo” (*Pd XV*, 54). Le due espressioni si richiamano immediatamente, sono facili da ricordare e da memorizzare (due termini bisillabi), sono pure onomatopeiche della vista e della memoria (e ciò le rende ancor più facili da ricordare): l’aggettivo *folle* dà immediatamente l’idea di *folli-a*; ugualmente l’aggettivo *alto* dà l’idea di un corpo che va verso l’alto. La seconda espressione rimanda e fa ricordare la prima, e si contrappone alla prima. La contrapposizione sottolinea ancor più che il viaggio di Ulisse è rivolto nella direzione sbagliata e perciò è destinato all’insuccesso, mentre il viaggio di Dante è rivolto nella direzione giusta e perciò è destinato al successo.

L’analisi, per quanto breve, delle caratteristiche, dell’*efficacia* e degli *effetti* dei termini, dei versi e delle terzine permette ora di capire che cos’è per Dante la poesia e quant’è vasto l’ambito su cui essa si dispiega.

## 12. La poesia come opera del ποιητής-demiurgo

In Pg XXIV, 52-54, Dante definisce il *Dolce stil novo*:

E io a lui: "I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando".

Ed io a lui: "Io son uno che, quando  
l'Amore m'ispira, annoto, e nel modo,  
che mi detta nell'animo, scrivo in versi".

Lo fa curiosamente a 27 anni di distanza dai suoi anni giovanili e si può immaginare con quanta aderenza al passato la faccia dopo che le sue speranze di una prestigiosa carriera politica hanno ceduto il posto all'esilio. In genere non si nota e non ci si accorge che questa definizione *postuma* è ingannevole ed è legata alle delusioni del poeta e all'esilio del presente. Anzi essa è normalmente presa come la più corretta ed efficace definizione della corrente poetica, di cui lo scrittore era stato l'esponente maggiore. Essa è indubbiamente efficace, ma non ha niente a che fare con i poeti toscani che dopo il 1274 si richiamarono a Guido Guinizelli, un poeta di Bologna.

Peraltro l'errore non è soltanto questo: talvolta, con qualche leggero aggiustamento, si applica la definizione stilnovistica di *poesia* a tutta la *Divina commedia* oppure si formula una definizione di *poesia* che è *esterna* ed *estranea* al poema dantesco. Ad esempio quella di *poesia* come di – rare – *intuizioni liriche*, sperdute in una struttura portante che di poetico non ha nulla. Due errori ugualmente gravi, perché nel primo caso l'estrapolazione è del tutto indebita e arbitraria; e nel secondo si compie un anacronismo. Ambedue le prospettive sono inaccettabili. Non occorre inventarsi una definizione di *poesia*, per riempire una carenza del testo: essa c'è già. La cosa più semplice, sicura e ovvia non è pendere dalle labbra del poeta e accettare *sic et simpliciter* quanto dice su questo come su altri argomenti. Può succedere che pensi una cosa e ne dica un'altra, che dica una cosa e ne faccia un'altra (Nella realtà anche l'uomo comune si comporta così; e può avere i suoi buoni motivi per dire una cosa e farne un'altra). È invece andare a controllare direttamente quale definizione *applica o pratica* nel corso del poema.

Nel corso dell'opera Dante non è per niente lo scrittore sacro, che aspetta la divina ispirazione. È letteralmente il ποιητής (=poietès) del mondo greco, che plasma intenzionalmente la realtà, la quale nelle sue mani non è mai sorda, come invece talvolta succede all'artista (*Pd* I, 127-129). Il termine ποιητής, da cui *poeta*, deriva dal verbo ποιέω che significa *facio, agisco su qualcosa* e che si contrappone al verbo πράττω, che significa *mi comporto in un certo modo*.

Il ποιητής è il *demiurgo* di cui Platone parla nel *Timeo*, che impone la *forma* alla *materia grezza*

prendendo come modello le *idee* che dall'eternità esistono υπέρ του ουρανού nell'*iperurano*, cioè in un luogo *oltre il cielo*.

È il *primo uomo* che nel paradiso terrestre sotto il controllo di Dio e per volontà di Dio *dà il nome* alle cose e perciò le porta alla condizione di esistere. E nessun ambito dell'essere e del sapere gli è precluso, né fisico né metafisico. Nessun recesso dell'universo o dell'animo umano gli può essere negato. Nessuna disciplina può sottrarsi alla sua divina colonizzazione.

Il ποιητής del mondo greco si accontentava di cantare il *vincitore delle olimpiadi*, le *tragedie* dei grandi, il *paesaggio* e il suo *mondo interiore*. O inventava storie oscene sugli dei dell'Olimpo. Dante non si accontenta di tutto questo e va oltre. Egli vuole cantare *soltanto* tutto l'*universo* e poi *Dio*: nessuno ha mai avuto una concezione della poesia più vasta e aggressiva della sua.

Così egli canta e mette in versi i tre regni dell'oltretomba; problemi filosofici, teologici, scientifici, politici; questioni morali, estetiche, logiche. Ricorre a esempi logici e matematici. Presta attenzione ai comportamenti della vita quotidiana, al gioco della mora, all'attenzione e alla disattenzione dell'animo umano. Analizza l'animo umano, i suoi odi e i suoi amori, i suoi sentimenti e le sue passioni, ma anche l'angoscia, la malinconia e la tristezza; il suo sadismo e la sua dedizione; l'odio, la superbia, l'invidia, l'accidia, l'indugio e la pigrizia; l'umiltà, la preghiera disinteressata; l'amore verso Dio, verso il prossimo, verso i beni materiali, l'amore egoistico verso se stessi...

Per coinvolgere il lettore usa anche tecniche particolari: una è la *drammatizzazione*, l'altra è il *discorso allusivo*.

Bastano alcuni esempi:

In *If* X mette nella stessa tomba infocata Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti. Sono tra loro in contrasto: il primo ha scelto la vita politica, il secondo la famiglia e il figlio. Anche il lettore deve scegliere: vita politica o vita familiare? La scelta è obbligata e i due valori sono ugualmente importanti.

In *If* XXVI Ulisse (e ugualmente il lettore) deve scegliere o la conoscenza o il ritorno a casa. Sceglie il viaggio oltre le colonne d'Ercole e tutto ciò che avrebbe incontrato. Dopo cinque mesi di navigazione vede una montagna altissima, i suoi compagni si rallegrano, ma dalla montagna sorge un turbine che affonda la nave.

In *If* XXXII il conte Ugolino della Gherardesca racconta la sua storia, ma è reticente: fu ucciso dalla fame o la fame lo spinse a mangiare i suoi figli?

In *Pg* IV Piccarda Donati è reticente: soltanto Dio conosce i dolori che ha sofferto dopo essere stata rapita dal convento.

L'allusione è molto più efficace di un racconto del tutto chiaro: spinge il lettore a lavorare d'immagi-

nazione, e ingrandisce l'evento, che è terribile e diventa ancora più terribile. Una paura ignota angoscia molto di più che un pericolo noto.

La poesia è quindi l'itinerario che porta l'uomo verso Dio e che nello stesso tempo lo porta a esplorare tutte le plaghe dell'universo e del sapere. Insomma Dio ha creato l'universo. Dopo di Lui il poeta lo ha plasmato. Ha creato le parole e gli strumenti che lo hanno messo sotto il potere dell'uomo. *Denominare* la realtà significa *dominarla*.

La poesia però non è soltanto l'azione sulla realtà del demiurgo platonico, è anche il viaggio del poeta verso Dio e l'indicazione di una missione che lo scrittore qui, sulla Terra, deve compiere per volontà divina.

### 13. La ricchezza dei motivi

La *Divina commedia* può colpire innanzi tutto per la prospettiva politica e religiosa e più in generale per la problematica concernente le due istituzioni universali – l'Impero e la Chiesa –, che devono regolare la vita umana. Questi due fili conduttori non sono però gli unici aspetti dell'opera. Accanto ad essi, e ugualmente importanti, ce ne sono numerosi altri. È presente una fittissima problematica scientifica come l'ordine dell'universo (*Pd I*), la causa delle macchie lunari (*Pd II*) o l'ereditarietà (*Pd VIII*); e teologica come la sofferenza delle anime quando con il giudizio universale si riuniranno al corpo (*If VI*), il valore delle preghiere dei vivi per le anime del purgatorio (*Pg III, VI, XI* ecc.) o il valore di un pentimento sincero fatto in punto di morte (*Pg V*). È presente pure un'attenzione vivissima verso tutti gli aspetti della vita terrena, dai fenomeni naturali agli aspetti sociali, dalle passioni ai sentimenti individuali.

Essa mostra pure il recupero dell'esperienza poetica giovanile, che è usata in molteplici circostanze. Presenta anche versi sentenziosi, che sono entrati a viva forza nel linguaggio comune. Dante si propone pure di arricchire il linguaggio e la terminologia, forgiando nuove parole e facendo dell'opera un vocabolario di ben 27.734 termini. Nelle sue opere l'amico Guido Cavalcanti ne usa poco più di 800.

Tutti questi aspetti sono espressi con capacità poetiche e retoriche straordinarie: s'imprimono subito nella memoria del lettore espressioni crude come "ed elli avea del cul fatto trombetta" (*If XXI, 139*), immagini elegiache come "il tremolar de la marina" (*Pg I, 117*), sentenze perentorie come "Poca favilla gran fiamma seconda" (*Pd I, 34*), figure come il demone Caronte, Ulisse, il conte Ugolino della Gherardesca, Manfredi di Svevia, l'enigmatica Matelda, la dolcissima Pia de' Tolomei, la scostumata Cunizza da Romano o il trisavolo Cacciaguada.

La ricchezza dei motivi riesce ad affascinare e ad attrarre il lettore e costituisce la strategia narrativa

consapevolmente attuata dall'autore per raggiungere questo scopo.

L'opera quindi va letta non per coglierne un aspetto dimenticando tutti gli altri, come in genere si è fatto; ma tenendo presente la sua variegata ricchezza di motivi, che la rende sempre diversa.

### 14. La complessità dell'opera: la grande ragnatela

Ciò che più colpisce il lettore un po' attento non è soltanto la straordinaria ricchezza di motivi, trattati nel poema; ma anche la sua estrema complessità, che lo ha fatto paragonare a una cattedrale medioevale. Tale complessità entra in un rapporto assai articolato con la ricchezza dei motivi.

La complessità ha aspetti facili da individuare: i canti VI sono canti politici, le tre cantiche terminano con la parola *stelle*, il canto L (*Pg XVI*) è il canto di passaggio tra la prima e la seconda metà dei canti, ogni cantica presenta la teoria che regola il rispettivo regno (*If XI, Pg XVII, Pd IV*), il filo conduttore di tutto il viaggio è Dante, accompagnato prima da Virgilio, poi da Beatrice, infine da san Bernardo (durante il viaggio però si associano prima Sordello da Goito, poi il poeta latino Stazio) ecc.

E si esplica soprattutto a) nella complessità dell'approccio ai vari problemi; e b) nella complessità dei personaggi, che si "uncinano" ad altri personaggi, in una enorme rete che avvolge l'intero poema.

Il problema della valutazione di un comportamento ha questa forma complessa: Francesca da Polenta è valutata da un punto di vista religioso (è condannata), politico o sociale (è condannata) e infine umano (è compresa, anche se non assolta) (*If V*); Brunetto Latini è valutato da un punto di vista religioso e sociale (è condannato) e da un punto di vista professionale (è un bravo maestro) (*If XV*).

Il problema della fama è affrontato più volte e visto da prospettive diverse: è un valore terreno (*If XV*); è come un soffio di vento (*Pg XI*); è ancora un valore perché dà l'immortalità sulla Terra (*Pd XVII*); perciò gli ignavi sono esseri abietti (*If III*).

Il problema della paternità si articola in due direzioni: la paternità fisica (Cavalcante de' Cavalcanti, Guido da Montefeltro, il conte Ugolino della Gherardesca), la paternità spirituale (Virgilio, Brunetto Latini) e la paternità universale (il Padre celeste).

Il problema dei valori si articola in più direzioni: la politica (Farinata degli Uberti), la famiglia (Cavalcante de' Cavalcanti), la conoscenza (Ulisse), la vita attiva (Benedetto da Norcia, Francesco d'Assisi, Domenico di Calaruega) e la vita contemplativa (Piccarda Donati, Costanza d'Altavilla).

Tuttavia Farinata degli Uberti si collega a tutti gli altri personaggi politici dell'opera, da Ciaccio a Sordello all'imperatore Giustiniano. L'imperatore Giustiniano poi si collega alla figura di Marco Lombardo, che si lamenta che le leggi ci sono, ma

non sono applicate, e anche a quella dell'imperatore Costantino, che ha donato al papa la città di Roma e le terre circostanti. Costantino si collega alla simonia che ha mandato tanti papi all'inferno e alla corruzione che nel presente imperversa nella Chiesa. La corruzione della Chiesa rimanda alla corruzione che ha colpito gli ordini religiosi (i seguaci di Pietro, di Benedetto, di Francesco, di Domenico) ecc.

Ugualmente Ulisse è una figura che si dirama per canti e canti: si collega al mondo antico (identificato con l'amore verso il sapere ma anche con il mondo che non ha conosciuto la salvezza e che perciò è destinato a vivere per tutta l'eternità nel limbo), ma anche con la fraudolenza, la colpa per cui è finito all'inferno, e con la problematica circa i limiti della conoscenza umana e ai limiti della ragione rispetto alla fede, alla grazia e alla salvezza. Il suo vicino di pena, Guido da Montefeltro, lo collega a Bonconte di Montefeltro: il padre si dannava, il figlio si salva. Egli abbandona il figlio per amore della conoscenza, Guido pianifica la salvezza dell'anima, ma poi si fa ingannare dal papa Bonifacio VIII.

Il problema delle *sorti contrapposte* coinvolge anche altri problemi: Guido da Montefeltro pianifica la salvezza, commette un'imprudenza e si dannava; il figlio Bonconte è peccatore fino all'ultima ora, ma si pente e si salva. Il suo pentimento sincero rimanda alla misericordia di Dio, che rimanda al problema dell'efficacia delle preghiere nel mondo cristiano e nel mondo pagano, che rimanda ai numerosi personaggi che si sono salvati contro ogni speranza (Jacopo del Càssero, Pia de' Tolomei e, in precedenza, Manfredi di Svevia).

Le figure femminili sono numerose e costituiscono, se così si può dire, una ragnatela a parte: la Vergine Maria, Lucia, Beatrice, Francesca da Polenta, Matelda, Piccarda Donati, Costanza d'Altavilla, Cunizza da Romano e Raab, Lia e Rachele ecc. Esse sono assai diverse nella vita, nell'animo e nel destino oltremondano. Cunizza da Romano e Raab, due donne di malaffare finite in paradiso contro ogni umana previsione, rimandano per contrapposizione ai papi simoniaci finiti all'inferno. Rimandano anche ai disegni imperscrutabili di Dio, che l'uomo fa molta fatica a capire.

Così pure c'è un'altra grande ragnatela costituita dai poeti: Virgilio, i poeti antichi che sono nel limbo (Omero, Orazio, Ovidio, Lucano), e i poeti contemporanei tra cui gli amici di giovinezza, che sono in purgatorio (Sordello da Goito, Stazio, Forese Donati, Guido Guinizelli, Bonagiunta Orbicciani, Arnaut Daniel).

In tal modo un filo conduttore, un motivo, un tema, un personaggio, un... è proposto, ripreso e riproposto infinite volte, sempre uguale e sempre diverso. E si collega con infiniti altri motivi, creando un'immensa ragnatela che avvolge l'intero poema. E che è capace di descrivere la complessità del mondo reale.

La complessità dell'opera è costituita dagli infiniti richiami interni, che sono stati costruiti consapevolmente e sistematicamente dall'autore. La loro funzione non è soltanto quella di stupire e di affascina-

re, ma anche e soprattutto quella di mostrare la complessità della realtà, che il linguaggio si sforza faticosamente di riprodurre, cercando di elaborare degli strumenti e una strategia capaci di afferrare tale complessità.

A questo proposito Dante usa a piene mani tutto ciò che di meglio ha elaborato il Medio Evo: la *strategia degli approcci multipli* e il *mondo dei simboli*.

## 15. La strategia degli approcci multipli

Dante elabora una complessa strategia per affrontare i problemi, per trovare le risposte e per afferrare la realtà. Quella maggiormente applicata rimanda allo stesso Dio, che è *uno* e *trino*. L'Essere Supremo è indubbiamente *unità assoluta*, ma gli uomini lo devono vedere in tanti modi diversi – tutti limitati –, per farsene almeno un'idea. O sono costretti a definirlo per le caratteristiche *che non ha* (teologia negativa). In ogni caso qualche risultato si ottiene.

L'*approccio multiplo*, che la cultura medioevale già praticava e che fa da modello per il poeta, si trova nel modo di leggere correttamente, cioè nella loro complessità, i testi: la teoria dei *quattro sensi delle scritture* (letterale, allegorico, morale, anagogico). Questo però per l'autore è soltanto il punto di partenza, che subisce uno sviluppo articolatissimo.

Allo stesso modo il poeta intende vedere le questioni da *più punti di vista*, che si presentano in una successione: il problema politico è affrontato didatticamente nei canti VI del poema: si parte da Firenze (la città), si passa all'Italia (la nazione) e si conclude con l'Impero (l'organizzazione più vasta della società umana). Insomma si va dal microcosmo al macrocosmo, dalla cellula all'organismo. Affrontare in modo diverso i problemi non sarebbe stato altrettanto efficace.

Oltre a questi canti, che fanno da riferimento principale, il problema è ripreso in altri canti. Anzi, come in una catena senza fine, è collegato ad altre questioni. In questo modo si forma un'immensa ragnatela, che avvolge e stringe la realtà. E la debolezza del linguaggio e del punto di vista adottato è scalfita e ridotta a proporzioni minori dall'uso di linguaggi di complessità diverse e dall'uso di più punti di vista.

Un altro caso di più punti di vista su una questione e quindi di canti da leggere in contemporanea è costituito dal problema della fama, visto dal punto di vista terreno in *If* XV e in *Pd* XVII; visto dal punto di vista ultraterreno in *Pg* XI. Il problema è anche visto e *contrario* in *If* II: coloro che vissero senza infamia e senza lode non sono nominati e non meritano nemmeno di finire all'inferno.

Un altro caso è costituito dai canti XIX delle tre cantiche: *If* XIX parla dei papi simoniaci; *Pg* XIX parla della *femmina balba*, bella di fuori ma corrotta di dentro, e del papa Adriano IV, avido di ricchezze; *Pd* XIX tratta un dubbio di Dante perché i pagani non si salveranno, dichiara che molti cristia-

ni sono tali soltanto di nome ma non di fatto e ciò si vedrà nel giudizio universale, e si conclude con un'invettiva contro l'imperatore e i re contemporanei.

Un altro caso è costituito dai tre canti di Cacciaguida (*Pd* XV-XVII), che presentano la vita del trisavolo, Firenze dentro le antiche mura e la missione di Dante; o dai sei canti di Matelda-Beatrice che concludono il *Purgatorio* (*Pg* XXVIII-XXXIII).

Un altro caso è costituito dai vari personaggi delle tre cantiche, che sono visti da più punti di vista: Francesca da Polenta è vista (e valutata) da un punto di vista religioso (e condannata), da un punto di vista politico (ugualmente condannata) e da un punto di vista personale (è capita, anche se non giustificata, ma poteva essere sia condannata sia assolta). La realtà ha tante sfaccettature e soltanto se sono colte l'uomo se ne fa una rappresentazione adeguata.

La lettura in contemporanea di canti o passi diversi del poema costringe a leggere simultaneamente la profezia del Veltro (*If* I, 100-111), quella del DVX (*Pg* XXXIII, 43) e la missione di Dante (*Pd* XVII, 106-142) e permette di sostenere più facilmente la tesi che il Veltro è un uomo di Chiesa, il DVX un uomo politico e Dante l'intellettuale attento ai problemi della società. In questo modo si rispetta l'autonomia di ogni ambito e s'inserisce in modo ragionevole la missione del poeta accanto agli altri due personaggi.

La ricchezza di motivi perciò rivela nel poeta intenzioni più profonde: una volontà determinata e un approccio organico e sistematico al mondo reale e al mondo dei simboli.

Con il sistema coordinato dei punti di vista il poeta mostra quanto la realtà sia complessa ed elabora un sistema adeguato per afferrarla. Insomma, quando s'incontra una difficoltà, la ragione non deve affatto fermarsi, deve inventare soluzioni adeguate per aggirare l'ostacolo.

Questa strategia è dovuta al fatto che la realtà si presenta come una totalità, ma il linguaggio e la ragione umani non riescono a conoscerla in modo totale e totalitario, perché sono deboli e perché sono consequenziali. Perciò sono necessari strumenti che semplifichino la totalità (e la complessità insita in essa) e la rendano accessibile agli strumenti umani: la ragione e il linguaggio sono processuali, riescono a fare un passaggio alla volta, non possono cogliere la realtà tutta d'un colpo. Soltanto Dio può farlo. E questa è la tesi che nel 1623, quindi tre secoli dopo, Galilei sostiene nel *Saggiatore*: la struttura della realtà è matematica; l'uomo conosce la realtà se conosce la matematica; Dio è il primo matematico; la differenza tra la conoscenza divina e quella umana è che Dio fa tutti i passaggi in una volta, l'uomo li può fare soltanto di séguito uno dopo l'altro. E, in aggiunta, può sbagliare.

Quest'approccio metodologico alla realtà permette di tradurre l'*unità* e la *compattezza* della realtà nelle strutture *lineari* e *discontinue* del linguaggio e della ragione umana.

Se le cose stanno così, cioè se il poeta ha operato consapevolmente in questo modo, allora vuol dire che il poema non si può leggere in modo progressivo, lineare, ma soltanto nel modo opposto, *in contemporanea*. Quando si tocca il problema della fama, si devono tenere presenti anche gli altri casi in cui l'ha trattata e formulare un *sistema* di punti di vista, perché l'*insieme* dei punti di vista, e soltanto esso, costituisce l'*articolato* giudizio che il poeta dà in proposito.

Peraltro la scoperta della strategia degli approcci multipli non dovrebbe meravigliare: il Basso Medio Evo dimostra una sensibilità eccezionale per il metodo, per la logica, per l'analisi del linguaggio e per le discussioni. Abelardo (1079-1142) elabora il metodo del *sic et non*, per comporre le tesi contrastanti della tradizione: su un argomento si devono raccogliere le tesi positive e quelle negative, formulare la *questione*, quindi usare la *ragione* per esaminare le argomentazioni delle prime come delle seconde. Tommaso d'Aquino (1225-1274) raccoglie tutte le tesi formulate su una questione e le discute sistematicamente, facendone emergere gli aspetti importanti e quelli accessori, fino a giungere a una risposta equilibrata che tenga conto di tutti gli aspetti importanti delle varie tesi. La logica mostra sia le strutture del ragionamento corretto e scorretto, sia la necessità di sistemi teorici capaci di descrivere anche le sfumature della realtà.

## **16. Il mondo dei simboli, il macrocosmo e il microcosmo. I riti**

Il Basso Medio Evo è il mondo dei simboli, e la *Divina commedia* è l'opera che sintetizza l'intera civiltà medioevale. Essa è pervasa dai simboli: la selva oscura è il simbolo del peccato, Virgilio è il simbolo della ragione, Beatrice della fede e della teologia, le tre fiere sono simboli della lussuria, della superbia e dell'avarizia, il Veltro e il DVX sono i simboli di due riformatori dell'umanità, Matelda è il simbolo dell'umanità fuori del tempo vissuta nel paradiso terrestre, Beatrice è il simbolo di Cristo... La domanda da porre a questo punto è: qual è il significato o la funzione di questi simboli? Perché Dante e, con lui, il Medio Evo ricorreva in misura così abbondante al simbolismo? Lo fa soltanto per motivi poetici, per colpire la fantasia del lettore, o per motivi più profondi?

I motivi sono assai complessi: la teoria secondo cui *nomen omen est* (il nome è una previsione o un augurio di futuro) o, in altri termini, *nomina sunt consequentia rerum* (i nomi sono conseguenze delle cose, cioè indicano l'essenza di una cosa) non è sufficiente per collegare l'uomo alla realtà: il rapporto descrittivo tra *nome* e *oggetto* è superficiale e si fa sfuggire interamente la realtà, perché la realtà è complessa. I medioevali sono stati i maggiori logici di tutti i tempi, e sapevano quel che dicevano. Occorrono perciò strumenti più complessi. Uno di questi è il *simbolo*, che cerca di penetrare la realtà

facendo un discorso indiretto, che ricorre ad analogie. Di qui deriva la necessità di avvicinarsi ai testi antichi (e alla realtà che essi indicano) con la complessa teoria dei *quattro sensi delle scritture*.

I simboli poi sono facili da maneggiare e sono conoscenza in sintesi: la lupa di *If I* permette di fare immediatamente due cose: a) mostra subito la sua fame insaziabile; e b) si può confrontare facilmente con altri animali. Lo scrittore non deve dire nessuna di queste cose. La cultura del tempo spinge automaticamente il lettore a farle.

D'altra parte il ricorso ai simboli non è nuovo nella storia dell'umanità: le religioni vi ricorrevano con grande dovizia. Ad esempio la religione greca come quella romana elaborarono infiniti racconti mitologici, per interpretare, per dare un senso, per avvicinare senza timore la realtà. E i miti ora erano affascinanti, ora terribili; ora infondevano speranza, ora disperazione. In tal modo la realtà diveniva a misura dell'uomo (e della donna).

Oggi la scienza usa altri simboli, completamente diversi da quelli delle religioni antiche e del Medio Evo, ma sempre simboli e sempre per lo stesso motivo: la loro potenza e la loro maneggevolezza. Sono i simboli matematici, che sono sottoposti a regole diverse e che permettono di rendere visibile l'invisibile e di "vedere" sino a un istante dopo il Grande Scoppio iniziale, che ha dato inizio e fatto espandere l'universo.

Così il mondo medioevale e, con esso, Dante elaborano un'enorme ragnatela, capace di avvolgere e di spiegare la realtà. È il mondo dei simboli o dell'immaginario, che permette all'uomo di dare un senso alla realtà in cui vive, d'interpretarla, di plasmarla e di manipolarla. Di renderla percorribile con la ragione e con la conoscenza. Di ridurne la complessità a una misura umana. E di non averne paura.

Per questo motivo il macrocosmo e il microcosmo si richiamano, per questo motivo nella natura si deve cercare costantemente la presenza e il simbolo della Trinità divina. Per questo motivo si deve inserire un evento – ogni evento, qualsiasi evento – nel contesto dell'universo o si devono spiegare le macchie lunari (*Pd II*) come l'ereditarietà dei caratteri (*Pd VIII*) coinvolgendo i principi primi, cioè l'influsso delle stelle sugli uomini. Per questo motivo il protagonista è e svolge una molteplicità di funzioni diverse e il viaggio diventa simbolo dell'incontro con Dio, ma anche dell'ascesa a livelli sempre più elevati di conoscenza e di esperienza: Virgilio e la ragione; Beatrice e la teologia razionale e la fede rivelata; Bernardo e la fede mistica; infine l'esperienza ultima e suprema, la fusione con Dio, che è *Motore Immobile*, che è *Amore* e che è *Indicibile*.

Nel mondo dei simboli si possono mettere anche i riti. I sacramenti della Chiesa, accolti dal poeta, sono riti con vario significato. Da parte sua fa uso dei riti in modo particolare nel *Purgatorio*: appena incontrano Catone, Virgilio dice a Dante di piegare le ginocchia e di chinare il capo (*Pg I*, 49-51). Prima di lasciarli ripartire Catone ordina a Virgilio di lavare le guance del poeta e di cingergli i fianchi con un

giunco. E Virgilio compie il gesto rituale, che esprime un atto di umiltà (*Pg I*, 95-105, 133-136).

Il rituale prosegue: all'entrata in ogni cornice un angelo toglie una "P", che sta per "Peccato", dalla fronte del poeta.

Alla fine del *Purgatorio* c'è un altro rito di purificazione, che si riallaccia organicamente a quello di purificazione di *Pg I*: la doppia immersione prima nel fiume Lete, che fa dimenticare i peccati commessi (*Pg XXXI*, 91-105), poi nel fiume Eunoe, che fa ricordare le buone azioni compiute (*Pg XXXIII*, 124-135). E, così purificato, il poeta è "pronto a salir le stelle". Il rito rimanda al battesimo, il sacramento di purificazione con cui la Chiesa accoglie i nuovi nati.

## 17. Simbolismo e profezia

Anche tra i simboli esiste però un livello di complessità: ci sono i simboli semplici (la selva oscura, le tre fiere, Virgilio, Beatrice ecc.) e ci sono simboli – le allegorie – più complessi (il Veltro, il DVX, Matelda), che tuttavia svolgono la stessa funzione e mantengono il carattere sintetico del linguaggio. Un simbolo racchiude ed evita un lungo discorso, spesso difficile da formulare in un linguaggio razionale. Tuttavia questi simboli più complessi entrano in contatto con realtà ancora più complesse. Il Veltro e il DVX entrano in rapporto con il mondo della profezia. Ci sono tre possibilità:

- Il profeta indicava in anticipo quale sarebbe stato il futuro, se gli ascoltatori non cercavano di modificarlo cambiando il loro comportamento.
- Il profeta s'inventava una salvezza futura per contrastare la disperazione e le difficoltà del presente, in tal modo infondeva fiducia e speranza alla popolazione.
- Il profeta proclamava la *profezia che si autorealizza*: desidero che venga un riformatore religioso e politico, voglio che venga, m'impegno affinché venga, *dunque* verrà sicuramente.

Curiosamente la *profezia* (il termine greco significa *dico in anticipo*, *antipico*, *predico*, *faccio una predizione*) ha stretti rapporti con la *previsione* (il termine latino, ricalcato su quello greco, significa *vedo in anticipo*, *prevedo*). Tuttavia ormai i significati sono divenuti antitetici. La previsione ora fa parte soltanto del sapere scientifico post-galileiano e della scienza moderna...

La profezia è una costante del pensiero ebraico (i *profeti*), ma anche del pensiero greco (gli *oracoli*), etrusco e latino (gli *aruspici*), e diventa un filo conduttore che giunge al Medio Evo dall'*Antico testamento* e soprattutto dall'*Apocalisse* (90-100) di Giovanni. L'*Apocalisse* anticipa il futuro, ma parla anche del passato e soprattutto parla di tutta la storia dell'umanità, che si dipana inarrestabile dagli inizi dei tempi sino al giudizio universale. L'uomo è impotente contro il male e tuttavia è dotato di libero arbitrio e in qualche modo è protagonista della



storia. Tuttavia questa sua realtà complessa e nascosta non si può cogliere immediatamente, ha bisogno del complesso mondo dei simboli e di un'ascesa mistica oltre il linguaggio e oltre la ragione, che sono intrinsecamente limitati ma che sono anche gli unici strumenti che egli può usare con una certa facilità.

La prima profezia sulla storia dell'umanità si trova nella *Genesi* e riguarda l'annuncio di una donna futura che schiacerà la testa del serpente che ha tentato Eva e l'ha indotta a disobbedire al comando di Dio di non mangiare i frutti dell'albero del bene e del male (*Gn* 3, 9-20). È l'inizio della storia della salvezza, che si realizza con la crocifissione, la morte e la resurrezione di Gesù, che si sacrifica per riaprire agli uomini la porta del cielo.

Da parte sua il poeta si appropria e mette in versi la storia dell'umanità, che è una storia di decadenza da una mitica età dell'oro alla corruzione del presente (*If* XIV). Virgilio racconta che nell'isola di Creta un *vecchio di grande statura* vive in una grotta:

“Volge le spalle all’Egitto e guarda Roma come in uno specchio. La testa è fatta d’oro fine, le sue braccia e il suo petto sono d’argento puro, poi è di rame sino all’inforcatura delle gambe, da questo punto fino ai piedi è tutto di ferro scelto, tranne il piè destro, che è di terra cotta, e sta dritto più su questo piede che sull’altro. Ciascuna parte, fuorché la testa d’oro, è rotta da una fessura, che goccia lacrime, che si raccolgono ai suoi piedi e forano la roccia. Esse scorrono tra le rocce sino a questa valle e formano l’Acheronte, lo Stige e il Fletonte. Poi scendono per questo stretto canale (=l’abisso dell’inferno), finché formano il lago di Cocito nel luogo oltre il quale non si può più scendere (=è il centro della Terra)”.

Dante trasforma anche la profezia in materia del suo canto. Con il suo corpo il *vecchio di grande statura* indica le età della storia: l'età dell'oro, dell'argento, del rame o del bronzo, del ferro, ma il piè destro è di terracotta e poggia più su questo che sull'altro. In altre parole il poeta pensava di vivere nell'età del ferro, a cui sarebbe succeduta un'età di disordini provocata dall'Anticristo e la fine del mondo. La decadenza era testimoniata anche dalla *Genesi*: i primi uomini avevano una vita lunghissima, che poi lentamente si accorcia. E la fine del mondo è inevitabile: avverrà quando la goccia d'acqua avrà corroso il piede destro di terracotta e la statua cadrà. Gli uomini, Dante compreso, volevano conoscere lo sviluppo profondo della storia e, come Platone era disposto a ricorrere *alla fede tradizionale* negli dei, così essi erano disposti a ricorrere alle profezie e all'*Apocalisse*.

Le grandi profezie, che riguardano il rinnovamento religioso e civile, sono tre: il Veltro (*If* I), il DVX (*Pg* XXXIII) e la missione di Dante (*Pd* XVII). Ad esse si possono aggiungere altre profezie che riguardano genericamente il futuro:

*Pg* IX: la profezia di Carlo Martello sugli anni futuri, che il poeta non riferisce.

*Pg* XXIII: la profezia di Forese Donati sulle scostumate donne fiorentine, che saranno presto punite.

*Pg* XXIV: la profezia di Forese Donati sulla sorte del fratello Corso Donati, che sarà trascinato all'inferno da un demone.

Accanto alle grandi profezie il poeta mette le piccole profezie, quelle che riguardano la sua vita futura. Sono espresse dalle anime che incontra, che vedono il suo futuro in Dio:

*If* X, 79-81: Farinata degli Uberti gli predice che tra 50 lune anche lui saprà quant'è difficile ritornare in patria.

*If* XV, 61-78: il maestro Brunetto Latini lo mette in guardia dai fiorentini, che cercheranno di farlo a pezzi.

*If* XXIV, 140-151: Vanni Fucci gli predice la sconfitta dei guelfi bianchi, per farlo soffrire.

*Pg* XI, 139-142: Oderisi da Gubbio fa un cenno indeterminato a un poeta futuro, forse lo stesso Dante.

*Pd* XVII, 49-142: Il trisavolo Cacciaguida scioglie tutte le profezie, gli anticipa l'esilio e gli indica la sua missione futura, voluta da Dio.

La profezia più lunga e più complessa riguarda il futuro della Chiesa. Ad essa il poeta dedica metà *Pg* XXX, 109-60. Beatrice profetizza la storia futura della Chiesa, che la riempie d'angoscia. La rappresenta come un carro che subisce mostruose trasformazioni. E sul carro vede una “puttana sciolta (=discinta)” (la Chiesa) e accanto a lei un gigante ritto in piedi (Filippo il Bello, re di Francia). Di tanto in tanto si baciano. Ma la “puttana” guarda altrove, ed egli la batte, per trattenerla a sé. Infine se ne vanno e scompaiono nella selva alla vista di Beatrice. Tuttavia la donna, pur in lacrime, non dispera: Dio manderà un DVX, un *duce*, un uomo politico, che farà giustizia della “puttana” e del gigante (*Pg* XXXIII, 40-48).

Nel 1309 la sede della Chiesa è spostata in Francia ad Avignone, la “cattività avignonese” dura fino al 1377. È uno dei periodi più difficili della Chiesa.

Il riferimento immediato è all'*Apocalisse* di Giovanni e ai profeti dell'*Antico testamento*. D'altra parte il poeta aveva usato ad ampie mani anche il motivo delle trasformazioni di un essere in un altro, derivato dalle *Metamorfosi* di Publio Ovidio Nasone, sia nell'inferno, sia nel paradiso.

L'importanza dei simboli, delle analogie e delle profezie è questo: riescono a penetrare dove la ragione e il pensiero razionale non riesce ad andare. E non c'è possibilità di verifica. Bisogna credere. Il loro opposto è il pensiero razionale, la ragione, che stabilisce un rapporto semplice e biunivoco tra parola e oggetto designato. Dante non perde tempo a scegliere: è necessaria la ragione e ugualmente la profezia. E non si fa problemi ad usarle entrambe, perché la realtà è complessa e richiede sia la ragione, sia la fede, sia la profezia, sia l'estasi mistica.

## 18. Ragione naturale e fede. I limiti della ragione naturale e l'ambito della fede

Dante ribadisce a più riprese i limiti della ragione. Il passo più significativo è *Pg* III, 31-39 (parla Virgilio):

“A sofferir tormenti, caldi e geli  
simili corpi la Virtù dispone  
che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli.

Matto è chi spera che nostra ragione  
possa trascorrer la infinita via  
che tiene una sustanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*;  
ché se potuto aveste veder tutto,  
mestier non era parturir Maria.”

“La virtù divina dispone i corpi simili  
al mio a soffrire tormenti, caldi e geli;  
e, come fa, non vuole che a noi sia svelato.  
Matto è chi spera che la nostra ragione  
possa percorrere interamente la via infinita  
che tiene una sostanza in tre persone.  
O genti umane, accontentatevi di sapere che  
le cose stanno così, perché, se aveste potuto  
veder tutto, non sarebbe stato  
necessario che Maria partorisce Cristo”.

L'uomo quindi deve accontentarsi di sapere che i dannati e i purganti soffrono, ma non può pretendere di capire come Dio lo permetta. Peraltro in paradiso mette indistintamente filosofi razionalistici e mistici e a sua volta alla fine del viaggio capisce le *verità di fede* (ma con l'aiuto di Dio) e sprofonda misticamente in Dio. Il poeta allora si contraddice? Neanche un po'. I versi inducono a un'interpretazione scorretta: mettono in primo piano *i limiti della ragione*, e fanno perdere importanza a ciò che essa non capisce: la ragione non capisce come dannati e purganti possano soffrire, perché la questione riguarda l'oltretomba, un ambito che non è di sua competenza. Qui fallisce sia la *ragione naturale*, sia la *ragione teologica*, sia l'*ascesi mistica*. Tuttavia è ragionevole e ovvio pensare che *nessuno* strumento faccia buona prova, se usato fuori del suo *ambito* di competenza, fuori dei suoi *confini*. Nemmeno la ragione.

Peraltro rimane l'idea che la ragione sia limitata. Da questo ragionamento scorretto e dall'esistenza delle verità di fede è derivata l'idea che Dante e il Medio Evo non abbiano alcuna fiducia nella ragione e che le abbiano preferito la *fede*: una conclusione del tutto infondata, perché nessun'epoca storica ha avuto tanta fiducia nella ragione come l'età di mezzo.

Il problema quindi va impostato in altro modo: qual è l'*ambito* (o gli *ambiti*) della ragione e qual è l'*ambito* (o gli *ambiti*) della fede? Quali sono i *limiti* entro cui opera la ragione e quali sono i *limiti* entro cui opera la fede? *Limite* per i medioevali, come

per i greci e per i latini, non ha significato negativo né riduttivo. In latino *limes*, *limitis* voleva dire soltanto *confine*, e tutte le cose hanno necessariamente un *limite*, una *delimitazione*, altrimenti sarebbero indeterminate e perciò non potrebbero esistere. Il limite è la condizione per esistere. Niente è *infinito*, cioè *non finito*, *incompiuto*, *senza confini*, niente, tranne Dio. L'aggettivo *delimitato* mantiene il significato etimologico, invece l'aggettivo *limitato* ha acquisito il significato spurio e scorretto di *piccolo*, *circoscritto*, *inadeguato*, *insufficiente*.

Per Tommaso d'Aquino (1225-1274), per la Chiesa e per Dante Dio ha dato agli uomini la *ragione naturale* (questo è il termine corretto), il cui ambito è l'*intero universo*, cioè il mondo sotto la Luna (il mondo dell'*essere* e del *non essere*, cioè del *divenire*) e il mondo sopra la Luna (il mondo immutabile ed eterno dell'*essere*), quindi un ambito ben poco limitato.

Conviene precisare subito due cose:

a) la Chiesa parla di *ragione naturale* in contrapposizione ai filosofi e alle filosofie che negano l'esistenza di tale ragione, poiché immaginano o costruiscono una *ragione storica* o di altro tipo. Per lo stesso motivo la Chiesa parla di un *diritto naturale*, che precede qualsiasi *diritto positivo* e che non può essere scavalcato da alcun diritto positivo.

b) La ragione medioevale ha molteplici significati: ragione dell'uomo comune, ragione del filosofo, ragione del logico o del dialettico, ragione del fisico (o dello scienziato di oggi). Dal contesto si ricava di quale ragione si tratta e di quale ambito si parla.

La *ragione naturale* ha studiato anche un ambito particolare, i *libri sacri*, le *Sacre scritture*, cioè i libri del *Vecchio* e del *Nuovo testamento*, e in quest'attività ha scoperto le *verità di fede*, che Dio ha voluto rivelare agli uomini. In tal modo la ragione individua una decina di *dogmi* (in greco) o di *verità di fede* (poi in latino), che riguardano Dio, Gesù, la Madonna e la Chiesa, e diviene *ragione teologica*. La *ragione teologica* le individua, poi interviene la *fede*: l'uomo crede a queste verità, che sono fuori della portata della ragione.

Oltre la ragione (naturale e teologica) c'è l'*ascesi mistica* e la *visione beatifica* di Dio, che si staccano completamente da ogni forma di razionalità.

Il poeta però non vuole negarsi alcuna esperienza: usa la ragione naturale, usa la ragione teologica, infine si abbandona alla visione mistica di Dio (*Pd*, XXXIII, 139-145). La ragione naturale non può capire l'estasi mistica, ma neanche la ragione teologica riesce a farlo. Pertanto il limite coinvolge sia la ragione naturale sia la ragione teologica. E l'esperienza mistica non dovrebbe interessare a tempo pieno né gli uomini né gli specialisti: san Paolo – per quel che egli stesso riferisce – va una sola volta misticamente in cielo. E non riesce ad andare neanche tanto in alto, poiché si ferma al terzo cielo, ma gli basta (2 *Cor* 12, 1-5). Quindi la ragione può benissimo ignorare il mistico, poiché è riservato soltanto a pochi eletti...

Il Basso Medio Evo elabora numerose teorie, per spiegare i rapporti tra *ragione naturale* e *fede*.

Leggendo la *Bibbia* la ragione scopre delle verità, rivelate da Dio, che poi crederà *per fede*: sono le verità *della fede*. E così dal nulla compare la fede.

Anselmo d'Aosta (1033-1109), un grande mistico, proponeva la *fides quaerens intellectum* (la *fede che cerca l'intelletto*): la fede è il presupposto per capire (*credo ut intelligam, credo per capire*), altrimenti la ragione sarebbe cieca. Tuttavia la posizione che si afferma è quella di Pietro Abelardo (1079-1142), un grande logico, che rovescia la tesi di Anselmo e afferma: *intelligo ut credam* (*capisco per credere*), cioè la ragione ha bisogno di capire ciò in cui crede, altrimenti la fede sarebbe irrazionale e cieca.

Dante fa proprie le posizioni di Abelardo o, meglio, quelle ancor più razionalistiche di Tommaso d'Aquino. Tommaso mostra che si può conoscere Dio con la *ragione naturale* (e indica quattro prove, che derivano da Aristotele) e grazie alle verità di fede (individuata dalla *ragione teologica*), che Dio ha posto nella *Bibbia*, quindi attraverso la *Rivelazione*: Dio si è rivelato agli uomini. La dimostrazione razionale è per il miscredente, la Rivelazione è per il credente.

Per il poeta la *ragione naturale* deve dilatarsi ed esplorare anche ciò che esula dal suo ambito, anche ciò che va fuori dei suoi confini. Egli infrange consapevolmente quei limiti che aveva posto in *Pg* III, 31-39. I canti più importanti sono:

*If* XXVI: Ulisse, il simbolo dell'umanità pagana assetata di sapere, davanti alla montagna del purgatorio è fermato da un turbine che affonda la nave e i suoi compagni. È pagano ed è ancora vivo, perciò non può scendere sulle spiagge del purgatorio.

*Pg* XXV, 79-108: il poeta descrive la teoria scientifica del concepimento nel grembo materno (vv. 34-78) e per analogia elabora una teoria equivalente sulla formazione del *corpo umbratile*, il *corpo-ombra*: giunta sulle rive dell'Acheronte o alle foci del Tevere, l'anima risucchia l'aria circostante e le dà la forma del corpo che aveva in vita. Con questo corpo l'anima soffre le pene dell'inferno o del purgatorio.

La ragione è una tentazione a cui il poeta non sa resistere, come Adamo ed Eva non seppero resistere al peccato di superbia di diventare simili a Dio. D'altra parte il *Vangelo* di Giovanni inizia identificando il Λόγος (*Lógos*) (il *Verbo*, la *Parola*, la *Ragione*, il *Ragionamento*) con lo stesso Dio... (*Gv* 1, 1-5)

<sup>1</sup>In principio era il Verbo (Λόγος),  
e il Verbo era presso Dio  
e il Verbo era Dio.

<sup>2</sup>Egli era, in principio, presso Dio:

<sup>3</sup>tutto è stato fatto per mezzo di lui  
e senza di lui nulla è stato fatto di ciò che esiste.

<sup>4</sup>In lui era la vita  
e la vita era la luce degli uomini;

<sup>5</sup>la luce splende nelle tenebre  
e le tenebre non l'hanno vinta.

E Platone nella sua *teoria della conoscenza* affermava che si deve ricorrere alla πίστις (=pìstis), alla *fede*, alle spiegazioni della religione, quando la ragione filosofica (νόησις) è in stallo e non riesce più ad avanzare (*Rep.*, 509d-511e).

L'ambito della ragione naturale è l'intero universo, il mondo *sotto* la Luna e il mondo *sopra* la Luna, fino alla sfera estrema, che è immateriale, il Motore Immobile, cioè lo stesso Dio. Perciò l'intero poema (soprattutto il *Paradiso*) è pieno di *questioni scientifiche*: la teoria sulla formazione dei temporali (*Pg* V), le cause delle macchie lunari (*Pd* II), la teoria dell'ereditarietà (*Pd* VIII) ecc. Ugualmente è pieno di questioni teologiche: se i dannati soffriranno di più o di meno dopo il giudizio universale (*If* VI), la teoria della volontà assoluta e relativa (*Pd* IV), l'angelologia (*Pd* XXVII-XXIX) ecc. Le questioni teologiche sono affrontate e risolte dalla *ragione naturale*...

Peraltro, se l'ambito della ragione naturale si estende all'intero universo, l'ambito della *fede* o meglio della *ragione teologica* è molto limitato: riguarda la *Bibbia* e la decina di verità (a cui i fedele deve credere), che gli specialisti, i teologi, hanno estratto dal *Vecchio* e *Nuovo testamento* in dodici secoli di faticose riflessioni, ratificate dai concili presieduti dal papa che in tale occasione e soltanto in tale occasione parlava *ex cathedra* e non poteva sbagliare, perché era illuminato dalla grazia dello Spirito Santo. Ben poca cosa, anche se importante per la salvezza spirituale dell'uomo, in confronto alle infinite conoscenze che la *ragione naturale* può scoprire nell'universo. Dante stesso espone *tutte* le verità della fede quando si fa esaminare da san Pietro in paradiso: soltanto 18 versi (*Pd* XXIV, 130-147). Alcuni secoli dopo il concilio di Trento (1545-63) non va molto più in là: le ribadisce e le riassume nella *Professio fidei tridentinae* (*Professione di fede del concilio di Trento*), che nei secoli successivi resta quasi del tutto immutata. Le *verità di fede* (*dogmi* in greco) si possono indicare rapidamente (Dante conosceva le prime sei):

1. Dio è Uno e Trino (Concilio di Nicea, 325);
2. Gesù è la seconda Persona della Trinità, si è incarnato, è morto e risorto per riaprire agli uomini la porta del paradiso (Concilio di Nicea, 325);
3. Maria è Madre di Dio perché madre di Gesù che è Dio (Concilio di Efeso, 431);
4. Gesù Cristo è vero Dio e vero uomo (Concilio di Efeso, 431);
5. Gesù è stato concepito dalla vergine Maria ad opera dello Spirito Santo (Concilio di Costantinopoli II, 553);
6. Esistenza dell'inferno, del paradiso e poi del purgatorio (Concilio di Lione, 1274);
7. *Transustanziazione* (=presenza reale) di Cristo nell'eucaristia (ribadita nel Concilio di Trento, 1545-63);

8. Immacolata Concezione di Maria (Enciclica *Ineffabilis Deus* di Papa Pio IX, 1854);
9. Infallibilità del papa, quando parla *ex cathedra* in materia di fede e di costumi (Concilio Vaticano I, 1870);
10. Assunzione di Maria in cielo in anima e corpo (Costituzione apostolica *Munificentissimus Deus* di Papa Pio XII, 1950).

Mancano però due *verità di fede*, che si trovano nel *Credo*, che si dice durante la messa:

- a) La Chiesa è definita “una santa, cattolica e apostolica”, cioè unica erede degli apostoli (una verità comprensibile e ampiamente condivisibile); e
- b) “Credo nella resurrezione dei morti e nella vita del mondo che verrà”.

Le *verità di fede* sono poche e non sono mai citate, anche se si recitano ogni domenica a messa con il *Credo*. Sembrano infinite e non lo sono. Sembra pure che il credente passi tutto il suo tempo a crederle, anche se sono appena una decina. Sembra pure che costituiscano tutta la religione cristiana, ma non è vero. E, insieme, fedeli e laici parlano di *fede* senza aggiungere nessun'altra specificazione. I fedeli riducono la religione alle poche verità di fede, dimenticando stupidamente tutto il resto. I laici poi parlano di scienza (e di scienza *moderna*), che contrappongono alla fede, senza chiedersi se il confronto o la contrapposizione sono legittimi o no. E non sono legittimi! La ragione scientifica andava paragonata al suo equivalente, la ragione naturale, e le differenze non erano significative. E così gli uni e gli altri dimenticano che in greco il termine usato era *dogma*, che valeva *decisione*. I *dogmi* erano le *decisioni definitive* su un argomento prese dai concili: niente di scandaloso e niente d'incomprensibile. Anche l'uomo comune prende decisioni che poi non cambia. Alcune verità di fede sulla Chiesa sono comprensibili e ampiamente condivisibili. Dante usa la traduzione latina *verità di fede*, cioè *le verità in cui noi crediamo*, che è più comprensibile e che evita molti problemi. Tuttavia, se si fa un po' di attenzione, si nota che vi è un abisso tra *dogma-decisione* e *verità di fede*. Ma in Occidente, a Roma, nella capitale dell'impero, *dogma* era incomprensibile e *verità di fede* suonava meglio. Le *decisioni* poi erano troppo basse, troppo umane: non potevano essere usate per costruire la nuova religione. I primi cristiani avevano bisogno di una serie di verità da contrapporre agli altri sistemi filosofici presenti sul mercato, e hanno l'idea di cercare nella *Bibbia* anche quello che non c'era: le verità di fede, che un Dio disordinato vi aveva distribuito qua e là. Le poteva mettere ordinatamente agli inizi o alla fine dell'opera, così l'uomo faceva prima, faceva meglio e non sbagliava. Gli ebrei consideravano sacri, ispirati da Dio, i libri dell'*Antico testamento*, ma erano contenti e non erano andati più in là.

Oltre all'ambito della fede c'è quello dell'*ascesi mistica* o dell'*estasi*, di cui in genere si parla poco e

con cui si caratterizza negativamente il Basso Medio Evo. L'*ascesi mistica* non è esprimibile né dalla *ragione naturale* né dalla *ragione teologica* né dal *linguaggio umano*: per percorrere questa via, l'uomo deve usare la ragione e l'esperienza sensibile come una scala o un trampolino, poi deve abbandonarsi a tale esperienza. Soltanto qui la ragione non può fare nulla e l'uomo ha bisogno della grazia e dell'aiuto diretto di Dio, come succede allo stesso poeta alla fine del viaggio (*Pd XXXIII*, 139-145).

La situazione si può spiegare brevemente con un semplice schema:

- 1) la *ragione naturale* è la ragione della scienza, cioè del sapere dimostrato, studia il mondo sotto la Luna (il mondo del divenire) e sopra la Luna (il mondo immutabile ed eterno), che è l'ambito di sua competenza; però è anche la ragione della filosofia, che cerca il principio primo della natura e trova il Motore immobile, che muove e non è mosso (Aristotele) o Dio creatore del mondo (il pensiero cristiano).
- 2) la *ragione teologica* è la *ragione naturale* applicata allo studio della *Bibbia*, che porta a individuare una decina di *verità di fede*, che Dio ha voluto rivelare agli uomini, perciò si parla anche di *verità rivelate* o di *Rivelazione*; l'uomo poi le crede per fede; Esse quindi non sono contro la ragione, né irrazionali, anche se la maggior parte va oltre la ragione, è incomprensibili, e si credono per fede;
- 3) oltre la *ragione naturale* e oltre la *ragione teologica* esiste l'*ascesi mistica* e l'*estasi*, che non ha niente a che fare con le altre due, va per i fatti suoi ed è riservata a pochi fortunati.

Il credente peraltro commette un errore: riduce la religione alle poche verità di fede che professa, così compie un impoverimento ingiustificato e auto-lesionistico, ma è anche quello che normalmente succede. Ignora tutta l'etica derivata da Aristotele e pure i dieci comandamenti con i due finali aggiunti da Gesù. Inoltre si lascia sfuggire che l'esperienza mistica è un vero salto oltre la *ragione (naturale e teologica)*. E riduce la sua religiosità alla fede, a credere a una decina di verità e basta.

Il non credente o l'ateo o lo scienziato di ieri e di oggi non deve contrapporre la ragione e la scienza di oggi alle verità di fede del passato, che sicuramente non conosce e pensa che siano migliaia di migliaia, perché il confronto è illegittimo. Deve confrontarle con ciò che è pertinente e omogeneo, cioè con la *ragione naturale*, che studia (come lui) tutto l'universo. Poi, se vuole (ma può fare anche a meno), può prestare attenzione alla *ragione teologica*: si tratta sempre di uso della ragione, la stessa ragione che egli usa a tempo pieno, anche se in questo caso applicata a un ambito particolare, la *Bibbia*. E, comunque, può sempre fare a meno di credere alle verità di fede. Sicuramente sull'*estasi* avrà le stesse idee del credente: è un salto oltre la *ragione naturale* e anche oltre la *ragione teologica*, sua germana. Se si vuol fare il salto, va bene; altrimenti va bene lo stesso. In ogni caso i mistici sono

un numero irrilevante di persone e si possono perciò anche ignorare.

E invece almeno da trecento anni fedeli e scienziati affrontano in modo scorretto il problema dei rapporti tra **fede e scienza** (formulazione del credente, che privilegia la fede) o tra **scienza e fede** (formulazione dello scienziato, che privilegia la scienza). Il confronto doveva essere tra **ragione naturale** e **scienza** o, meglio, sapere scientifico (o viceversa). Peraltro **fede e scienza** (o viceversa) suona molto bene ed ha condizionato la formulazione del problema. C'è pure un errore di anacronismo, perché prima è nata la fede o la religione, poi nel sec. XVII la scienza. La scienza è ridotta alla **fisica** e all'**astronomia**, e invece ci sono *molte* scienze. E la *Bibbia* ha accolto la scienza del suo tempo o quel che c'era, e nei limiti in cui era interessata. C'è poi una radicale contrapposizione tra la visione *organicistica* della natura del passato e la visione *meccanicistica* della realtà della scienza moderna post-galileiana.

L'errore del confronto sbagliato è gravissimo e pure enorme, ma in tre secoli per interesse o per inettitudine nessuno se n'è accorto. E ognuna delle due parti è colpevole ed ha continuato a ripetere il suo verso.

### 19. La ragione polimorfa: i linguaggi di diversa potenza e comprensibilità

Dante affronta moltissime questioni scientifiche, per innalzare il livello poetico dei canti, ma chiaramente gli interessa di più l'etica, la politica, le profezie, la fusione del Cristianesimo con il mondo classico e con Aristotele in particolare. Tuttavia delinea con precisione l'ambito e l'onnipotenza della ragione umana, che studia il mondo sotto e sopra la Luna (*ragione naturale*), ma che legge anche la *Bibbia* (*ragione teologica*) e che poi con audacia inventa la soluzione per analogia (la teoria del *corpo umbratile*) per spiegare come le anime soffrano le pene dell'inferno e del purgatorio (*ragione analogica*), un ambito precluso sia alla *ragione naturale*, sia alla *ragione teologica*.

A questo punto il poeta spiazza scienziati e teologi (e viceversa), perché sposta il problema della conoscenza dall'**oggetto** da conoscere al **linguaggio** usato per conoscere: non più lo studio dell'universo o della *Bibbia*, ma la sostituzione di un linguaggio con un altro, diverso, più efficace, ma difficile, oltre le capacità umane, oltre la ragione, che è finita.

Eppure i "limiti" (o, meglio, la capacità di sbagliare) della ragione – l'incapacità di affrontare correttamente i problemi, l'incapacità di pensare o di ragionare correttamente, l'incapacità di capire realtà e linguaggi più complessi della ragione – esistono, ma si trovano altrove: sono legati alla finitezza delle capacità umane e al loro indebolimento con il peccato originale (*ragione condizionata dal peccato e dalla finitezza dell'uomo*). Tutto ciò è ovvio: il finito non può capire l'infinito, né tutto ciò che si pone

tra finito e infinito. Per questo motivo Dante non riesce a capire ciò che gli dice Beatrice (*Pg XXXIII*, 64-102) o Cacciaguida (*Pd XV*, 28-48): soltanto quando la donna e il trisavolo scendono al livello delle capacità umane, egli può capire le loro parole (e i loro pensieri). Per di più essi, come tutti i beati, sono collegati con Dio, da cui ricevono la luce e la grazia che potenziano le loro forze. I beati insomma riprendono e aumentano le capacità che l'uomo aveva perfette prima del peccato originale. Il motivo dei limiti del linguaggio e a un tempo del superamento della condizione umana si trova giustamente agli inizi della terza cantica (*Pd I*, 4-12) e alla fine della stessa (*Pd XXXIII*, 58-75): se le parole non riescono a parlare della condizione sovrumana, ci si deve accontentare dell'esempio di Glauco, che mangiando un'erba particolare cambia natura e diventa simile agli dei:

Beatrice tutta ne l'eterno rote  
fissa con li occhi stava; e io in lei  
le luci fissi, di là sù rimote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,  
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba  
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.

*Trasumanar* significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.

S'i' era sol di me quel che creasti  
novellamente, Amor che 'l ciel governi,  
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti.

Beatrice stava tutta fissa con gli occhi  
nelle eterne ruote dei cieli,  
ed io fissai i miei occhi in lei,  
rimuovendoli di lassù. Nel suo aspetto  
mi feci tanto dentro, quanto si fece Glauco  
nell'assaggiare l'erba, che lo fece compagno  
in mare degli altri dei.

*Oltrepassare i limiti* e la condizione umani  
non si potrebbe descrivere con le parole,  
perciò l'esempio di Glauco basti a chi  
la grazia divina serba quest'esperienza  
dopo la morte.

Se io ero soltanto l'anima razionale  
che di me creasti per ultima, o Amore  
che governi il cielo, tu lo sai,  
che con la tua luce mi sollevasti verso di te.  
(*Pd I*, 70-75)

In precedenza un altro passo aveva mostrato la costante tensione dell'autore per superare la limitatezza e la finitezza dell'uomo (*Pg XXXIII*, 64-102), Beatrice dice al poeta di fissare nella memoria quanto le sta dicendo, anche se non capisce. Poi, quando sarà ritornato a casa, potrà tradurlo in linguaggio umano, comprensibile agli uomini, perché abbassato alle capacità umane.



Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto  
fatto di pietra e, impetrato, tinto,  
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,

voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,  
che 'l te ne porti dentro a te per quello  
che si reca il bordon di palma cinto”.

Ma, poiché io vedo che il tuo intelletto  
come pietra fa fatica a capire e che  
per la sua durezza è pieno di oscurità,  
così che ti abbaglia la luce delle mie parole,  
voglio anche che tu le porti dentro di te,  
se non scritte, almeno dipinte, per lo stesso  
motivo per cui a ricordo del pellegrinaggio  
si porta il bastone cinto con un ramo  
di palma”.

(Pg XXXIII, 73-78)

Qui il poeta fa parlare i due personaggi, Beatrice e poi Cacciaguida, con un linguaggio difficile, a cui risponde a tono. Tuttavia Beatrice lo avverte: ricorderà poco di quel che ha visto e lo dovrà pure semplificare, altrimenti gli uomini non capirebbero. Tutto ciò ha un costo: ciò che egli porterà sulla Terra è soltanto un *vago ricordo* dell'esperienza che ha avuto, e le parole potranno riprodurre soltanto in modo vago e assolutamente insufficiente l'esperienza che ha provato, come frammenti di un sogno che si è dimenticato:

Qual è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,

cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.

Qual è chi vede in sogno ciò che,  
dopo il sogno, lascia impressa  
una forte emozione, mentre il resto  
non ritorna alla memoria; tale sono io,  
perché la mia visione scompare  
quasi completamente e tuttavia  
mi distilla ancora nel cuore la dolcezza  
che nacque da essa.

(Pd XXXIII, 58-63)

Anche qui l'autore ripete il carattere *complesso* e *continuo* della realtà, che si può esprimere in modo più adeguato con un *linguaggio per immagini*, che faccia a meno delle parole e che vada *oltre* le parole; e il carattere *semplice* e *lineare* (o discontinuo) del linguaggio umano e della ragione di cui il linguaggio è la massima espressione. Il linguaggio per immagini ha una maggiore capacità di conoscere la realtà, ma è troppo difficile per le limitate capacità razionali dell'uomo. Egli non può gestire un linguaggio *ricco* d'informazioni, può operare soltanto con un linguaggio costantemente *povero*: un linguaggio che procede in modo lineare, passo dopo passo, e che corre sempre il rischio di errare.

Una proposizione o un passo contengono alcune centinaia – un numero finito – di informazioni e uno o pochissimi punti di vista. Una sola immagine contiene, in proporzione, un numero infinito di informazioni e un numero infinito di punti di vista.

La tesi è ribadita alla fine dell'opera, quando il poeta deve parlare della sua visione estatica di Dio: 25 secoli hanno fatto dimenticare l'impresa degli argonauti *meno* di quanto un solo istante gli abbia fatto dimenticare la sua esperienza di Dio (Pd XXXIII, 94-96). E, in proposito, Dio stesso interviene con una spintarella, per fargli superare i suoi limiti e per permettergli il totale sprofondamento in Lui (vv. 139-145).

Con questi due passi lo scrittore dilata al massimo grado le capacità del linguaggio umano. Da parte sua non resiste alla tentazione di parlare un linguaggio *difficile*, che mette a dura prova l'intelligenza del lettore: la domanda con cui chiede il trisavolo chi sia, è lunga ben 15 versi (Pd XV, 73-87). Essa si può tradurre in un facile, banale e superficiale (e perciò comprensibilissimo) “*O anima del paradiso, dimmi chi sei!*”. Ma il poeta ha cercato di usare un linguaggio difficile come aveva fatto il suo interlocutore.

Inizia con citazioni dotte, che avrebbero schiacciato il suo lettore:

Qual venne a Climené, per accertarsi  
di ciò ch'avea incontro a sé udito,  
quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi;

tal era io, e tal era sentito  
e da Beatrice e da la santa lampa  
che pria per me avea mutato sito.

Quale Fetonte venne alla madre Climène,  
per accertarsi di essere figlio di Apollo  
- colui che ancora fa i padri esitanti  
alle richieste dei figli -; tale ero io,  
e tale ero sentito sia da Beatrice  
sia dalla luce santa di Cacciaguida,  
che poco prima aveva mutato posto  
sulla croce (=formata dai beati)  
per venirmi incontro.

(Pd XV, 1-6)

Poi parla la “santa lampada”, che è un antenato del poeta, Cacciaguida degli Alisei, che parla in latino e usa parole elevate:

“*O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Dei, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianua reclusa?*”.

Così quel lume: ond'io m'attesi a lui;  
poscia rivolsi a la mia donna il viso,  
e quindi e quindi stupefatto fui;

ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso  
tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo  
de la mia gloria e del mio paradiso.

Indi, a udire e a veder giocondo,  
giunse lo spirito al suo principio cose,  
ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo;

né per elezion mi si nascose,  
ma per necessità, ché 'l suo concetto  
al segno d'i mortal si soprappuose.

E quando l'arco de l'ardente affetto  
fu sì sfogato, che 'l parlar discese  
inver' lo segno del nostro intelletto,

la prima cosa che per me s'intese,  
"Benedetto sia tu", fu, "trino e uno,  
che nel mio seme se' tanto cortese!"

[...]

Io mi volsi a Beatrice, e quella udio  
pria ch'io parlassi, e arrisemi un cenno  
che fece crescer l'ali al voler mio.

Poi cominciai così: "L'affetto e 'l senno,  
come la prima equalità v'apparse,  
d'un peso per ciascun di voi si fenno,

però che 'l sol che v'allumò e arse,  
col caldo e con la luce è sì iguali,  
che tutte simiglianze sono scarse.

Ma voglia e argomento ne' mortali,  
per la cagion ch'a voi è manifesta,  
diversamente son pennuti in ali;

ond'io, che son mortal, mi sento in questa  
disaguaglianza, e però non ringrazio  
se non col core a la paterna festa.

Ben supplico io a te, vivo topazio  
che questa gioia preziosa ingemmi,  
perché mi facci del tuo nome sazio".

"O fronda mia in che io compiaccemmi  
pur aspettando, io fui la tua radice":  
cotal principio, rispondendo, femmi.

[...]

*"O sangue mio, o sovrabbondante grazia di Dio  
infusa in te, a chi come a te fu mai dischiusa  
due volte la porta del cielo?"*

Così disse quella luce. Perciò io la fissai  
attentamente. Poi rivolsi lo sguardo  
alla mia donna e rimasi stupefatto per le parole  
di quella luce e per il volto di lei:  
dentro ai suoi occhi ardeva un sorriso tale,  
che io pensai di toccare con i miei il culmine  
della mia gloria e della mia beatitudine.  
Quindi lo spirito, piacevole da udire e da vedere,  
aggiunse alle prime parole cose,  
che io non compresi, tanto parlò  
profondamente. Né si nascose a me  
per sua scelta, ma per necessità, perché  
il suo pensiero andò oltre il limite

della comprensione umana. E, quando  
l'ardore dell'affetto intensissimo si fu sfogato  
al punto che le sue parole discesero  
al livello del nostro intelletto,  
la prima cosa che compresi fu: "Benedetto  
sia tu, o Dio uno e trino, che sei tanto cortese  
verso la mia discendenza!"  
[...]

Io mi rivolsi a Beatrice, per chiederle  
di parlare. Ella udì la mia richiesta prima che io  
parlassi, e mi sorrise un cenno di consenso,  
che fece crescere le ali al mio desiderio.  
Poi cominciai: "Il sentimento e l'intelletto,  
non appena la prima uguaglianza (=Dio,  
i cui attributi raggiungono tutti lo stesso grado  
infinito di perfezione) vi apparve, quando saliste  
al cielo, si fecero dello stesso peso (=uguali,  
seppure a un grado finito) per ciascuno di voi,  
perché il Sole, che v'illuminò e che vi arse,  
è così uguale nel fuoco dell'amore e nella luce  
della sapienza, che tutte le altre uguaglianze  
a Lui simili (=gli angeli e i beati) sono insufficienti  
rispetto a Lui. Ma la facoltà di sentire e quella  
di ragionare nei mortali, per l'imperfezione umana  
che a voi è manifesta, hanno una diversa capacità  
di volare, perché la ragione non è all'altezza  
del sentimento. Perciò io, che sono mortale, mi sento  
in questa disuguaglianza, e ringrazio soltanto  
con il cuore per questa paterna accoglienza.  
Ben ti supplico, o vivo topazio che ingemmi  
questo gioiello prezioso della croce,  
di rivelarmi il tuo nome!"  
"O fronda mia, nella quale mi compiaccui  
solamente aspettandoti, io fui la tua radice (=il tuo  
capostipite)" in questo modo iniziò a rispondermi.  
[...]

(Pd XV, 28-48, 70-90)

La *Divina commedia*, come le altre opere medioevali, permette quindi di rovesciare l'immagine tradizionale (e interessata) che si ha del Medio Evo: esso ha avuto una fiducia estrema nella ragione, ha usato la ragione naturale per invadere anche l'ambito della fede. La ragione naturale si dispiega per tutto l'universo, la teologia si occupa soltanto delle verità di fede, di Dio e della Rivelazione, quindi tre ambiti molto circoscritti. E lo stesso Dio, che l'ha creata, garantisce la correttezza e la bontà del suo funzionamento, anche se talvolta può sbagliare. Qualche secolo dopo Galileo Galilei (1564-1642) si comporta allo stesso modo: fonda in Dio il valore conoscitivo della matematica umana, ma Dio fa tutti i passaggi in una volta, l'uomo ne fa uno per volta e, per di più, corre sempre il rischio di sbagliare i calcoli.

Dante fa sua una verità della *Genesi* (Gn 3, 1-22): con il peccato l'uomo è decaduto ed è divenuto limitato. Per altro questa è una verità che si può osservare costantemente. In tal modo però il poeta riesce a darci una teoria realistica della ragione, che contrasta con le nostre attese di avere e di usare una

ragione perfetta e assoluta. Si tratta però di una teoria sicura, perché aderente alla realtà.

La ragione può colonizzare tutte le plaghe dell'universo, la *Bibbia*, e aggredire pure con lo strumento dell'analogia l'oltretomba, ma il linguaggio resta limitato, anche se ha diversi livelli di complessità. Tuttavia non può esprimere l'indicibile, perché l'uomo è indebolito dal peccato originale e condizionato anche dalla sua finitezza.

Alla fine del viaggio Dante prova anche l'ultima esperienza: conoscerà l'Indicibile, perché Dio è oltre ogni limite umano e oltre ogni umana capacità di comprendere. Prima credeva per fede alle verità di fede, ora le può comprendere, Dio stesso gli viene in aiuto:

Oh quanto è corto il dire e come fioco  
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,  
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

[...]

ma non eran da ciò le proprie penne:  
se non che la mia mente fu percossa  
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l'alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota ch'igualmente è mossa,

l'Amor che move il sole e l'altre stelle.

Oh, quant'è insufficiente la parola e come  
essa è inadeguata all'immagine che ne ho  
nella memoria! E questo è tanto inadeguato  
a quel che io vidi, che non basta dire  
che lo è poco!

[...]

Ma non erano capaci di ciò le nostre piume,  
se non che la mia mente fu percossa da un  
fulgore, nel quale si compì il suo desiderio.  
All'alta fantasia qui mancarono le forze;  
ma già volgeva a sé il mio desiderio  
e il mio volere, così come una ruota  
che è mossa ugualmente nelle sue parti,  
l'Amore che muove il Sole e le altre stelle.

(*Pd* XXXIII, 121-123, 139-145)

## a) La versione in italiano e il Commento. Il problema del lettore ideale del poema

Tutte le edizioni più recenti dell'opera dantesca riportano la versione in italiano corrente a piè di pagina, sempre a pezzetti. Non hanno avuto il coraggio di darle una maggiore dignità letteraria. L'unica eccezione è:

*La Divina commedia*, commento e parafrasi a cura di Carlo Tommaso Dragone, Edizioni Paoline, Alba (Cuneo) 1972, 1991<sup>18</sup>.

La versione è pregevole, anche se l'autore è stato spesso, per motivi di chiarezza, sovrabbondante di parole. E lo sforzo di chiarire all'eccesso otteneva l'effetto opposto di far perdere al lettore il filo conduttore del canto. Ugualmente la difesa della Chiesa cattolica era fuori luogo: sono passati 700 anni da allora (1321).

La versione in italiano qui proposta ha cercato di rimanere fedele al testo dantesco. La fedeltà però non è alla lettera, cioè non consiste nella sostituzione di parole (o perifrasi) odierne alle parole del testo. È fedeltà al testo, cioè è sintetica ed essenziale come l'originale, e rispetta il più possibile il ritmo e la musicalità dell'originale. Le parole non sono state modificate quando il significato dantesco e quello odierno nella sostanza corrispondevano. Ad esempio in *If* I, 1-6, la parola *selva* non è stata sostituita con *bosco* o *foresta* (peraltro ciò non era necessario), altrimenti si perdeva la figura retorica dell'allitterazione e dell'onomatopea: una *selva* fa pensare a qualcosa di selvaggio e perciò di pericoloso; una *foresta* fa pensare a un bosco ordinato e sicuro (Perciò in *Pg* XXVIII compare la *foresta spessa e viva*). Ugualmente in *If* XIII, 1-78, è stata mantenuta la struttura sintattica dell'originale, che vuole imitare lo stile ricercato e involuto del poeta siciliano Pier delle Vigne, protagonista della prima metà del canto.

Le parentesi [...] racchiudono aggiunte che non appartengono al testo dantesco. Esse aumentano via via che si passa dall'*Inferno* al *Paradiso*, perché cambia e diventa sempre più essenziale e rarefatto il linguaggio usato dal poeta. Le parentesi (=...) racchiudono il nome dei personaggi, che sono così immediatamente individuati, oppure brevi chiarimenti. Le date, che si sono aggiunte, sono messe tra parentesi rotonde. Le parafrasi sono state lasciate, perché costitutive del testo e perché molto amate dalla retorica medioevale. Se si semplificavano, il testo si appiattiva enormemente. Un solo esempio: Francesca si presenta (*If* V, 97-99):

Siede la terra dove nata fui  
su la marina dove 'l Po discende  
per aver pace co' seguaci sui.

La versione diventa:



La terra (=la città), dove nacqui, si stende sulla marina dove il Po discende nel mare Adriatico, dove confluisce con i suoi affluenti (=Ravenna).

Il significato è banale, se espresso con parole ridotte all'osso:

Nacqui a Ravenna, che è bagnata dal mare Adriatico.

Tuttavia questa traduzione banalizza il testo (e lo abbassa alla prosa e alla cronaca), e pure la situazione, che è drammatica: la donna e l'amante hanno perso l'anima e sono finiti all'inferno, presi da un amore a cui non potevano resistere. Si doveva salvare il testo, salvare la situazione drammatica e rispettare il *più possibile* la parafrasi, evitando il *più possibile* di andare contro i gusti di oggi (che non amano le parafrasi).

La versione in italiano è corredata anche da indicazioni sintetiche sui personaggi principali del canto e da un commento ugualmente sintetico, che fa osservazioni di vario tipo sul testo. Tale commento vuol essere maneggevole, perciò è molto breve. Ciò vuol dire che è limitato e nient'affatto esaustivo. Esso si preoccupa essenzialmente di mostrare un approccio *diverso* al testo dantesco, non di portare tale approccio a perfetta esecuzione. E si preoccupa di non soffocare il contatto diretto con il testo dantesco a causa di una sua eccessiva estensione. Alla fine di ogni cantica ci sono i riassunti dei canti.

Il lettore che vuole informazioni più precise e approfondite deve fare riferimento a due testi presenti nel sito:

05 *L'officina di Dante*; e

11 *Fili conduttori della Divina commedia*,

a commenti più articolati o alle opere bibliografiche sulla *Divina commedia* o sul periodo storico in cui l'autore è vissuto.

Il breve commento insiste in particolare:

- a) sulla problematica politica e teologica;
- b) sulla problematica filosofica e scientifica; e
- c) sulla poesia e sulla costruzione narrativa.

Anziché *costruzione (retorica e) narrativa*, oggi è più facile dire *sulla sceneggiatura* di ogni canto. Ad essa il poeta presta una particolare attenzione e in essa riversa il suo sapere enciclopedico. La sua strategia costante è quella di *coinvolgere* il lettore, di spingerlo a *identificarsi* nei personaggi o nelle molteplici problematiche, che rendono densi e interessanti i vari canti.

A questa costruzione il commento riserva una particolare attenzione, introducendo tre semplici strumenti analitici:

- a) la *varietà*: ogni canto è caratterizzato da contenuti vari, divergenti, spesso contrapposti;
- b) le *variazioni*: una stessa idea, uno stesso motivo o una stessa soluzione narrativa sono riproposti più volte con sfumature o particolari diversi; e
- c) la *drammatizzazione*: l'accostamento e la contrapposizione di elementi ugualmente validi, tra i quali il personaggio – ma anche il poeta o lo stesso lettore – deve fare una scelta drammatica.

Insieme con il fascino e la potenza dei versi, essa è lo strumento più efficace che egli adopera per conquistare il lettore, per coinvolgerlo nella problematica politica, teologica, filosofica e scientifica, e per raggiungerlo con il messaggio di rinnovamento spirituale e temporale, che propone fin da *If I*, 100-111, con la figura del Veltro.

Il lettore quindi non si deve perdere nei particolari e nell'individuazione dell'esatto significato delle parole del testo. Non migliora la sua comprensione dell'opera, se si preoccupa di conoscere le varie interpretazioni del Veltro (*If I*, 100-111) o dell'*umile Italia* (*If I*, 106) o tutti i riferimenti alla *Bibbia* di un passo. Dante non ha scritto per i critici né per i filologi né per gli storici né per gli eruditi, ma per il lettore comune, che egli si preoccupa costantemente d'interessare e di coinvolgere nei suoi incontri con le anime dell'oltretomba e nei molteplici problemi che affronta. E questa sua *proiezione sul lettore* è sempre stata ignorata.

Peraltro egli indica esplicitamente in *Pd XVII*, 100-142, qual è lo scopo della sua opera: riportare l'umanità errante sulla via del bene. E per bocca del trisavolo Cacciaguida aggiunge anche: nel corso del viaggio gli sono state mostrate le anime più famose, perché il lettore crede soltanto agli esempi conosciuti. Questa è la missione che deve svolgere, visitando l'oltretomba dopo Enea e dopo san Paolo. Ciò deve essere assolutamente tenuto presente, se si vuole interpretare correttamente il testo e se si vuole attuare l'interpretazione più ricca, più articolata e più complessa del testo. Quella indicata dallo stesso autore.

Il lettore deve preoccuparsi di avere una visione generale del poema e di ogni canto che legge; e deve cercare di capire ciò che il poeta, di là dalle parole e degli strumenti retorici adoperati, ha voluto dire, fare o fargli provare.

Molti secoli prima di Hollywood c'era il genio di Dante: l'inferno è pieno di individui plasmati a tutto tondo, il purgatorio è pieno di anime serene ma pervase di tangibile nostalgia per la vita sulla terra, il paradiso è pieno di effetti speciali. I filologi e gli esegeti, immersi nei loro inutili libri, non l'hanno ancora capito.

Tutte queste osservazioni hanno lo scopo di individuare il *lettore ideale* e il *corretto punto di vista* per avvicinarsi al poema dantesco. Le due domande hanno una risposta unitaria: quello a cui lo stesso autore ha pensato. Ugualmente, più sopra, si è detto

che si deve adoperare la definizione di *poesia* che lo stesso scrittore ha formulato. Il lettore di Dante non è il lettore fuori della norma, è il lettore comune, quello che legge un'opera e s'identifica nel protagonista, che si avvicina con fiducia al testo, che lo legge immediatamente e con attenzione, che ricorda e fa collegamenti, che cerca di capirlo senza pensare di poterne dare una lettura esaustiva, che quando non capisce passa oltre, senza farsi problemi, che si meraviglia e si stupisce, che ammira e commenta, che si aspetta continue sorprese dall'autore, perché sa che lo scrittore è interamente proiettato su di lui. E in sostanza questo è il *lettore ideale*, che con quest'animo si avvicina all'*opera ideale*, scritta da uno *scrittore ideale*. Il *lettore ideale* quindi non può essere né il filologo né il commentatore né colui che mette in primo piano i commenti al testo, anziché il testo stesso. E questi ultimi modi, scorretti, hanno caratterizzato per sette secoli l'approccio al testo dantesco. I risultati sono stati efferati.

Lo scrittore, come ogni scrittore, cerca di coinvolgere il lettore, di insegnargli qualcosa o, per lo meno, di divertirlo. Il piacere e il divertimento non devono essere considerati un peccato contro la cultura, un abbassamento dell'arte. Anzi! Spesso poi con questi stratagemmi cerca di trasmettere le sue idee e i suoi ideali.

Il filologo e il commentatore non sono lettori, vengono prima della lettura, hanno una funzione, che però è soltanto propedeutica e introduttiva: preparare il testo corretto per il lettore e tenere sempre presente chi è il *lettore ideale* a cui si stanno rivolgendo. Devono andare verso il lettore, non pretendere che costui vada verso di loro. Poi devono togliersi di torno: la loro funzione è finita.

Il *lettore ideale* peraltro conosce una grande varietà di livelli, secondo la sua cultura e la sua sensibilità. Se vuole, ha un *itinerarium* da compiere, un itinerario che lo porta a dialogare con lo scrittore e a calare l'opera nella realtà della sua vita e della sua esperienza, un itinerario che può essere senza fine.

Tuttavia si può fermare quando vuole.

## **b) Bibliografia: le edizioni recenti**

Dell'opera dantesca non è rimasta alcuna copia autografa. Le copie più antiche sono di circa 20 anni posteriori alla morte del poeta. L'edizione critica del poema è (vergognosamente) molto recente e spetta a Giorgio Petrocchi: *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale, Mondadori, Milano, 1966-67.

Le letture ottocentesche (F. de Sanctis, D. Settembrini) sopravvalutano l'*Inferno* e rifiutano le altre due cantiche. Presentano un impianto romantico, risorgimentale e molto antiecclesiastico.

Le letture del Novecento sono puramente estetiche (B. Croce e i suoi seguaci), erudite o filologiche (G.A. Scartazzini e G. Vandelli, A. Pagliaro ecc.), e perdono la complessità e la ricchezza dell'originale. Nel primo caso il testo diventa qualche rara intui-

zione lirica, sperduta in mezzo a tanti versi inutili, che però servono da collegamento tra una intuizione poetica e l'altra. Nel secondo caso il testo è ridotto alle sue fonti bibliche, greche e latine; oppure diventa un campo sterminato di acutissime e inverosimili esercitazioni filologiche.

Un errore assai comune è poi l'atteggiamento positivistico con cui molti commentatori si avvicinano al testo dantesco. Si tratta di un atteggiamento diffuso dai commentatori e dai critici del primo Novecento che ha poche radici nel Positivismo ottocentesco (francese e italiano) e molte nel realismo ingenuo che caratterizza i primi commenti al poema, quelli apparsi subito dopo la morte del poeta. In tal modo essi dimenticano che Dante non si preoccupa mai di rispettare i fatti – non è né uno storico né un cronista –, si preoccupa *sempre* di plasmarli e di piegarli ai suoi propositi. Tale atteggiamento porta fuori strada anche perché si dimostra incapace d'interpretare correttamente l'*immaginario medioevale*, che è immateriale e fatto di simboli. Lo stesso poeta aveva insistito più volte che i testi vanno letti secondo i *quattro sensi delle scritture*. E la sua *volontà* andrebbe almeno rispettata.

Normalmente sfugge che le interpretazioni realistiche tradizionali hanno una conseguenza inaccettabile: fanno di Dante il giudice implacabile dell'umanità passata e presente. Non occorre proprio attribuirgli questo peccato di presunzione e di superbia, e l'intenzione di sostituirsi a Dio. Ci sono già sufficienti motivi per ammirarlo, per leggerlo e per considerarlo grande. Egli è poeta e come poeta ha la libertà di fare e di dire quel che vuole, anche di accusare il suo bravo maestro di essere un sodomita e di metterlo perciò tra i sodomiti all'inferno.

I maggiori contributi alla "corretta" interpretazione del poema dantesco provengono sorprendentemente da due studiosi stranieri, il tedesco Erich Auerbach (1892-1957) e l'americano Charles S. Singleton (1909-1985):

AUERBACH E., *Studi su Dante* (1929-1954), trad. it. di Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1971<sup>3</sup>, 2017<sup>7</sup>; e

SINGLETON CH.S., *La poesia della Divina commedia*, trad. it. di Gaetano Prampolini, Il Mulino, Bologna, 1978, 2002.

Il primo propone l'*interpretazione figurale* dell'opera: i personaggi del poema non sono personaggi storici o realistici, pur riferendosi a personaggi storici effettivamente vissuti; sono *figure* che si sviluppano nel mondo dei simboli e che rimandano in modo complesso alla realtà, sono *figure* che servono per interpretare e valutare correttamente la realtà.

Il secondo, su una linea non diversa, cerca di costruire la lettura del testo partendo dall'*immaginario medioevale* che pervade l'intera opera ed evitando di trasformare in interpretazione le chiose in-

formative dei primi commentatori. E insiste sulla centralità della figura di Beatrice, alla quale vanno le sue maggiori attenzioni. L'opera è meritoria, perché riesce a staccarsi effettivamente dal testo o, meglio, dalla lettera del testo, e ad aprire il lettore alla conoscenza dell'immaginario medioevale e dantesco. Ha anche il merito di negare che i primi commentatori potessero elaborare una corretta interpretazione dell'opera: non avevano i mezzi culturali per farlo. Alcuni poi scambiano il poeta per un cronista del tempo. Possono aiutare soltanto a precisare il significato dei termini e a fornire notizie altrimenti irreperibili.

Un notevolissimo contributo alla comprensione del poema proviene dall'*Enciclopedia dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Fondazione Treccani), Roma, 1970, 1984<sup>2</sup>, voll. I-VI, che è costantemente aggiornata. L'opera tuttavia corre il rischio di fare di Dante uno storico o uno scrittore di cronache, poiché lo inserisce in modo soffocante e restrittivo nel suo tempo. La storicizzazione di un personaggio o di un'opera va fatta con il senso della misura e quando serve. Non deve essere un dogma di fede scientifica, da praticare ad oltranza. Ad esempio il furto è universale, si trova in tutti i tempi e in tutte le società. La storicizzazione non serve o è poco efficace o è strumentale, giustificata da altri motivi.

Convieni citare appena le letture positivistiche ed erudite che hanno infestato tutto il sec. XIX e la prima metà del sec. XX. Le note erano piene dei riferimenti da cui il poeta avrebbe preso o copiato. Ma no!, quello era materiale grezzo, che l'autore, ogni autore, ha usato e rielaborato! In tal modo gli interessati credevano pure di fare cultura... Ma anche oggi si sente questo sottofondo culturale, che trasforma il poema in una mera opera letteraria, del tutto staccata dalla realtà e dai problemi che essa in grande abbondanza affronta.

Anche le migliori letture e i migliori commenti di fine Novecento sono letterari e continuano a rinchiodare e a soffocare Dante nel mondo ristrettissimo della letteratura "alta" o "dotto". E in genere non riescono (ma non se lo propongono nemmeno) e non sono capaci di cogliere la ricchezza e la complessità dei motivi presenti nel poema. Rimane ancora il peso mortale delle letture tradizionali: ci si dimentica che sapere chi è un personaggio è un mezzo per capire il testo, non è il fine del poema o della sua lettura. Esse sono per addetti ai lavori, non sono mai in funzione del cliente, del lettore, delle capacità e degli interessi del cliente o dello studente. E praticano un'idea di cultura e di letteratura che il poeta non si è mai sognato di avere. *Pd XVII*, 100-142, dovrebbe svegliare anche i morti, e indirizzarli verso una corretta lettura del testo. Gli studenti costretti a lavorare su questi commenti odieranno per sempre la letteratura, la *Divina commedia*, la cultura e pure la scuola... Un grandissimo risultato! Comunque sia, alcuni testi almeno da ricordare sono:

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze, 1980, voll. I-III;  
ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di Tommaso Di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1987;  
ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Attilio Dughera, Giovanna Ioli, Vincenzo Jacomuzzi, SEI, Torino, 2001, voll. I-III;  
DANTIS ALAGHERII *Comedia*, ediz. critica a cura di Federico Sanguineti, Sismel-Edizioni del Galuzzo, Firenze, 2001, 2005<sup>2</sup>.

Un'opera recentissima e sicuramente innovatrice è:

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, edizione multimediale interattiva a cura di Gualtiero e Roberto Carraro, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Editel, 1994, 3 CD-ROM;

che poi ha avuto un séguito:

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, ediz. multimediale, Gruppo Editoriale L'Espresso-Rizzoli New Media, Roma-Milano, 2001, 3 CD-ROM (eccellente e irreperibile).

La prima ha una struttura interattiva, arricchita da pagine di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, ma fornisce tutti i canti dell'*Inferno* e soltanto una scelta dei canti delle altre due cantiche.

La seconda propone il testo dantesco curato da Petrocchi, il commento di Bosco e Reggio, la lettura a voce di tutti i canti, un commento iconografico e un motore di ricerca. Il testo dantesco si può leggere e usare nel modo tradizionale e soprattutto sfruttando le enormi possibilità offerte dalla multimedialità.

Un'opera di rottura per il suo carattere discorsivo e popolare è:

SERMONTI V., *La commedia di Dante*, Rizzoli, Milano 2006, voll. 1-4.

Ed anche il Web propone una *Divina commedia* in versione italiana con testo a fronte e commentata in modo preciso ma ancora tradizionale:  
<https://divinacommedia.weebly.com/>

I lavori sono davvero straordinari e maneggevoli, fatti con nuove tecnologie e con abbondanza di mezzi.

Tuttavia resta l'impressione che il lavoro sul testo dantesco sia appena agli inizi. I lettori, a loro dire critici, della *Divina commedia* hanno sempre dimenticato di trovarsi davanti al più grande intellettuale del Medio Evo e dell'intera storia della letteratura italiana. Ugualmente hanno dimenticato che la loro esperienza umana, politica, religiosa, filosofica, scientifica e poetica era insignificante rispetto a quella vissuta dal poeta. Ed hanno abbassato l'opera e il poeta al loro livello, anziché innalzare se

stessi e la loro comune intelligenza, alla prodigiosa altezza dello scrittore fiorentino.

**E bisogna tristemente conoscere che commenti e opere sul poema hanno dimenticato il principale motivo per cui si legge un'opera:** perché piace, ci interessa, ci coinvolge, ci commuove, ci apre nuovi orizzonti, ci diverte. Che sono i consueti motivi per cui si va a comprare un libro qualsiasi. E Dante ha scritto con queste intenzioni, perché per lui il lettore ha un'importanza centrale. Era anche direttamente interessato: i lettori e soltanto loro gli avrebbero dato fama e gloria in futuro. Tuttavia le sue intenzioni non sono mai state rispettate.

Le edizioni critiche sono:

1966-67 *La Commedia secondo l'antica vulgata*, secondo il testo curato da Giorgio Petrocchi, Ediz. Naz., Mondadori, Milano, 1966-67, voll. I-IV.

1995 *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di Antonio Lanza, De Rubeis Editore, Anzio, 1995, 1996<sup>2</sup>.

2001 *Dantis Alagherii Comedia. Appendice bibliografica 1988-2000*, a cura di Federico Sanguinetti, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2001, 2005<sup>2</sup>.

2007 *Commedia. Inferno*, revis. del testo e commento di Giorgio Inglese, Carocci, Roma, 2007.

2008 *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Hoepli, Milano, 1961, 2008.

Le prove migliori dei lettori novecenteschi sono (in ordine di pubblicazione):

1905 *La divina commedia*, nuovamente commentata da F. Torraca, Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Roma, 1905.

1937 *La divina commedia*, a cura di G.A. Scartazzini e G. Vandelli, Hoepli, Milano, 1937.

1951 *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano, 1982.

1951 *La divina commedia*, a cura di F. Montanari, La Scuola, Brescia, 1951.

1954 *La divina commedia*, a cura di C. Garboli, Einaudi, Torino, 1954, 1992<sup>18</sup>.

1957 *La divina commedia di Dante Alighieri*, commentata da M. Porena, Zanichelli, Bologna, 1957, 1981.

1958 *La divina commedia*, commento e parafrasi a cura di C.T. Dragone, Edizioni Paoline, Alba (CN), 1958, 1998.

1963 *La divina commedia*, a cura di S.A. Chimenz, UTET, Torino, 1963.

1964 *La divina commedia*, a cura di C. Grabher, Principato, Milano, 1964.

1966 *La divina commedia*, commento di C. Stiner riveduto e aggiornato a cura di M. Dazzi Vasta, Paravia, Torino, 1966.

1966-67 *La divina commedia*, commentata da L. Pietrobono, SEI, Torino, 1982.

1979 *La divina commedia*, a cura di A. Momigliano, Sansoni, Firenze, 1979.

1980 *La divina commedia*, a cura di D. Mattalia, Rizzoli, Milano, 1980.

1980 *La divina commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze, 1980.

1980 *The divine Comedy*, translated, with a commentary, by Ch. S. Singleton, Princeton University Press, Princeton, 1980.

1981 *La divina commedia*, a cura di C. Salinari, S. Romagnoli, A. Lanza, Editori Riuniti, Roma, 1980.

1981 *La divina commedia*, a cura di T. Casini e S.A. Barbi, sesta ediz. rinnovata ed accresciuta a cura di S.A. Barbi, Sansoni, Firenze, 1981.

1985 *La divina commedia*, a cura di A. Vallone e L. Scorrano, Ferraro, Napoli, 1985.

1985 *La divina commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1985.

1987 *La divina commedia*, a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1987.

1988 *La divina commedia*, commento e postille critiche a cura di C. Giacalone, Signorelli, Roma, 1988.

1990 *La divina commedia*, a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi, SEI, Torino, 1990.

2012 *La divina commedia*, a cura di G. Fallani e S. Zennaro, introd. di I. Borzi, D'Anna, Firenze, 1968, Newton Compton, Roma, 2012.

2013 *La divina commedia*, ediz. integrale, con espansione *online*, a cura di G. Sbrilli, Loescher, Torino, 2013.

Internet e le nuove tecnologie multimediali hanno permesso un approccio più complesso al testo dantesco:

*La divina commedia*, edizione multimediale interattiva a cura di G. e R. Carraro, con pagine critiche a cura di U. Bosco e G. Reggio, Editel, s.l., 1994, 3 CD-ROM.

*La Commedia di Dante*, raccontata e letta da Vittorio Sermonetti con la supervisione scientifica di Gianfranco Contini e Cesare Segre, Feltrinelli, Milano, 2012, voll. I-III + 3 CD Audio formato MP3.

[http://www.danteonline.it/italiano/home\\_ita.asp](http://www.danteonline.it/italiano/home_ita.asp)

<http://divinacommedia.weebly.com/>

<http://www.mediasoft.it/dante/> commento di Sebastiano Inturri, note di Lucio Sbriccioli, 1997-98.

### **c) Bibliografia: i lettori di Dante**

Le opere su Dante sono innumerevoli. I testi classici sono:

*Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1984<sup>2</sup>.

*Lectura Dantis Romana*, SEI, Torino, 1953.

*Lectura Dantis Scaligera*, Le Monnier, Firenze, 1967.

*Lecture Classensi*, Longo, Ravenna, 1972 sgg.

*Lectures dantesche. Inferno*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze, 1967.  
*Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze, 1967 sgg.

E poi:

AUERBACH E., *Lingua, letteratura e pubblico*, trad. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano, 1960.  
ID., *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Einaudi, Torino, 1964.  
ID., *Studi su Dante* (1929-1954), trad. it. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano, 1971<sup>3</sup>.  
BARBI M., *Problemi di critica dantesca. Prima serie*, Sansoni, Firenze, 1934.  
ID., *Con Dante e i suoi interpreti*, Le Monnier, Firenze, 1941.  
BOSCO U., *Dante vicino*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1966.  
DOSSENA G., *Dante. Il più divertente (ma serio) libro per conoscere vita, tempi e opera del più grande scrittore italiano*, Longanesi, Milano, 1995.  
CARETTI L., *Dante, Manzoni e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1964.  
CROCE B., *La poesia di Dante*, Laterza, Bari, 1922.  
GETTO G., *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966.  
INGLESE G., *Dante: guida alla Divina commedia*, Carocci, Roma, 2007, 2012<sup>2</sup>.  
NARDI B., *Nel mondo di Dante*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1944.  
ID., *Studi di filosofia medioevale*, Laterza, Bari, 1960.  
ID., *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1966.  
ID., *Dante e la cultura medioevale*, Laterza, Bari, 1942, 1990<sup>2</sup>.  
PETROCCHI G., *Itinerari danteschi*, Adriatica, Bari, 1969.  
ID., *L'Inferno di Dante*, BUR, Milano, 1978, 1982<sup>2</sup>.  
ID., *Vita di Dante*, Laterza, Bari, 1983.  
OSSOLA C., *Introduzione alla Divina commedia*, Marsilio, Venezia, 2012.  
PAGLIARO A., *Ulisse, Ricerche semantiche sulla Divina commedia*, D'Anna, Firenze, 1967.  
RISSET J., *Dante scrittore* (1982), trad. it. di M. Galletti, Mondadori, Milano, 1984.  
RUSSO V., *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla "Commedia" di Dante*, Liguori, Napoli, 1984.  
SANGUINETI E., *Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966.  
SANSONE M., *Lectures e studi danteschi*, De Donato, Bari, 1975.  
SIEBZEHNER-VIVANTI G., *Dizionario della Divina commedia*, a cura di M. Messina, Feltrinelli, Milano, 1965.  
SINGLETON CH.S., *La poesia della Divina commedia* (1957), trad. it. di G. Prampolini, Il Mulino, Bologna, 1978, 1999, 2002.

VALLI L., *La struttura morale dell'universo dantesco*, Ausonia, Roma, 1935.

VALLONE A., *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze, 1965.

WLASSICS T., *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Olschki, Firenze, 1975.

Padova, 27 marzo 2021