

## Poesia, allegoria. Nei margini di un rinnovato commento al poema dantesco\*

di Giorgio Inglese

Se il rischio della *lectura* per canti singoli – gloriosa e sempreverde modalità del dantismo – è l'ipertrofia interpretativa (motivata, perché è pur vero che “tutto” Dante si può ritrovare, volendo, in ogni terzina, se non in ogni verso), grande vantaggio della lettura integrale in forma di commento è la brevità forzata, l'obbligo alla sintesi, a fissare lo sguardo su quanto, di ogni pagina, sia caratteristico e imprescindibile, a delegare al sistema dei rinvii (preferibilmente retrospettivi, a mio parere) l'indicazione delle linee portanti, del progressivo costituirsi del significato.

Necessario in verità soltanto per chi lo redige, un nuovo commento al poema può riuscire utile anche per altri nella misura in cui esso si faccia collettore non acritico delle novità che la critica saggistica ha conquistate (ma più spesso recuperate) nell'intervallo tra un'impresa glossematica e l'altra. L'impresa che sottoscrivo<sup>1</sup> può vantare un tratto peculiare: la complanarità di commento interpretativo e revisione del testo. Il tentativo pare giustificato dallo stato dell'arte. Dalla metà degli anni Novanta il testo critico curato da Giorgio Petrocchi è stato messo radicalmente in discussione. Non era più possibile che un commento gli fosse allegato a occhi chiusi (ancora la Chiavacci Leonardi se ne scostava, per quanto è dell'*Inferno*, in appena una decina di luoghi «nella maggior parte dei casi per tornare al testo del Vandelli»<sup>2</sup>). D'altro canto, nemmeno era possibile, senza un passaggio esegetico, sbloccare la critica testuale del poema dalla contraddizione fra istanza ricostruttiva e fede nel documento (si vedano le edizioni di Lanza e Sanguineti<sup>3</sup>).

Dico subito, per dissipare possibili equivoci, che la revisione depone, in misura amplissima, a favore e conferma di Petrocchi. Nella prima cantica, le variazioni di significato sono una quarantina. Parecchie le varianti lessicali e mi-

\* Comunicazione letta presso l'Accademia di Ungheria, Convegno “Leggere Dante oggi”, Roma, 25 giugno 2010.

1. D. Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, *Inferno*, Carocci, Roma 2007.

2. D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, vol. 1, *Inferno*, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1991, p. XXXIV.

3. D. Alighieri, *La Commedia. Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di A. Lanza, De Rubeis, Anzio 1995; *Dantis Alagherii «Comedia»*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001.

crosintattiche. Rifatta di sana pianta, invece, secondo le prospettive metodologiche oggi prevalenti, la “veste linguistica” in base alla fonomorfologia del ms. base, Trivulziano 1080 (con pochissime esclusioni di forme proprie del fiorentino pieno-trecentesco): se ne avvantaggia la notazione di grammatica storica, ora applicata sempre e solo a forme puntualmente documentate.

Che la mia edizione, seguendo Triv, legga *ogni* a *If*, 118 nulla detrae – si capisce – alla nota di Luca Serianni<sup>4</sup> su *ogne*: solo vi aggiunge il dato della compresenza fra le due forme a partire dall’ultimo quarto del Duecento<sup>5</sup>. Al v. 37 la soluzione di Triv (*matino*) sollecita un’integrazione, per dar conto di un possibile influsso d’oltralpe sulle forme di lingua poetica. Al v. 66, non si sa donde Petrocchi tragga *sii* (dal ms. Cortonese?), che sarebbe unico nel poema<sup>6</sup>; Triv reca *sia*. La relativa nota di Serianni è impeccabile, quando confronta *sii* (del resto, pienamente trecentesco) col «tipo attuale» *sia*: ma il lettore sarà forse portato ad attribuire a *sia* una “modernità” che non è esclusiva (Monte Andrea, son. *Io sò per fermo*: «Quest’è lo mio consiglio: che [tu] *sia* umile»; Rustico Filippi: «Se tu *sia* lieto di madonna Tana»<sup>7</sup> ecc.).

Per esempio di variazioni sostanziali segnalo *If*, VI 18: Cerbero «graffia li spiriti, *ingoia* e disquatra»; e *If*, XXXIII 78: Ugolino «riprese il teschio misero co’ denti / che *foròn* [cioè ‘forarono’] l’osso, come d’un can forti». Nel primo caso, *ingoia* è lezione certa del ramo alfa, cui beta (qui Urb, solo) oppone un equivoco *incuoia*. Vandelli e Petrocchi privilegiarono una lezione che appare sul Laurenziano 40.22 e, in seconda scrittura, sull’Ashburnhamiano 828: *iscoia*; gli argomenti esegetici a sostegno di tale scelta, respinti già dal Lanza, apparvero superati dopo un articolo di Sonia Gentili<sup>8</sup>.

Quanto a Ugolino, promuovo la lezione dei mss. Poggiali e Urbinati lat. 366 (quindi *forar* nell’ed. Sanguineti), confermata dai codici che portano il verbo al presente “storico” (Madrileno 10186 e Riccardiano 1005: *foran*). Nella sua feroce gravidanza, a suo tempo notata da Remo Fasani<sup>9</sup> (anche si rammentino i Mastini riminesi che «fan d’i denti succhio»: *If*, XXVII 48), la lezione attribuibile a beta appare decisamente superiore alla quasi omografa *fuoro* ‘n o *furo* a di alfa (*foron* del Poggiali è ambivalente), mera astrazione comparativa.

Nelle intenzioni (per quanto valgano), questo insieme “revisione + commento” appartiene tutto alla *filologia*, ovvero alla disciplina che persegue l’accertamento obiettivo dei significati “letterali” del testo. Faccio mio, al riguardo, un bel paragrafo di Guglielmo Gorni:

Chi scrive ha dovuto rendersi conto che per dantisti di formazione non filologica la certezza logica che certe procedure della filologia testuale rivendicano a buon di-

4. L. Serianni, *Lezioni di grammatica storica italiana*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 102-3.

5. Cfr. *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, a cura di A. Castellani, Sansoni, Firenze 1952, p. 127.

6. Nell’ed. dello stesso Petrocchi; nell’ed. Sanguineti, *tu* [...] *sii* a Pg, v 70 (Urb Ash).

7. Monte Andrea, *Io sò per fermo*, in *CLPIO*, vol. 1, Ricciardi, Milano 1992, p. 532; Rustico Filippi, *Se tu sia lieto di Madonna Tana*, ivi, p. 529.

8. S. Gentili, “*Cerberus quasi kreoboros*”: “*iscoia/ingoia*” in *Inf.* VI 18, in “Cultura neolatina”, LVII, 1997, pp. 103-46.

9. Cfr. R. Fasani, *Sul testo della «Divina Commedia»: «Inferno»*, Sansoni, Firenze 1986, p. 260.

ritto è tutt'altro che pacificamente ammessa. La filologia, ai loro occhi, non è che un'opzione possibile [...]. Per costoro [...] la filologia testuale è una modalità, non un postulato; un parametro facoltativo d'indagine e non una pregiudiziale, *un valore che invece qui si persegue sempre*<sup>10</sup>.

Inassimilabili alla critica filologica (nel senso largo e migliore del termine) restano certo le varie possibili relazioni dell'attualità psicologica, emozionale, simbolica (nel senso largo del termine) di un testo poetico. La discontinuità fra l'una e l'altra operazione non esclude però un condizionamento reciproco. La reazione soggettiva alla lettura di un testo, il riconoscimento della sua qualità poetica, comunicativa o pratica, motivano e orientano l'approccio filologico. Dall'altro lato, la determinazione storica del rapporto lettore-testo dovrebbe consentire di "sospendere" le interferenze e suggestioni culturali anacronistiche che porterebbero ad alterare l'oggetto dell'esperienza estetica, e di conseguenza sviare l'esperienza medesima.

Prendo, quale caso paradigmatico, l'Ulisse dantesco. È inutile dire che si potrebbe scrivere una storia della critica letteraria, dal Medioevo a oggi, soltanto sulla base delle chiose al ventiseiesimo canto dell'*Inferno*. Sarà meno inutile, spero, far osservare come un intero filone di lettura si sia formato e svolto alla condizione di una drastica rimozione della qualità estetica dell'episodio. Chi ha sentito in Ulisse – nell'Ulisse dei viaggi, beninteso – un esempio di frode; chi ha letto nell'*orazion picciola* un inganno ai vecchi compagni, ha dato la prova provata che intelligenza e preparazione filologica possono andare congiunte alla sordità – magari occasionale – per la poesia (per l'autenticità nella poesia); e che in perfetta buona fede l'inavvertenza del *pathos* autentico del testo può dar via libera a una costruzione "critica" del tutto priva di fondamento. Tale costruzione potrà certo essere riprovata sul suo stesso terreno: per esempio, con l'osservare che nell'*orazion picciola* nulla vi è di ingannevole, e che nulla, di quanto Ulisse sa, è da lui nascosto ai compagni. Ma insomma essa andrà ricondotta alla sua matrice moralistica, addirittura preumanistica; e la sua reviviscenza, ai giorni nostri, trascritta nelle cronache di quell'«anticrocianesimo» che Contini diceva «rigorosamente postumo»<sup>11</sup>.

Muovendo invece dall'assunzione dell'autenticità e positività poetica del personaggio Ulisse, la critica spiritualmente moderna si divide, come è noto, fra chi attribuisce all'eroe greco il profilo del superbo trasgressore al cospetto di Dio – un altro Adamo o addirittura un altro Lucifero (così Bruno Nardi); e chi vi sente l'incarnazione del desiderio di sapere, inappagato nel limite intrascendibile della vita terrena<sup>12</sup>. Rispetto a queste due esperienze di lettura, "inconfutabili" nella loro soggettività, la filologia ha da offrire elementi di determinatezza storica che, mi pare, riescono incompatibili con la prima, ossia con la figura del "grande trasgressore".

Ammesso (ma non concesso, fintanto che qualche prova ne venga addotta)

10. G. Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. XIX (corsivo mio).

11. Cfr. G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 31.

12. Cfr. in ultimo G. Sasso, *L'«ananke» di Ulisse*, in "Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici", XVIII, 2001, pp. 47-123.

che le Colonne d'Ercole, in una retrospettiva cristiana, siano state considerate come un riflesso del divieto divino a rientrare nell'Eden – per il pagano Ulisse esse sono solo un *segnale*, il preavviso del confine fra mondo umano e mondo senza gente e, con questo, anche la rivelazione di un nuovo misterioso oggetto di desiderio. Sul valore che Dante poteva attribuire alle Colonne, mi pare dirimente *Tesoretto* 1042 ss.:

E io, ponendo mente  
là oltre nel ponente,  
apresso questo mare  
vidi diritto stare  
gran colonne, le quale  
vi pose per segnale  
Ercolès lo potente,  
per mostrare ala gente  
che loco sia finata  
la terra e terminata:  
ch'egli per forte guerra  
avea vinta la terra  
per tutto l'uccidente,  
e non trova più gente.  
Ma doppo la sua morte  
sì son gente raccorte  
e sono oltre passati,  
sì che sono abitati  
di là in bel paese  
e ricco per le spese<sup>13</sup>.

Se non bastasse la prossimità personale e culturale fra Dante e Brunetto, il nesso fra i due testi è siglato anche dalla rima *occidente: gente*.

Per concepire un Ulisse “trasgressore”, bisognerebbe supporre in lui la *possibilità* di contenere il proprio ardore di conoscenza. La domanda giusta è: dinanzi ai riguardi di Ercole, *potrebbe* Ulisse tornare indietro, far vela verso Itaca per riabbracciare almeno il figlio Telemaco e, chissà, una canuta Penelope? Potrebbe, e, potendo, non vuole? Ora, questa possibilità, e dunque la *libera* scelta di navigare verso il nulla, apparterrebbero forse a un Ulisse “romantico”, a un Ulisse-Faust. Ma l'Ulisse di Dante, cioè l'uomo aristotelico, *non può* voltare le spalle a un oggetto di conoscenza, quale che esso sia, perché verso quell'oggetto lo spinge la «propria natura» – come si deve leggere sul principio del *Convivio*:

Si come dice lo Filosofo nel principio dela Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di *propria* natura impinta, è inclinabile ala sua propria perfezione; onde,

13. B. Latini, *Il Tesoretto*, a cura di M. Ciccuto, Rizzoli, Milano 1985, pp. 6-7.

acciò che la scienza è ultima perfezione dela nostra anima, nela quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti (I 11)<sup>14</sup>.

E non è certo su questo punto che *Convivio* e *Commedia* discordano.

Nessuna trasgressione, dunque, da parte di Ulisse. Sì che il naufragio non è propriamente un castigo, ma il mero realizzarsi del divieto intrasgredibile di rientrare nell'Eden. E proprio per questo diviene il simbolo della *impossibilità* per l'uomo di conseguire la perfezione del desiderio di conoscere in questa vita.

Alla coscienza di Dante il simbolo Ulisse si presentava certo come immagine dell'aspirazione umana a una verità che solo è dischiusa dalla visione di Dio.

Come Racine «era stato costretto a fare per un istante della Fedra antica una giansenista» per poterle dare «poi tutto il suo valore universale»<sup>15</sup>, così Dante ha dovuto fare di Ulisse un eroe «aristotelico» per scoprire in lui una sostanza più profonda, quel «valore universale» grazie al quale il simbolo dantesco parla anche a una coscienza moderna – proprio come l'Ulisse di Omero è vivo anche per il lettore che non creda negli dèi dell'Olimpo.

Dinanzi a questo valore, a questo nucleo emozionale, il lettore è solo con la sua facoltà empatica. Come lettore fra i lettori, non mi proibisco perciò di rievocare nell'Ulisse dantesco un tratto della condizione «umana» (o meglio: della nostra più «lunga durata»): il vivo pensare, risorgente ogni volta, dinanzi ai «riguardi» e all'ostacolo del «già pensato», e ogni volta naufrago nella finitezza dell'esistenza individuale. «La grandezza dell'arte vera [consiste nel] farci conoscere quella realtà [...] rispetto alla quale deviamo sempre di più a mano a mano che prende spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale con cui la sostituiamo – quella realtà che rischieremmo di morire senza aver conosciuta e che è, molto semplicemente, la nostra vita»<sup>16</sup>.

Il poema esige una prospettiva adeguata al suo oggetto, che è «la totalità della vita più oggettiva». Sono parole di Hegel, tratte da una grande pagina dell'*Estetica*:

Invece di un avvenimento particolare [la *Commedia*] ha ad oggetto l'agire eterno, il fine ultimo assoluto, l'amore divino nel suo intramontabile accadere [...] e come luogo del suo svolgimento prende l'inferno, il purgatorio e il paradiso, ed in questa esistenza immutabile immette il mondo vivente dell'agire e del patire umano, anzi delle gesta e dei destini individuali. Sparisce qui, di fronte alla grandezza assoluta del fine ultimo [...] ogni singolarità e particolarità di interessi e fini umani; ma al contempo anche quel che nel mondo vivente vi è di più caduco e transitorio se ne sta davanti a noi in modo completamente epico, oggettivamente fondato nel suo intimo, giudicato nel suo valore e disvalore mediante il concetto supremo, Dio. Infatti quali gli individui erano, nel loro fare e patire, nelle loro intenzioni e nelle loro realizzazioni, così

14. D. Alighieri, *Il Convivio*, a cura di G. Inglese, Rizzoli, Milano 1993, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

15. M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. dir. da L. De Maria, vol. IV, trad. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, p. 596.

16. Ivi, p. 577.

sono qui per sempre, pietrificati come statue. [...] In tal modo il poema abbraccia la totalità della vita più oggettiva: la condizione eterna dell'inferno, della purificazione e del paradiso. E su queste basi indistruttibili si muovono le figure del mondo reale, secondo il loro carattere particolare: o piuttosto, si sono mosse, e ora con il loro agire ed essere sono irrigidite nella giustizia eterna, eterne esse stesse. Come gli eroi omerici sono resi duraturi dalle Muse al *nostro* ricordo, così questi caratteri hanno prodotto la loro condizione *per sé*, per la loro individualità, e sono eterni non nella nostra rappresentazione ma in *sé stessi*. L'eternizzazione ad opera della mnemosyne del poeta vale qui obiettivamente come il giudizio stesso di Dio, nel cui nome lo spirito più ardito della sua epoca condanna o salva tutto il presente e il passato<sup>17</sup>.

Nella *Commedia*, le «figure della vita reale», per quanto «caduche e transitorie», hanno una «base indistruttibile», cioè la «totalità della vita più oggettiva» – che, per Dante, coincide con «l'amore divino nel suo intramontabile accadere». È così che ogni «carattere particolare» – lungi dal perdersi – trova nella propria individualità la condizione dell'eternità su cui proietta tutto il suo «fare e patire», le sue «intenzioni e realizzazioni». In altri termini, il personaggio dantesco – che nelle sue forme più complesse è una sintesi di profilo morale (*exemplum*), singolarità personale (*historia*) e determinatezza psicologica (*mimesis*) – può nascere e nasce sulla «base indistruttibile» che gli assicura l'anima individuale immortale.

Per la sua rifondazione moderna del “personaggio” – la funzione letteraria che rappresenta l'umano sotto la forma di individuo determinato –, Dante disponeva di un solo autentico modello: l'*Eneide*, con i suoi Enea, Didone, Turno, Amata... Ma non era facile ritrovare l'integrità di quelle figure, sotto una millenaria incrostazione allegorica e al di qua della loro originaria potenza mitica. La *Commedia* nasce dalla scoperta tutta cristiana che Enea e Didone non sono «eroi resi duraturi dalle Muse al nostro ricordo», ma *anime* la cui vita terrena è stato il primo atto, decisivo e colmo di *pathos*, di un'esistenza senza fine, «intramontabile» come il volere divino che le ha create e poi giudicate. Questa scoperta genera una possibilità di poesia: offre una materia – il vario mondo degli affetti umani – alla fantasia formatrice, nella misura in cui a quella materia attribuisce il rango della personalità indelebile, dell'individualità imperitura. *Neanche una «lacrimetta» dell'uomo è destinata a perdersi nel nulla.* È questo il senso di ciò che chiamiamo “realismo” dantesco.

Per Dante (è ovvio) tutti gli uomini vissuti sulla terra fino ad ora sono esistenti in atto, o nel mondo o nell'oltremondo; e sono tutti legati (fra loro e con gli uomini futuri) da un destino comune, tutti partecipi di una medesima storia – già scritta dalla creazione al giudizio finale passando per il momento centrale dell'Incarnazione (paradossale congiungimento fra eterno e tempo: ma non meno paradossale, se ci si rifletta, della nascita del tempo dal grembo dell'eterno o del suo finale rientrare in quel grembo medesimo). Questa non è *fictio*. È un'idea di *genus humanum* che genera la struttura del poema: la storia di *uno* (il personaggio che dice “io”) è la storia di *ognuno* (il lettore alle prese col pro-

17. G. W. F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, p. 1235.



prio destino) ed è la storia di *tutti* (l'umanità in cammino verso le due "felicità" terrena ed eterna). La storia di uno, la storia di ognuno e la storia di tutti sono ferreamente legate, si riflettono l'una nell'altra. L'allegoria che le relaziona non è, dunque, *convenzione* dottrinarina ma *rivelazione* di realtà.

La lettura allegorica della *Commedia* è antica quanto la *Commedia*. Il primo glossatore, il compilatore dell'*Accessus* a Cangrande<sup>18</sup>, già avvertiva che l'*opus* «dici potest polisemos»; che il suo *subiectum* è duplice: secondo la lettera, è lo «status animarum post mortem»; *allegorice* è l'uomo «prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est». È facile l'obiezione che la giustizia del premiare e del punire non è nascosta, ma espressa a chiarissime lettere nel poema, di cui pur rappresenta – se si vuole – il largo significato morale, posto che il fine suo consista in «removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis». Come che sia, l'esistenza e anche l'importanza del senso "mistico" implicito in quello letterale-istoriale sono sicure, anche perché non di rado il poeta ne dà avviso aprendo nel tessuto letterale una specie di "finestra" che l'ingegnoso lettore è esortato a oltrepassare.

Vorrei distinguere tre gradi del senso mistico (del tutto diversi da quelli codificati, ad esempio, nel *Convivio*):

1. il soprasenso obiettivamente implicito nelle immagini proposte dal significato letterale-narrativo, in quanto esse siano correlabili (in qualsiasi maniera) a quella immensa foresta di simboli che è la Sacra Scrittura (con annessa letteratura esegetica o liturgica). Questo soprasenso è incrementabile *ad libitum* dell'interprete; la virtù del quale si misura però nella discrezione e nella selezione dei riscontri. Per esempio, è indispensabile avvertire che il *sonno* di *If*, I II porta con sé l'idea che «somnus animae est oblivisci Deum» (commento di Agostino ai Salmi). Non è indispensabile che le lacrime di Beatrice (a *If*, II II6) significhino: «molto discreta e compassionevole è la sacra scrittura inverso el peccatore» – come chiosa Landino allegando *Mt* II, 29-30;
2. il soprasenso propriamente allegorico custodito nell'*integumentum* di alcune figure, talvolta corredate da appositi avvisi (ad esempio *If*, IX 61-3). L'allegoria o figurazione fondamentale del poema – come già si diceva – è abbastanza chiara, perché conforme allo schema di "storia universale" esposto da Dante nell'ultimo capitolo della *Monarchia*, i cui tre elementi – *humanum genus*, *phylosophica documenta*, *documenta spiritualia* – corrispondono ai tre protagonisti del viaggio, a Dante e alle sue due guide. D'altro canto, la relativa dottrina è esplicitamente proclamata al centro del poema (*Pg*, XVI) e in vari altri suoi luoghi. Restano tuttavia indeterminate talune figurazioni complementari: in qualche caso, è possibile prospettare una chiave abbastanza persuasiva, in altri no o non ancora (penso a Matelda). Anche per le figurazioni minori – e a più forte ragione – deve valere un principio di coerenza

18. Per il testo si veda D. Alighieri, *Epistole*, in Id., *Opere minori*, a cura di P. V. Mengaldo, B. Nardi, A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, t. II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1979, pp. 599-643.

tra l'implicito e l'esplicito. Ho già citato, in più occasioni, l'avvertenza di san Tommaso, secondo cui nel significato mistico della Scrittura non è contenuto niente di necessario alla fede che non si notifichi in qualche luogo per mezzo del significato letterale (*S. theol.* I x: «nihil sub spirituali sensu continetur fidei necessarium, quod Scriptura per litteralem sensum alicubi manifeste non tradat»). Tommaso sapeva che, senza questo vincolo, l'esegesi allegorica avrebbe potuto ricavare dal testo sacro qualunque sottigliezza, qualunque mostruosità. Mi sembra opportuno che i dantisti adottino una simile disciplina. E quindi escludano dal loro campo d'azione il terzo grado (potenziale) del soprasenso, ossia:

3. il segreto: il contenuto politico-settario o mistico-dottrinario che Dante avrebbe *nascosto* al lettore non iniziato, e quindi sottratto alle procedure neutrali e scientifiche dell'interpretazione testuale. L'ultimo dei grandi cultori del Dante "esoterico" è stato René Guénon (1886-1951), secondo il quale il Poeta fu «probabilmente»<sup>19</sup> (!) al vertice di un Ordine terziario protomassonico, di affiliazione templare – tanto che prese come sua ultima guida un fautore dei Templari come san Bernardo. Agli esoteristi la *Commedia* dà esca per due aspetti, incontestabilmente reali: il simbolismo numerico ("naturale" per uno scrittore del suo tempo, ma pressoché indecifrabile dall'esterno, dato che ogni numero ha più di un significato nell'esegesi numerologica)<sup>20</sup> e il margine profetico cui metteva capo la partecipazione di Dante alla spiritualità millenaristica del movimento gioachimita. La profezia dantesca è il (problematico) coronamento dello schema storico-universale della *Monarchia* e si traduce nell'annuncio di un «veltro» che ricaccerà la lupa-cupidigia nell'inferno, e di un «Cinquecento Diece e Cinque» che ucciderà la Chiesa corrotta insieme con il re (di Francia) suo drudo. Entrambe le profezie, presumibilmente convergenti, sono espresse in oscurissimi enigmi, secondo lo stile consueto a questo genere di predizioni.

Ora, per l'enigmistica profetica come per il simbolismo numerico, vale la considerazione che, mancando a qualsivoglia ipotesi una possibilità concreta di "falsificazione", tutto si gioca fra la curiosità del lettore e la fantasia dell'esegeta – senza danno e senza frutto per la conoscenza reale. Darei in ogni caso priorità alle ipotesi più semplici (*facilior lectio!*), se è possibile antiche, eventualmente confermate da altri luoghi danteschi (penso al tre/nove della *Vita nova*) e soprattutto non contraddittorie con la lettera del testo.

Al riguardo, ecco un esempio. «Nel mezzo del cammin di nostra vita». Per la dantistica esoterica (Benini, Guénon) è assodato che «l'anno 1300 rappresenta per Dante [...] la metà dei tempi»<sup>21</sup>. Il primo ad avanzare questa chiosa fu Filippo

19. R. Guénon, *L'esoterismo di Dante* (1957), Adelphi, Milano 2001, p. 17.

20. Cfr. H. Meyer, R. Suntrup, *Lexicon der Mittelalterlichen Zahlenbedeutung*, Wilhelm Fink, München 1987. Tutti i primi 38 numeri hanno uno o più significati (la voce *Sieben* occupa quasi cento colonne); il Dizionario giunge fino a "200 milioni"! Purtroppo, non è presente il numero 515.

21. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, cit., pp. 84-5, che cita Benini: «il movimento dei cieli era durato 65 secoli fino a lui, e doveva durarne 65 dopo di lui». P. Vinassa de Regny, *Dante e il*



Villani, forse per suggestioni di matrice stoica. Ma per vie tortuose questa idea è filtrata anche nella dantistica filologica:

l'anno del v[iaggio] è il 1300, per [...] la convergenza di motivi in parte personali [...] in parte universali (l'indizione del Giubileo da parte di Bonifacio VIII e la convinzione che nel 1300, l'*annus magnus*, fosse trascorso un semiciclo di 6.500 anni, metà della durata della vita sulla terra misurata dalla tradizione vulgata medievale in 13.000 anni [cfr. *Cv* II XIV 12-3 e *Pd* XXVI 118-23])<sup>22</sup>.

A parte che la pretesa di fissare la data della fine del mondo è riprovata dall'ortodossia, in forza di *Mc* 13, 35 («nescitis [...] quando dominus domus veniat»); a parte che di siffata “vulgata medievale” non vengono prodotti riscontri<sup>23</sup>; sarebbe meglio controllare i luoghi danteschi che vengono citati:

lo movimento quasi insensibile, che [il cielo stellato] fa da occidente a oriente [= il moto di precessione degli equinozi] per uno grado in cento anni [= 360° in 360x100 = 36.000 anni], significa le cose incorruttibili, le quali ebbero da Dio cominciamento di creazione e non *averanno fine* [...]. Però dico che questo movimento significa quelle, che essa circolazione cominciò e non *averebbe fine*, che fine dela circolazione è redire ad uno medesimo punto, *al quale non tornerà questo cielo*, secondo questo movimento: che dal cominciamento del mondo poco più dela sesta parte è volto, e noi siamo già nell'*ultima etade del secolo e attendemo veracemente la consumazione del celestiale movimento* (*Cv* II XIV 11-3, corsivo mio).

Quindi onde mosse tua donna Virgilio,  
quattromilia trecento e due volumi  
di sol desiderai questo concilio;  
e vidi lui tornare a tutt'i lumi  
dela sua strada novecento trenta  
fiate, mentre ch'io in terra fui (*Pd*, XXVI 114-9).

Ovvero: Adamo visse 930 anni, soggiornò nel Limbo 4.302 anni, è in cielo da 1.266. Totale 6.498, che corrisponde a un sesto della circolazione virtuale del cielo stellato da Ovest a Est. Dove è scritto che il 1300 apre un “semiciclo” di 65 secoli? Il “millenarista” Dante crede, al contrario, che «noi siamo già nell'ultima etade del secolo» (*Cv* II XIV 13). E tanto ribadisce in *Pd*, XXX 130-2, quando fa dire a Beatrice: «Vedi nostra città quant'ella gira; / vedi li nostri scanni sì ripieni, /

*simbolismo pitagorico* (1955), Melita, Genova 1988, p. 169, sostiene la tesi con una vecchia glossa a *Pd*, IX 40 («questo centesimo anno ancor s'incinqua»): «se la fama di Folco durerà quanto il mondo, vuol dire che il mondo cesserà di esistere 6.500 anni dopo il 1300». Al contrario: Dante usa una cifra iperbolica (la fama di Folco si prolungherà per cinque secoli) per dire che essa non perirà “mai”.

22. B. Basile, s.v. *Viaggio*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984<sup>2</sup>, p. 997. Da questa “voce” dipendono, fra gli altri, G. Brugnoli, *Studi danteschi*, II, *I tempi cristiani di Dante*, ETS, Pisa 1998, p. 16; Gorni, *Dante*, cit., p. 245; E. Malato, *Saggio di una nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, Salerno, Roma 2007, p. 14 (con rinvio – a vuoto – a P. Renucci, in “Revue des études italiennes”, XI, 1965, pp. 393-421).

23. Cfr. ora J. Flori, *La fine del mondo nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 2010.

che poca gente più ci si disira». Mi pare che, in questo caso, la coerenza del senso letterale metta fuori corso la glossa esoterica.

Dalla allegoria torniamo, per concludere, alla poesia, la cui eccezionale e inedita peculiarità Dante ha voluto rilevare nel titolo stesso di *Commedia*.

Come tutti sanno, per il più importante dizionario dell'età di Dante, le *Derivationes* di Uguccione, «tragedia e commedia differiscono in questo: 1. la commedia ha per contenuto azioni di privati, la tragedia azioni di re e grandi uomini; 2. la commedia è scritta in stile umile, la tragedia in stile elevato; 3. la commedia comincia da una situazione triste e finisce bene, la tragedia si svolge in senso contrario» (s.v. *oda*).

Se riportiamo a questo schema l'antitesi dantesca fra la *Commedia* e la “tragedia” di Virgilio, l'*Eneide*, osserviamo che 1. il riferimento al “fine”, felice o infelice, sembra perfetto per la *Commedia* dantesca, ma non funziona per l'*Eneide*; 2. azzeccato invece per entrambe il criterio del rango dei protagonisti: Enea è la guida di un popolo, conquistatore di un regno e fondatore di un impero; Dante è un uomo comune, e proprio questa condizione gli permette di essere “ognuno”, di rappresentare il genere umano nel suo tormentato cammino di redenzione; 3. quanto allo stile: per dare un contenuto plausibile all'opposizione fra elevato e umile, possiamo ricorrere – con la dovuta cautela – alla trattazione *De vulgari eloquentia*. Per Dante, lo stile tragico *a*) si realizza in una lingua pura di caratteri regionali o municipali (quale certamente è la «grammatica», ossia il latino di Virgilio); *b*) si serve di costruzioni complesse e raffinate figure retoriche; *c*) ricorre solo a vocaboli eccellenti, escludendo quelli che appartengono tipicamente al linguaggio quotidiano e familiare, o hanno a che fare col corpo, o hanno una sonorità aspra e roca. È facile constatare che la *Commedia a*) non disdegna affatto il ricorso a forme e vocaboli caratterizzati per localismo (addirittura emblematico l'*introcque* di *If*, xx 130, cfr. con *Dve*, I xiii 2); *b*) si serve di costruzioni e figure anche ricercatissime; *c*) non evita vocaboli «familiari» (come *mamma*), né «rustici» (come *greggia*), né corporali (da *tigna* a *rogna* a *merda*!), né «aspri e chiocci» (superfluo esemplificare).

La conclusione obbligata è che il genere da cui il poema prende nome si vuole caratterizzato dalla sua apertura, ossia da ciò che non esclude. Sì che, in concreto, lo stile “comico” è uno stile misto di elementi aulici (latinismi, lessico *soave*, retorica squisita) e umili (municipalismi, lessico quotidiano e anche aspro).

A confronto col grande modello narrativo e retorico della *tragedia* virgiliana, Dante aveva bisogno di narrare la vicenda di un uomo comune – cioè una “commedia” – perché solo questa poteva rappresentare davvero il cammino del genere umano redento da Cristo. Allo stesso modo, per rappresentare tutta la concretezza dell'avventura umana, ossia il mondo, era necessario a Dante uno stile inclusivo e, in primo luogo, gli era necessaria una lingua che potesse dare il senso di tutti i “gradi” del reale, dal più alto all'infimo. Ma proprio il culto per il latino virgiliano precludeva a Dante la via (teoricamente ammissibile) di un latino “umile” e plastico, alla Salimbene: restava solo il ricorso al volgare.

Per raccontare il *genus humanum* era indispensabile la “commedia”; ma per scrivere una “commedia” era indispensabile il volgare. Si spiega perché, sul finire dell’opera e della vita, nel carteggio con Giovanni del Virgilio, all’etichetta (*sermo forensis*) con la quale il latinista bolognese marcava polemicamente il volgare, Dante facesse corrispondere un equivalente *comica verba*: unica, minuscola, interpretazione autentica del titolo cui la meraviglia dei posteri aggiunse una qualifica suprema.