

Dante oggi

Dante oggi? Dante nel diluvio della sovrapproduzione editoriale? Dante nelle mani di lettori di romanzi gialli che tra un omicidio e una scena di sesso aspettano la rivelazione del colpevole aprendosi la strada da una frase all'altra, ciascuna rigorosamente chiusa nel cerchio magico di dieci parole, limite intellettuale accertato da autorevoli studiosi della psiche umana (perlomeno di quella semianalfabeta)? Dante oggi, in compagnia di romanzi che si vorrebbero seri e che, in nome di una pretesa correttezza politica, riducono la realtà a episodi di ferocia gratuita (spesso compiaciuta, e spesso a sfondo sessuale)? Romanzi, gli uni e gli altri, senza profondità prospettica, tutti appiattiti su una epidermica visibilità, senza personaggi provvisti di una qualche vita interiore. Chi si nutre di questi romanzi può ancora gustare Dante?

Davvero, non sembra che in questo panorama possa esserci ancora posto per lui e la sua *Divina commedia*. Tutt'al più Dante oggi potrà servire a imbastire qualche polemica di stampo nazionalistico, come ha fatto tra gli altri un noto populista italiano (che ho difficoltà a chiamare un politico), prendendo a pretesto un articolo apparso sulla «Frankfurter Rundschau».¹ Non che il populista legga giornali tedeschi, ne aveva letto un deformatissimo sunto su un quotidiano non certo di destra (nel che, sia detto tra parentesi, si vedono i gravi limiti di un giornalismo di stampo scandalistico). Così, dimenticando che per lui Dante non era molto più delle poche terzine che si fanno leggere a scuola; e dimenticando quanto lontana sia la lingua di Dante dalla sua, che è la Nea Keltiké di gaddiana memoria («takasù e pestalgìò», ricordate?²), ha creduto bene di stracciarsi le vesti e di protestare contro l'inammissibile affronto fatto all'Italia e agli Italiani. Siccome poi l'affronto veniva dalla Germania, che ormai è la bestia nera degli antieuropeisti e antidemocratici, quello era anche un modo per cercare di farne un caso internazionale: e subito, in parlamento, un deputato dell'estrema destra gli ha dato man forte pretendendo addirittura le scuse del ministro degli esteri tedesco.

L'articolo in questione, di Arno Widmann, in realtà non diceva niente di sorprendente, conteneva cose arcinote ma esposte, questo sì, in modo piut-

¹ 26 marzo 2021.

² CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1970⁵, p. 97.

tosto rapsodico e spesso urtante; e naturalmente conteneva anche qualche inesattezza. È certamente vero che l'Italia fu «Nachzügler», ritardataria nello sviluppo di una lingua poetica nazionale. Sentite infatti che cosa scriveva in proposito Pasquale Villari nel 1865: ancora nell'XI secolo «si continua a scrivere latino, e la lingua italiana non dà cenno di sorgere, quando il francese ed il provenzale hanno già tanti autori». ³ Ma solo per paradosso si può affermare che «la prima lirica di madrelingua in Italia fu scritta in provenzale». ⁴ Certo nell'Italia settentrionale, ancora nel XIII secolo, si adottava volentieri il provenzale come lingua d'arte; e non c'è dubbio che la crociata contro gli albigei, se per un verso spense la poesia provenzale e fece a poco a poco decadere quella lingua a dialetto, spinse all'esilio tanti trovatori che così «un po' dappertutto in Europa diedero una mano ai poeti di madrelingua». ⁵ Dante peraltro rende omaggio ai grandi poeti provenzali e mette in bocca di Arnaut Daniel tre terzine in schietto provenzale (*Purg.* XXVI 140-48). E incontrando Sordello, poeta mantovano morto nel 1269 che scrisse in provenzale, lo fa abbracciare da Virgilio: dimenticandosi (come non farà nel caso di Stazio) che le loro anime non hanno corpo.

Resta il fatto che la prima vera scuola poetica, in Italia, fu quella siciliana. A Widmann però piace esprimersi, oltre che in paradossi, in un linguaggio alla mano, colloquiale, che a mio gusto ha un sapore di degnazione paternalistica: Voi siete incolti, e io mi esprimo in modo conforme al vostro livello. Posso capire che qualche permaloso lettore italiano abbia preso quel tono a tratti veramente fastidioso per un atteggiamento di sufficienza nei confronti di Dante. Widmann, per esempio, ci informa che «i trovatori erano dei cantanti pop», ⁶ cosa quantomeno opinabile (anzi, è proprio una stupidaggine), e che Dante era animato da una «ambizione sportiva» (*sportlicher Ehrgeiz*) che lo spingeva a voler «surclassare» (*übertrumpfen*) i suoi concorrenti poetici: Widmann veramente dice che voleva surclassare un racconto islamico, il *Libro della scala*, ma in realtà le sue ambizioni andavano ben oltre – basti pensare che incontrando nel limbo gli «spiriti magni» Dante si accompagna a Omero, Orazio, Ovidio, Lucano e Virgilio: «sesto tra cotanto senno»; anzi, descrivendo le spaventose metamorfosi dei ladri nel XXV dell'*Inferno*,

³ PASQUALE VILLARI, *Dante e la letteratura in Italia*, in *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina commedia*, Pisa 1865, pp. VI-VII.

⁴ «Die erste muttersprachliche Kunstlyrik Italiens wurde auf Provenzalisch geschrieben».

⁵ «...halfen vielerorts in Europa den muttersprachlichen Dichtern auf die Sprünge».

⁶ «die Troubadours waren Popsänger».

non manca di dichiararsi superiore a Lucano e a Ovidio («Taccia Lucano omai... taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio»); e più avanti, nell'XI del *Purgatorio*, si vanta di aver tolto la «gloria della lingua» ai due Guidi – Guinizelli e Cavalcanti. Bontà sua, non nasconde che gli toccherà scontare in purgatorio i propri peccati di invidia e, soprattutto, di superbia (*Purg.* XIII, 133-138).

Anche là dove Widmann, saltando abbondantemente di palo in frasca, afferma in polemica con Eliot la modernità di Shakespeare rispetto a Dante, non sarà fuor di luogo ricordare le parole di De Sanctis nella sua *Storia*: «Queste grandi figure [dell'Inferno dantesco], là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare». ⁷ Eliot certo era d'opinione opposta, e quanto a noi, possiamo solo far presente che la struttura della *Commedia* dantesca non consentiva uno sviluppo drammatico dei diversi personaggi, racchiusi come sono in singoli episodi, ma soltanto quello del protagonista, Dante: come infatti avviene.

Con un altro salto (ed è l'ultimo in cui seguirò l'ondivago Widmann) ci troviamo alla vexata quaestio delle fonti di Dante. Dante conosceva il *Libro della scala* che racconta il viaggio di Maometto in paradiso e all'inferno? È possibile: dalla Spagna già musulmana ne erano giunte di qua dai Pirenei una versione latina e una francese (l'originale arabo è perduto). Ma il viaggio di Maometto dipende a sua volta da una quantità di apocalissi e visioni dell'aldilà di ascendenza ebraica e cristiana, delle quali Dante cita indirettamente soltanto la *Visio sancti Pauli*, risalente al III secolo e nota già ad Agostino («andovvi poi lo Vas d'elezione», dice Dante nel II dell'*Inferno*: «ma io perché venirvi?... io non Enea, io non Paolo sono»); Dante certamente conosceva molte altre di queste visioni, fatte soprattutto per terrorizzare gli ascoltatori e spesso francamente puerili. Eccone un saggio tratto da una versione italiana della *Visio Sancti Pauli* conservata in un codice trecentesco: «menoe l'angelo San Paulo a vedere le pene del ninferno... E Sancto Paulo vide fornaci ardente, per VII fiamme, e quine erano VII piaghe: la prima piaghe si era neve, la seconda ghiaccio, la terza fuoco, la quarta sangue, la quinta serpenti, la sesta folgore, la septima puzza»; e così via. Anche Dante sulla soglia dell'abisso più profondo dell'inferno, tra il sesto e il settimo cerchio, si arresta per l'orribile puzza che ne proviene, e Virgilio approfitta della sosta per spie-

⁷ FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari 1912, vol. I, p. 201.

gargli la partizione dell'inferno. Ma capite bene che si potrà anche trovare per ogni dettaglio della *Commedia* un qualche precedente, senza che alla fine si sia spiegata causalmente la grande poesia dantesca. Tutto, o quasi tutto, ha il suo bravo precedente, anche lo smarrimento in una selva allegorica, che Dante trovava nel *Tesoretto* del suo maestro Brunetto Latini. Sentite i goffi settenari di questo e confrontateli mentalmente con le prime terzine del poema di Dante:

Pensando a capo chino,
perdei il gran cammino,
e tenni a la traversa
d'una selva diversa.⁸

Ma non è ancora tutto, perché nella sua selva Brunetto fa un incontro che richiama irresistibilmente un altro testo: vede infatti «una figura» che «talor toccava il cielo... E talor si spandea, Sì che il mondo pareva Tutto nelle sue braccia». Questo curioso dettaglio di una figura antropomorfa che ora accresce ora riduce le proprie dimensioni corporee si trovava già nella descrizione della donna che si siede sul letto di Severino Boezio chiuso nella sua prigione, all'inizio della *Consolatio Philosophiae*. Questa donna era la personificazione della filosofia, quella di Brunetto rappresenta invece la Natura, che gli spiegherà la creazione e l'ordinamento del mondo. In Dante, come sappiamo, la figura incontrata è l'anima di Virgilio. Una volta constatate queste somiglianze, non siamo progrediti granché nella comprensione del poema dantesco.

Del resto la fonte più evidente di Dante, che egli stesso dichiara fin dai primi versi del suo poema, rimane il VI libro dell'*Eneide*, e tutto il suo *Inferno* pullula di mostri e figure mitologiche classiche, a cominciare dal barcaiolo delle anime Caronte. E non è un caso che sia Virgilio ad accompagnarlo nel viaggio: «Tu sei lo mio maestro e lo mio autore», dice Dante rivolto a lui; e ancora: «il lungo studio e il grande amore Che m'ha fatto cercar lo tuo volume» (*Inf.* I 83-85). E più avanti, quando il padre di Guido Cavalcanti gli chiede perché, «se per questo cieco carcere *va* per altezza d'ingegno», suo figlio non è con lui, Dante replica che forse Guido non volle studiare Virgilio e farsi suo allievo...

⁸ *Tesoretto*, vv. 187-190.

E tuttavia, per quanto allievo devoto di Virgilio, Dante non scrive e non vuole scrivere un poema epico, ma quello che lui stesso chiama un «poema sacro» (*Par.* XXV 1). È qualcosa di radicalmente diverso e di radicalmente nuovo: un poema che intende fondere tradizione classica e tradizione cristiana e i loro stili, alto l'uno, umile l'altro. E lo strumento con cui Dante si mette all'opera è il volgare, la lingua del volgo, l'italiano nella sua variante toscana – benché depurata dagli elementi più strettamente locali: volgare illustre, come aveva già teorizzato nell'incompiuta *Vulgaris eloquentia*. Ma attenzione, lingua depurata non significa lingua asettica, così come per lui stile alto non significa stile che rinuncia alla mimesi del parlato e all'espressione cruda. Se il tono nella *Commedia* si mantiene sempre alto e la sintassi complessa, gli inserti di lingua bassa percorrono tutto il poema, non solo nei dialoghi e non solo nell'*Inferno*. Questa costante stilistica ha fatto dire a Erich Auerbach che Dante, nel mescolare gli stili che la tradizione classica teneva rigidamente separati, sfiora la «rottura stilistica», lo Stilbruch.⁹ Le espressioni crude, plebee, frammiste alle lunghe e oscure disquisizioni filosofiche, non potevano piacere ai colti umanisti che di lì a poco avrebbero riscoperto il greco e risuscitato il latino classico. Se Boccaccio nella crisi religiosa della sua vecchiaia accettò di leggere e commentare pubblicamente in Firenze la *Commedia*, Petrarca imboccò nella sua poesia una via prevalentemente lirica e di perfezione formale che, nonostante le sue attestazioni di stima per Dante, lo allontanavano inevitabilmente da lui e dal volgo dei «lavandai e osti e macellai»¹⁰ (sono parole sue) che, a quanto pare, lo ammiravano. Il peggio però doveva arrivare nel Cinquecento, quando i letterati ormai avviati verso la Crusca e il purismo badavano soprattutto a evitare le parole «imbrattate della feccia del volgar popolo», come scriveva Della Casa nel suo celebre *Galateo*; e, pur chiamando Dante sommo poeta, Della Casa sconsigliava dal prenderlo per «maestro in quest'arte dello esser grazioso», censurando non solo espressioni basse come il «grattar la rogna» di Cacciaguida, ma anche lo «scotto di pentimento» in bocca di Beatrice (perché, come nessuno ormai sa più, lo scotto era allora il conto dell'osteria) e, all'inizio del Paradiso, «la lucerna del mondo» a designare il sole, perché – spiegava – «cotal vocabolo rappresenta il puzzo dell'olio e della cucina». E spiace dire che dopo di lui il grande Torquato Tasso ripeté nei suoi *Discorsi del poema eroico* (libro IV) questo miserevole argomento, di-

⁹ «Nirgends kommt die Stilmischung so nahe an den Stilbruch» (ERICH AUERBACH, *Mimesis*, Francke, Bern und München 1977⁶, p. 177).

¹⁰ PETRARCA, *Familiars*, XXI XV 22: «fullonum et cauponum et lanistarum (...) plausum».

cendo che Dante «ci fe' quasi sentir l'odor de l'olio». (Per noi, abituati alla luce elettrica, la parola *lucerna* non evoca associazioni sgradevoli, anzi splende nella sua valenza esclusivamente metaforica.)

Questa incomprendimento della grandiosa mistione stilistica di Dante perdurò nei secoli successivi, si aggravò anzi per effetto della crescente lontananza ed estraneità dalla cultura teologico-scolastica che tanta parte aveva nel poema sacro. Goethe non nascose il proprio disagio nei confronti di quella che considerava «grandezza ostica e spesso ributtante» di Dante (*widerwärtige, oft abscheuliche Großheit*), imputandola soprattutto all'oscurità, che era tale anche per gli Italiani, e che dunque rendeva «tanto più impossibile a uno straniero penetrare in quelle tenebre»;¹¹ gran parte di quella oscurità, dice a Eckermann il 3 dicembre 1824, derivava dalla difficoltà della terza rima. Curiosamente meno di due anni dopo, recensendo la traduzione metrica della *Commedia* di cui Karl Streckfuß gli aveva fatto omaggio, fece un'osservazione esattamente contraria, che cioè «la terza rima non lo impaccia che di rado o mai, anzi gli giova (...) nel dare definitezza ai suoi personaggi». ¹² (E a conferma che vedeva bene in questo secondo caso c'è una dichiarazione di Dante stesso, riportata dall'autore del cosiddetto *Ottimo Commento*, che conosceva personalmente il poeta: «Io scrittore udii dire a Dante, che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte faceva li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello, ch'erano appo gli altri dicatori usati di sprimere». ¹³)

Ma Goethe non era il solo a lamentare l'oscurità del poema (a dispetto della bella traduzione annotata di Streckfuß): già Schlegel trentacinque anni prima, e quasi con le stesse parole, aveva sostenuto che la lingua di Dante «si fa sempre più estranea ai suoi stessi connazionali, e il suono maschio dei suoi versi sempre più aspro e barbarico»; e aveva aggiunto: «mi spiace che gli Italiani vantino il venerando padre della loro lingua e della loro poesia più che non lo leggano». ¹⁴

¹¹ «...wie seine eigenen Landsleute ihn nie verstanden, und daß es einem Ausländer um so mehr unmöglich sei, solche Finsternisse zu durchdringen. (...) Goethe bemerkte ferner, daß der schwere Reim an jener Unverständlichkeit vorzüglich mit schuld sei.»

¹² *Über Dante*, articolo unito alla lettera del 6-9 settembre 1826 a Zelter, con preghiera di inoltrare a Streckfuß: «Wie ihn denn auch der dritte Reim selten oder niemals geniert, sondern auf eine oder andere Weise seinen Zweck ausführen und seine Gestalten umgrenzen hilft» (GOETHE, *Werke*, München 1981, vol XI, p. 339).

¹³ *L'Ottimo Commento*, ediz. Torri, Pisa 1827, vol. I, p. 183.

¹⁴ «Seine Dunkelheit wird [seinen Landsleuten] immer undurchdringlicher, seine Sprache fremder, der männliche Klang seiner Verse rauher und barbarischer. Es thut mir leid für die Italiäner, daß

Forse in quell'aggettivo *barbarico* vi era l'eco della «ritornata barbarie» di Vico, il solo che nel Settecento abbia veramente compreso la grandezza di Dante. «Nella ritornata barbarie d'Italia», ossia nel Medioevo, «nel fin della quale provenne Dante», rivive, dice Vico, la «truculenza e fierezza di stile» di Omero, necessaria all'uno come all'altro «per farsi intendere dal volgo fiero e selvaggio»;¹⁵ e poiché «i barbari mancano di riflessione, i primi poeti eroici cantaron istorie vere»: e lo stesso ha fatto Dante, che è grande per la sua fantasia, non per la sua metafisica. La metafisica, infatti, «astrae la mente da' sensi, [mentre] la facultà poetica dev'immergere tutta la mente ne' sensi; la metafisica s'innalza sopra agli universali, la facultà poetica deve profondarsi dentro i particolari».¹⁶

L'idea dell'incompatibilità di poesia e pensiero astratto si tramise ai romantici per arrivare poi fino a Croce. Lord Byron vedeva nella *Commedia* «il trattato scientifico di uno studioso di teologia», talmente «oscuro, faticoso e insopportabile che (...) le cento volte che mi sono provato a leggerlo, ho perduto».¹⁷ Ne salvava giusto qualche episodio, come quello di Paolo e Francesca, che romanticò in terzine inglesi.

Così si finì per trovare la grandezza di Dante, che in definitiva nessuno aveva mai pensato di negare, in singoli episodi del poema: e la scuola italiana (anche per l'impossibilità materiale di far leggere l'opera intera) ha contribuito a trasmettere quest'idea ai suoi studenti.

Ma la verità è, come sempre, un poco più complessa. La componente teologico-filosofica del poema, così come l'insieme della configurazione cosmica, fisica e metafisica, del suo scenario non sono una semplice zavorra della decadenza scolastica: sono invece parte integrante e vivificante della *Divina commedia*, senza cui questa non sarebbe stata letterariamente possibile. Lasciate che faccia un esempio. Quando leggete un romanzo o un poema ambientati in uno spazio o in un tempo diversi dal vostro o di pura invenzione, come l'*Orlando furioso* o un qualunque romanzo di fantascienza, non riuscirete

sie den ehrwürdigen Vater ihrer Sprache und Dichtkunst mehr rühmen, als lesen» (AUGUST W. VON SCHLEGEL, *Über die Göttliche Komödie*, in *Sämmtliche Werke*, vol. III, Leipzig 1846, p. 200).

¹⁵ GIAMBATTISTA VICO, *La scienza nuova*, Lib. III, sez. I, cap. I.

¹⁶ Ivi, Lib. III, sez. I, cap. V, §§ VII e XI.

¹⁷ «But what is the *Divine Comedy*? It is a scientific treatise of some theological student, one moment treating of angels, and the next of demons, fast the most interesting personages in his Drama... At the present day, either human nature is much changed or the poem is so obscure, tiresome, and insupportable that no one can read it for half an hour without yawning and going to sleep over it... and the hundred times I have made the attempt to read it, I have lost» (THOMAS MEDWIN, *Conversations of Lord Byron*, Princeton University Press 1966, pp. 161-2).

a entrare nel vivo del racconto se non fisserete man mano nella mente la struttura, l'ossatura, il paradigma – scegliete la metafora che preferite – entro cui il racconto è collocato. Se lo avrete fatto, non potrete più dire che gli ipogrifi non esistono e che sulla luna di fiaschi pieni del senno perduto in terra non se ne trovano. La letteratura non è la realtà, ma proprio per questo ha bisogno della coerenza interna del mondo fantastico che racconta. Ecco, la struttura cosmico-teologica della *Divina commedia* è il paradigma entro il quale il viaggio ultraterreno di Dante è possibile – possibile, intendo, per il suo lettore. Senza questa grandiosa ambientazione descrittiva e soprattutto concettuale nessun lettore moderno lo seguirebbe, come ormai da un pezzo non segue le povere apocalissi e visioni altomedievali, compresa la scala di Maometto. Occorre capire che è la stessa fantasia figurativa del poeta ad esigere e in certo senso a creare, insieme con lo scenario descrittivo, la struttura concettuale entro cui potersi muovere.

Lasciando da parte le allegorie e le figure mitologiche, con cui Dante paga il suo tributo alla tradizione medievale e a quella classica, guardiamo piuttosto alla forma che attribuisce all'inferno, di cono rovesciato che dalla superficie della terra arriva fino al centro di questa: sviluppando il racconto biblico, Dante immagina che la caduta di Lucifero abbia aperto nel suolo una gigantesca voragine, in fondo alla quale, nel centro della terra, è confitto lo stesso angelo ribelle. Questa idea gli consente poi di raffigurare il purgatorio come una montagna altissima, sita agli antipodi del punto di caduta di Lucifero e formata dalla massa di terra che si era ritirata innanzi a lui. Il monte è dunque un cono alto quanto l'inferno è profondo, suddiviso in nove terrazze, come nove sono i cerchi dell'inferno; ma mentre la gravità delle colpe punite in quest'ultimo cresce man mano che si sprofonda verso il centro della terra, i peccati espiati nel purgatorio si fanno sempre più lievi man mano che ci si avvicina alla cima. E su questa Dante colloca il paradiso terrestre, l'Eden di Adamo ed Eva. L'idea che l'Eden si trovasse in un luogo altissimo, poco sotto la sfera della luna al di là della quale si stende il cosmo immutabile aristotelico-scolastico, gli veniva forse da Valafrido Strabo (abate del monastero di Reichenau nel IX secolo); era un'idea che permetteva di spiegare la natura perfetta e felice del luogo, così simile all'età dell'oro sognata dagli antichissimi poeti (*Purg.* XXVIII 138-41). Dopo la cacciata di Adamo ed Eva passano di qui le anime purganti, che bevendo l'acqua del classico Lete dimenticano i peccati commessi, e bevendo poi l'acqua di un altro rio, l'Eunoè, che Dante

aggiunge del suo, riprendono memoria delle proprie buone azioni e «di salire al ciel diventan degne».

Restava da spiegare qual è la natura dei peccati che vengono espiati nel purgatorio. Come ha mostrato Jacques Le Goff,¹⁸ il purgatorio era nato relativamente di recente, verso la metà del XII secolo, e quindi di definizione teologica non ancora ben ferma. La spiegazione che Dante pone in bocca a Virgilio nel canto XVII è, a quanto ne so, tutta sua. Quegli stessi peccati capitali che, quando scaturiscono da incontinenza e malizia, condannano alle pene infernali, possono scaturire anche da amore mal indirizzato: certo, non dall'amore naturale, che come tale non può errare, bensì dall'amore che Dante chiama «d'animo» (v. 92): questo amore può sviarsi «per malo obietto», ossia rivolgendosi al male, «o per troppo, o per poco di vigore». Nel primo caso si pecca per superbia, invidia e ira. L'amore, invece, che manca di vigore genera il peccato dell'accidia, mentre quello che eccede nel vigore porta all'avarizia, alla gola e alla lussuria. (Nell'*Inferno* superbia e invidia non comparivano espressamente, ma erano comprese sotto il concetto generale di malizia e suddivise poi a seconda che si traducano in violenza, frode o tradimento.)

Ma c'era una questione capitale cui un viaggio nell'aldilà, per tradursi in una rappresentazione efficace e coerente, doveva dare risposta: come è possibile che anime senza corpo vedano e siano viste, che odano e parlino articolando suoni? come è possibile che senza corpo soffrano pene corporali? Nei due classici viaggi all'oltretomba dell'*Odissea* (che Dante conosceva solo da riassunti approssimativi) e dell'*Eneide* accadeva soltanto che il vivo cercasse invano di abbracciare l'anima incorporea della madre, nel primo caso, e del padre nell'altro, senza riuscirvi. Dante però non può sottrarsi al problema di come possa l'anima del defunto avere un corpo apparente e sensazioni equivalenti a quelle di un corpo reale; e lo risolve con una teoria che vorrei definire di filosofia letteraria, nel senso che scaturisce da un'esigenza strettamente letteraria. Al momento della morte, spiega dunque Dante per bocca di Stazio nel XXV del *Purgatorio*, l'anima depone le sue facoltà vegetativa e sensitiva conservando soltanto «memoria, intelligenza e volentate», vale a dire le proprie facoltà spirituali; giunta poi al luogo di pena (inferno o purgatorio, il caso del paradiso è leggermente diverso perché qui i corpi sono trasfigurati), la «virtù informativa» dell'anima «raggia intorno così e quanto nelle

¹⁸ JACQUES LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981.

membra vive» (vv. 89-90) proiettando nell'aria circostante la forma che essa a suo tempo aveva impresso nelle membra corporee. Questa virtù informativa corrisponde a ciò che oggi chiameremmo DNA: dice Dante infatti che essa è deputata «ad organar le posse ond'è semente» (v. 57), ossia a costruire gli organi e le membra di cui è seme. Ora che il corpo è spento, essa

organa poi
ciascun sentire infino alla veduta.
Quindi parliamo e quindi ridiam noi;
quindi facciam le lacrime e i sospiri...¹⁹

Voi capite che tutta questa teoria non sarebbe stata necessaria in sede di teologia, dato che nessun vivente visita l'altro mondo e si intrattiene con le anime dei defunti. Ma era necessaria alla fantasia poetica; e la precisione puntigliosa con cui Dante vi insiste, nasce in fondo dalla stessa disposizione realistica con cui egli fa muovere e parlare i suoi personaggi.

Dicevamo che nel paradiso la cosa cambia leggermente aspetto. Qui i beati non hanno più un corpo apparente, ma sono forme di pura luce, sempre più viva quanto maggiore è il grado della loro beatitudine: tanto che di alcune Dante non sostiene quasi la vista e non le riconosce finché esse non gli rivelano la propria identità. Non hanno corpo, ma tanto più acute sono le loro facoltà intellettive con cui arrivano persino a leggere nel pensiero di Dante (xv 61-3). Per il resto odono e parlano e si muovono come le anime degli altri due oltremondi e vengono incontro a Dante (che qui, come si sa, è accompagnato da Beatrice) nei diversi cieli, non perché risiedano in essi, dato che in realtà sono tutti raccolti al cospetto di Dio nella candida rosa dell'empireo, ma per presentarsi a lui in maniera accessibile alla sua natura che, pur essendo «trasumanata» così da volare più rapido della folgore e attraversare la solida materia delle sfere celesti [*Par.* I 70 e 92-3; II 37-8]), è però ancora corporea: c'è quasi un intento pedagogico in questo appaiare il merito specifico di ogni anima al carattere del corpo celeste, presentando nel cielo di Venere le anime amanti, nel cielo del sole le anime dei sapienti, nel cielo di Marte le anime dei combattenti per la fede, e così via.

In questa struttura concettuale e scenica, che è un vero e proprio cosmo – altro che la Bürolandschaft, il paesaggio da ufficio, del povero Widmann! –, Dante anima la schiera innumerevole dei suoi personaggi: palpitanti nei suoi

¹⁹ *Purg.*, XXV, 101-104.

versi concisi e quasi privi di aggettivi, difficili per la loro stessa essenzialità, difficili spesso per la concentrazione dei concetti, per i riferimenti continui alla storia, alla mitologia classica, alle figure bibliche; giustamente ha scritto Karl Vossler: «Io non saprei indicare un'altra poesia che pretenda di più dai suoi lettori».²⁰ Ma superata questa difficoltà (con l'aiuto dei commenti, certo, che del resto si incominciò a scrivere fin dalla primissima circolazione del poema), che incomparabile piacere letterario ci attende; che ampiezza di prospettive, di sentimenti, che individualità indimenticabili ci vengono incontro dai tormenti infernali, dai tormenti subìti con serena fiducia su per il monte del purgatorio, dalle sfere accecate di luce del paradiso!

La fantasia inesauribile con cui Dante immagina risposte alla propria avidità di sapere e scoprire prende ad oggetto ora fatti e uomini del suo tempo, ora personalità della storia politica e religiosa, ora figure leggendarie: ma sempre riesce a farlo con un realismo poetico che innalza il poema ben al di sopra sia dei modelli classici sia dei suoi contemporanei e successori. Quando incontra Francesca con quel Paolo Malatesta che aveva visto davvero in Firenze dove era stato per un anno capitano del popolo (1282-83), Dante ricrea con la forza esclusiva della fantasia quello che oggi chiameremmo un fatto di cronaca, sconvolgente per i contemporanei come può essere stata per noi la morte di Lady Diana. Anche quando inventa per Ulisse una fine degna della sua sete di conoscenza si rifà a un fatto che doveva averlo, venticinquenne, colpito profondamente: il viaggio dei fratelli Vivaldi, partiti da Genova nel 1291 per circumnavigare l'Africa, o forse per raggiungere le Indie dall'occidente, come Colombo duecento anni più tardi, e non avevano mai più fatto ritorno. E si sbagliano quei commentatori che vedono nella fine di Ulisse una punizione divina: Ulisse è all'inferno tra i fraudolenti, non per il suo «folle volo»; e possiamo immaginare che la mano che lo affonda nel mare agisca più per la necessità di salvaguardare l'integrità di quel luogo metafisico che è il purgatorio, che non per affermare un divieto di conoscere, inaccettabile a Dante così come al suo Ulisse e a noi.

A volte la sua curiosità insaziabile lo mette di fronte a personaggi morti prima della sua nascita o poco dopo questa («tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto», gli dice uno di loro [*Inf.* VI 42]): in alcune delle pagine più indimenticabili incontra l'ultimo grande ghibellino, Manfredi, incontra Farinata degli

²⁰ «Ich wüßte kein zweites Gedicht, das höhere Anforderungen an seine Leser stellte» (KARL VOSSLER, *Die Göttliche Komödie*, Heidelberg 1925², p. 641).

Uberti, rivive gli ultimi momenti di vita di Ugolino, riesce a farsi raccontare da Buonconte, suo avversario a Campaldino, di cui «non si seppe mai *la sepoltura*», quale sorte toccò alle sue spoglie mortali. Altre volte la sua fantasia evoca Adamo, che soddisfa il suo desiderio di sapere quale lingua egli parlasse, oppure richiama in vita il proprio antenato Cacciaguida, che gli descrive la Firenze dei suoi tempi e gli predice il futuro d'esilio. Solo al culmine del viaggio, al cospetto della Trinità, si dà per vinto confessando che «all'alta fantasia qui mancò possa». Ma se questo è vero, resta il fatto che tutta la gigantesca struttura del poema è il mezzo di cui Dante si serve per trasmettere le proprie emozioni al lettore; anzi, in un certo senso sembra che queste emozioni lui stesso non riesca a provarle se non attraverso la sua costruzione poetica. E certo senza il mondo teologico-fantastico della *Commedia* Dante non sarebbe riuscito a sciogliere il voto che aveva formulato nella *Vita nuova*, di dire di Beatrice «ciò che non fu mai detto d'alcuna».

Noi oggi, e intendo noi veri lettori, non i lettori dell'odierna produzione editoriale, noi che abbiamo avuto in sorte di vivere dopo l'esaurimento della civiltà classica e nel declino di quella cristiana, noi che non siamo più animati da forti ideologie letterarie come il romanticismo o l'espressionismo, siamo meglio e più di altri in grado di vedere nella formidabile ossatura cosmologica e teologica del poema dantesco la superba e indispensabile ambientazione del racconto, e perciò di coglierne pienamente, senza artificiose mutilazioni, i valori più strettamente poetici.

Cesare De Marchi
ottobre 2021