

# 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*) e viene 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* viene dato 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 viene 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 ne ha uno introduttivo, per un totale di 100 canti. Il canto L (*Pg XVI*), il canto di Marco Lombardo, è un canto di passaggio alla seconda metà dell'opera. I canti sestesi 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 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 ed astronomiche del tempo.

L'inferno è una immensa voragine a forma di 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).

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. Questo 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 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. Ma nel Cristianesimo Dio è presente *sempre e dovunque*, e si rivela *materialmente* agli uomini grazie agli scrittori sacri nella *Bibbia* 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 ad una unità più profonda, che la ragione era momentaneamente incapace di attingibile.

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 di tale aspetto materiale e di tale individualità, e acquistano una dimensione spirituale, che li proietta verso le altre anime e li fa espia- re 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 estremamente 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 dell'opera: il carattere onomatopeico. Ogni cantica ha la sua musicalità e i suoi suoni, che danno costantemente una 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 di 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 vecchiaia e verso la morte. Nelle tre cantiche il viaggio ha questo sviluppo:

*L'Inferno*. Dante si perde in una selva oscura, simbolo del peccato. Cerca di uscirne da solo, ma senza successo. Chiede aiuto ad un'ombra che gli appare. 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, nelle bocche laterali mastica Bruto e Cassio, traditori dell'Impero. Quindi per un budello escono a rivedere le stelle.

*Il 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 ed 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 Letè e nell'Eunoè. 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 Cacciaguida, che scioglie le profezie che erano state fatte al poeta 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. Infine incontra san Bernardo (simbolo della fede mistica), la sua ultima guida. 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 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 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, 2-4). Ambedue sono citati da Dante (*If* II, 10-35).

Dietro l'opera dantesca sta poi la *Bibbia* e gli scritti dei Padri della Chiesa, in particolare le opere di sant'Agostino.

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 (il *Timeo*) e soprattutto Aristotele, 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 Duecento, che opera una profonda sintesi tra pensiero aristotelico 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 bretonese).

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

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 DUX (*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 oppure 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 senso della misura, perché non è il fine da raggiungere, è soltanto lo strumento che permette la comprensione e l'apprezzamento del 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.

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.

#### 4. Dante personaggio, Virgilio e Beatrice

Il protagonista del viaggio è lo stesso poeta, che a metà del cammino di sua vita si è smarrito nella selva oscura del peccato, da cui tenta vanamente di uscire. Lo accompagnano i due *deuteragonisti*, Virgilio, che lo guida per i primi due regni, e Beatrice, che lo guida dal paradiso terrestre a tutto il paradiso. Egli 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: egli 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 però è 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 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, è simbolo della ragione, è il suo maestro e la sua guida oltremondana; 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 oltremondana, 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.

#### 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; Ulisse, il simbolo dell'umanità pagana avida di sapere ma non illuminata dalla luce della fede, s'inabissa con la sua nave ed i suoi compagni davanti alla montagna del purgatorio; san Francesco si fa prendere l'anima di Guido da Montefeltro da un diavolo esperto di logica; Bonconte da Montefeltro 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, Cèrbero, 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; 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.

Tali personaggi però acquistano la dimensione di *esempi*, che permettono al lettore di conoscere il mondo (o, meglio, la complessità del mondo reale) e di trovare la strada della salvezza terrena ed 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). 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).

Anche i criteri per valutare le colpe derivano da Aristotele e da Tommaso: i peccati sono sempre *peccati sociali*. Le uniche eccezioni sono costituite forse dagli eretici (*If X*) e dai bestemmiatori (*If XIV*). Ma è facile far rientrare anche costoro tra i peccati sociali: non può rispettare le leggi né le istituzioni, quindi non può essere buon cittadino, chi non rispetta nemmeno Dio.

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 af-

fatto di essere attentissimo e sensibilissimo verso tutto ciò che accade sulla terra, quest'"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 di 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: 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 particolarmente importante di ciò è il recupero dell'idea di *impero*, che dal mondo romano proviene al mondo medioevale attraverso il Sacro Romano Impero di Carlo Magno. 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 volontà, 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 medioevale, 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, una 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 attraver-

so di lui vuole richiamare gli uomini erranti alla via del bene.

## 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* a Cangrande della Scala Dante fa propria la tripartizione.

La *tragedia* ha un inizio piano e gradevole e una conclusione fetida e terribile. Parla di personaggi eccezionali, che vivono situazioni straordinarie ed 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 ed usa uno *stile comico o mezzano*, il latino o il volgare.

L'*elegia* parla di personaggi bassi, che vivono situazioni basse ed 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 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 maravigliose!".

E quinci sien le nostre viste sazie".  
(*If XVIII*, 127-136)

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

(*Pg VIII*, 1-3)

"Vergine Madre, figlia del tuo figlio  
umile e alta più che creatura..."  
(*Pd XXXIII*, 1 sgg.)

Il 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 ed 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* o *stesse per* qualcosa'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 deve 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 di *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 fruirla a livelli diversi. Essi non sono una 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 a seconda delle 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*, *rogna*, *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*, messo in bocca a Bonagiunta Orbicciani) o da lingue straniere.

Costruisce sistematicamente neologismi (*immarsi*, *intuarsi*, *indiarsi*, *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), geografici (*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 (*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 ed 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.

## 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:

“Pocchia, più che ‘l dolor, poté ‘l digiuno”.  
(*If* XXXIII, 75)

“Iddio si sa qual poi mia vita fusi”.  
(*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” un’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 nelle sue case (*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.  
(*If* XIV, 28-30)

E io a lui: “I’ mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch’è ditta dentro vo significando”.  
(*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.  
(*If* XIII, 4-9)

L’alba vinceva l’ora mattutina  
che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la 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 *pluristratificazione* 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 *pluristratificazione* 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 al cambiare del contesto.

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

1) Un esempio di linguaggio *denso* o *pluristratificato* è il primo verso: il poeta è il protagonista, colui che racconta il viaggio una volta tornato a casa, lo scrittore. È anche l’*individuo* e il simbolo dell’umanità irretita dal peccato. Ma di volta in volta è anche filosofo, teologo, scienziato, politico (*If* I, 1-3).

Come anche 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.  
(*Pd* I, 34)

3) Un esempio di elemento che cambia valore a seconda del 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 pluristratificazione 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 pluristratificazione* sono simili e operano nella stessa direzione. Sono normalmente abbinati. 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 gigantesca macchina da guerra per assalire, espugnare e conquistare il lettore.

## 11. Oltre il linguaggio e oltre la realtà: il "linguaggio splendente"

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 ed 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 sulla 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.  
(*Pd* I, 43-48)

Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.  
(*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 perduta strada,  
che 'nfino ad essa li pare ire 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.  
(*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 si 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 seguito, 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 memo-



ria (e ciò le rende ancor più facili da ricordare): l'aggettivo *folle* dà immediatamente l'idea di *follia*; 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 ancora 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 ποιητης-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".

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.

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 ed ovvia non è pendere dalle labbra del poeta ed 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 affatto lo scrittore sacro, che aspetta la divina ispirazione. È letteralmente il ποιητης 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 ποιητης, da cui *poeta*, deriva dal verbo ποιειω, che significa *faccio, agisco su qualcosa* e che si contrappone al verbo πραττω, che significa *mi comporto in un certo modo*.

È il *demiurgo platonico*, che impone la *forma* alle cose prendendo a modello le *idee* che dall'eternità esistono υπερ του ουρανου, 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 ποιητης del mondo greco si accontentava di cantare il *vincitore delle olimpiadi*, le *tragedie* dei grandi, il *paesaggio* e il suo *mondo interiore*. 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 ed aggressiva della sua.

Così Dante canta e mette in versi i tre regni dell'oltretomba, problemi filosofici, teologici, scientifici, politici; questioni morali, estetiche, logiche. Ricorre ad 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...

La poesia è l'itinerario che porta l'uomo verso Dio e che nello stesso tempo lo porta ad 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 del demiurgo sulla realtà, è anche il viaggio del poeta verso Dio e l'indicazione di una missione che lo scrittore 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 relativa alle 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 viene 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 oltre 27.734 parole. 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 demonio Caronte, Ulisse, il conte Ugolino della Gherardesca, Manfredi di Svevia, la dolcissima Pia de’ Tolomei, l’enigmatica Matelda, 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 (è condannata) ed 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).

Ma 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 perché le leggi non sono applicate, ma anche a Costantino, che ha donato al papa la città di Roma e i terreni limitrofi. 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 frodolenza, la colpa per cui è finito all’inferno, e con la problematica relativa ai 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 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 Càspero, 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: Beatrice, Lucia, la Vergine Maria, Francesca da Rimini, 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 del limbo (Omero, Orazio, Ovidio, Lucano), 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 una 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 affascinare, ma anche e soprattutto quella di mostrare la complessità della realtà, che il linguaggio si sforza faticosamente di riprodurre, e 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 strano 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 cristiani 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 re-

altà ha tante sfaccettature e soltanto se vengono 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 DUX (*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 DUX un uomo politico e Dante l'intellettuale sensibile ai problemi della società. In questo modo si rispetta l'autonomia di ogni ambito e si 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 è 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: 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.

Questo 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 le tesi 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**

Il 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* ed *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, b) è facilmente confrontabile 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 d'uomo.

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.

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 ridurre la complessità ad una misura umana.

Per questo motivo il macrocosmo ed il microcosmo si richiamano, per questo motivo nella natura si deve cercare costantemente la presenza ed 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 ed 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*.

## 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 DUX, 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.

Ma questi simboli più complessi entrano in contatto con realtà ancora più complesse. Il Veltro e il DUX entrano in rapporto con il mondo della profezia, precisamente con *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, anticipo, predico, faccio una predizione*) ha stretti rapporti con la *previsione* (il termine latino, ricalcato su quello greco, significa *vedo in anticipo, prevedo*). Ma ormai i significati sono divenuti antitetici. La previsione ora fa parte soltanto del sapere scientifico post-galileiano...

La profezia, che è una costante del pensiero ebraico (i profeti) ma anche del pensiero greco (gli *oracoli*) e latino (gli *aruspici*), è un filo conduttore che giunge al Medio Evo soprattutto dall'*Apocalisse* di Giovanni. L'opera anticipa il futuro, ma parla anche del passato e soprattutto parla di tutta la storia: l'uomo è inserito nella storia universale, che si dipana inarrestabile dagli inizi dei tempi sino al giudizio universale. Egli è impotente contro il male e tuttavia egli è dotato di libero arbitrio e in qualche modo è protagonista della storia. Ma 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 anche gli unici strumenti che l'uomo può usare con una certa facilità.

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

Dante ribadisce a più riprese i limiti della ragione. Il passo più significativo è *Pg III*, 31-39: l'uomo deve accontentarsi di sapere che i dannati e i purganti soffrono, ma non può pretendere di capire come Dio lo permetta. Altrove il poeta insiste nel dire che serve la fede razionale e poi la fede mistica, per giungere fino a Dio.

Da queste affermazioni è derivata l'idea che Dante (e il Medio Evo) non ha alcuna fiducia nella ragione. In realtà nessun'epoca storica ha avuto tanta fiducia nella ragione come l'età di mezzo. Il poeta ribadisce i limiti della ragione quando tratta argomenti di fede, cioè argomenti che non sono di competenza della ragione. In questo caso essa può trasformarsi soltanto in *fede razionale* (o *teologia*) e poi in *fede mistica* (che esclude completamente la ragione). Ma è ragionevole ed ovvio pensare che *nessuno* strumento faccia buona prova, se usato fuori del suo *ambito*, fuori dei suoi *confini*. Nemmeno la ragione.

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*, *senza confini*, niente, tranne Dio.

L'ambito della ragione è *l'intero universo*, il mondo sotto la luna (il mondo contingente 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. Non soltanto, ma la ragione ha una tale fiducia nelle sue capacità, che agredisce anche l'ambito della fede. E non è priva di successo, poiché riesce a elaborare la *teologia razionale*, perché tale è il risultato della ragione che si fa illuminare dalla Rivelazione contenuta nella *Bibbia*. Insomma tutti i casi di limiti della ragione riguardano la ragione applicata *fuori* del suo ambito, nella fede, nella teologia razionale, nel mistico. È come dire: essa ha fatto una prova ottima nell'ambito di sua competenza; discreta fuori di quest'ambito; ha fallito *lontano* da quest'ambito. Questi risultati non si possono certamente considerare un insuccesso!

L'ambito della fede si suddivide in due parti: l'ambito della *fede-ragione*, cioè della teologia; e l'ambito della *fede mistica*, che esula completamente dalla ragione. Nel primo caso la ragione si coniuga con la Rivelazione e dà luogo alla teologia razionale: esamina la *Bibbia* e ne estrae le verità di fede. Nel secondo caso la ragione è abbandonata (ma è abbandonata anche la Rivelazione), per una fusione mistica con Dio (è quanto avviene in *Pd*, XXXIII, 139-145). Insomma c'è la ragione, la fede-ragione, poi c'è l'estasi mistica. La ragione non può capire l'estasi mistica, ma neanche la fede-ragione la può capire. Pertanto il limite che è precluso alla ragione è un limite che è precluso pure alla fede-ragione. 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, visto che si ferma al terzo cielo.

Si può perciò concludere che l'ambito della ragione-fede è circoscritto alle verità di fede. E che dell'ambito del mistico la ragione può benissimo infischiar-sene, poiché non è riservato nemmeno agli specialisti più dotati...

Nel Medio Evo 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. Ma la posizione che si afferma è quella di Pietro Abelardo (1079-1142), un grande logico, che rovescia la tesi di Anselmo ed 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 (1224-1275): la ragione deve dilatarsi ed esplorare anche ciò che esula dal suo ambito, anche ciò che va fuori dei suoi limiti. Ed egli infrange consapevolmente quei limiti che aveva egli stesso posto in *Pg*

III, 31-39. In proposito il caso più significativo non è *If* XXVI (Ulisse, il simbolo dell'umanità pagana assetata di sapere, che davanti alla montagna del purgatorio è fermato da un turbine che affonda la nave e i suoi occupanti), ma *Pg* XXV, dove egli espone prima la teoria scientifica del concepimento nel grembo materno (vv. 34-78) e poi elabora una teoria equivalente sulla formazione del *corpo umbratile* (vv. 79-108): 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 essa 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 *Lógos* – il verbo, la parola, la ragione, il ragionamento – con lo stesso Dio... E Platone nella sua teoria della conoscenza affermava che si deve ricorrere alla *πιστις*, alla *fede*, alle spiegazioni della religione, quando la ragione è in stallo.

L'ambito della ragione 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 Dio stesso. Perciò l'intero poema 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 della volontà relativa (*Pd* IV), l'angelologia (*Pd* XXVII-XXIX) ecc.

Peraltro, se l'ambito della ragione si estende all'intero universo, l'ambito della fede – della fede razionale come della fede che si appoggia alla Rivelazione – è estremamente limitato: la decina di verità che gli specialisti, i teologi, hanno estratto dalla *Bibbia* in dodici secoli di faticose riflessioni, ratificate dai concili presieduti dal papa che in tale occasione e soltanto in tale occasione 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 umana 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 (1545-1563) non va molto più in là: le ribadisce e le riassume tutte nella *Professio fidei tridentinae*, che nei secoli successivi resta quasi tale e quale...

Oltre all'ambito della fede c'è quello dell'ascesi mistica, di cui in genere non si parla e con cui si caratterizza negativamente il Medio Evo. L'ascesi mistica non è esprimibile né dalla ragione né dal linguaggio umano: per percorrere questa via, l'uomo deve usare la ragione e l'esperienza sensibile come una scala, 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 (*Pd XXXIII*, 139-145).

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. Tutto ciò è ovvio: il finito non può capire l'infinito, né tutto ciò che si pone tra finito ed 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 ad un tempo del superamento della condizione umana si trova giustamente agli inizi della terza cantica e trova ampio spazio 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 (*Pd I*, 55-75).

Il primo caso (*Pg XXXIII*, 64-102) è più interessante, perché mostra la costante tensione dell'autore per superare la limitatezza e la finitezza dell'uomo. 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. 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 (*Pd XXXIII*, 58-63).

Questo passo ha anche un altro aspetto importante: Beatrice parla per *immagini*, che si fissano nella *memoria* del poeta; il poeta – la ragione – però deve poi tradurre queste immagini in *parole*. Anche qui l'autore ribadisce 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 l'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 per fargli superare le sue forze limitate 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 al trisavolo chi 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*".

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

Gli storici di oggi dimenticano che spesso (o sempre) le nuove generazioni fanno storia, ricostruiscono il passato, con intenzioni ideologiche – apologetiche o di calunnia – fuori luogo, per quanto giustificate possano essere. Gli umanisti del Quattrocento volevano staccarsi dal passato, che era così vicino e così invadente. Perciò il loro rifiuto e il loro disprezzo dell'*età di mezzo* è comprensibile. Ma è compito degli storici controllare se la ricostruzione che un'epoca fa delle precedenti ha un fondamento oggettivo o se è una semplice ed interessata manipolazione del passato. Il fatto è che non soltanto gli umanisti avevano interesse a denigrare il Medio Evo ma anche gli storici moderni, che hanno fatto propria la ricostruzione che del Medio Evo hanno fatto prima gli umanisti italiani del Quattrocento, poi gli illuministi francesi del Settecento. Gli umanisti volevano ritornare al passato – alla grandezza del mondo latino – con una operazione di filologia che eliminasse tutte le interpretazioni che di tale passato aveva dato il Medio Evo. Gli illuministi volevano

screditare il Medio Evo perché in esso i nobili radicavano i loro privilegi; e perciò, nello stesso tempo, celebravano il presente e il futuro, che li avrebbe visti forza sociale vincente.

Liberi gli umanisti come gli illuministi di avere di altre epoche storiche una visione deformata, a cui contrapporre la propria fulgida immagine di classe dell'avvenire. Ma lo storico avveduto dovrebbe sottolineare che il Medio Evo come è rappresentato da umanisti e da illuministi non è mai esistito; e dovrebbe indicare anche per quali motivi essi ne danno una immagine così deformata; e infine (o in primo luogo) dovrebbe dare una immagine corretta di quell'età di mezzo lunga un migliaio d'anni, a cui si dovrebbe cambiare anche il nome.

In tal modo si perde del Medio Evo proprio l'eredità più importante, che non avrà uguali nei secoli successivi: una concezione della ragione che ha una illimitata fiducia in se stessa e che nello stesso tempo è consapevole che l'acquisizione della verità è difficile e sempre minacciata dalla possibilità di errare insita nella ragione stessa, dovuta al peccato originale che l'ha staccata da Dio e al suo carattere di realtà limitata.

## 19. La fortuna recente

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 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 ed anticclesiastico.

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 intuizione 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 viene 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 positivista 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!

I maggiori contributi alla corretta interpretazione del poema dantesco provengono sorprendentemente da due studiosi stranieri, il tedesco Erich Auerbach e l'americano Charles S. Singleton:

AUERBACH E., *Studi su Dante* (1929-1954), Feltrinelli, Milano 1971<sup>3</sup>; e

SINGLETON CH.S., *La poesia della divina commedia*, trad. it. di G. Prampolini, Il Mulino, Bologna 1978.

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 informative dei primi commentatori. Ed insiste sulla centralità della figura di Beatrice, alla quale vanno le sue maggiori attenzioni.

Un notevolissimo contributo alla comprensione del poema proviene dall'*Enciclopedia dantesca*, diretta da U. Bosco, Istituto della Enciclopedia Italiana (Fondazione Treccani), Roma 1970, 1984<sup>2</sup>, voll. I-VI, che viene 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.

Le letture e i commenti di fine Novecento sono in genere ragguardevoli e capaci di cogliere la ricchez-



za e la complessità dell'originale, anche se non riescono a liberarsi completamente dal peso delle letture tradizionali dell'opera dantesca: sapere chi è un personaggio è un mezzo per capire il testo, non è il fine del poema o della sua lettura. Alcuni testi da ricordare sono:

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze 1980, voll. I-III;

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna 1987; e

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi, SEI, Torino 2001, voll. I-III;

DANTIS ALAGHERII *Comedia*, edizione critica a cura di F. Sanguineti, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001.

Un'opera recentissima e sicuramente innovatrice è:

ALIGHIERI D., *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, 1994, 3 CD-ROM;

che di recente ha avuto un séguito:

ALIGHIERI D., *La divina commedia*, edizione multimediale, Gruppo Editoriale L'Espresso-Rizzoli New Media, Roma-Milano 2001, 3 CD-ROM.

La prima opera 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 utilizzare nel modo tradizionale e soprattutto sfruttando le enormi possibilità offerte dalla multimedialità.

La seconda ha lo stesso impianto, ma fornisce tutti i canti dell'*Inferno*, e una scelta dei canti delle altre due cantiche.

Un'opera di rottura per il suo carattere discorsivo e popolare è SERMONTI V., *La commedia di Dante*, Rizzoli, Milano 2006, voll. 1-4.

Resta peraltro 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 politica, religiosa, filosofica, scientifica, poetica e umana era insignificante rispetto a quella vissuta dal poeta. Ed hanno abbassato l'opera ed il poeta al loro livello, anziché innalzare se stessi e la loro comune intelligenza, alla prodigiosa altezza dello scrittore fiorentino.

## 20. 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. Non hanno avuto il coraggio di darle una maggiore dignità letteraria. L'unica eccezione è:

*La Divina Commedia*, commento e parafrasi a cura di C.T. Dragone, Edizioni Paoline, Alba (Cuneo) 1991<sup>18</sup>.

La versione è pregevole, anche se l'autore è stato spesso, per motivi di chiarezza, sovrabbondante di parole.

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 ed 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.

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 e che si conclude con un rapido riassunto, che indica i punti più importanti del canto. Tale commento vuol essere maneggevole, perciò è 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. Il lettore che vuole informazioni più precise ed approfondite deve fare rife-

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

In particolare esso insiste:

1. sulla problematica politica e teologica;
2. sulla problematica filosofica e scientifica;
3. sulla poesia e sulla costruzione narrativa.

Anziché *costruzione (retorica e) narrativa*, oggi viene 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 ed interessanti i vari canti.

A questa costruzione il commento riserva una particolare attenzione, introducendo tre semplici strumenti analitici: 1) la *varietà* (ogni canto è caratterizzato da contenuti vari, divergenti, spesso contrapposti); 2) le *variazioni* (una stessa idea, uno stesso motivo o una stessa soluzione narrativa viene riproposto più volte con sfumature o particolari diversi); e 3) 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 operare una scelta).

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 nella 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, 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, al di là delle 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 si 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 questo 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 il lettore vada verso di loro. Poi devono togliersi di torno: la loro funzione è finita.

Il *lettore ideale* peraltro conosce una grande varietà di livelli, a seconda della sua cultura e della 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.

Ma si può fermare quando vuole.

Padova, gennaio 2009

*Spazio prima di:*

“Vergine Madre, figlia del tuo figlio

3) Un esempio di elemento che cambia valore a