

Pietro Cataldi  
(Università per Stranieri. Siena)

*In viaggio verso di noi. Dante e la nostra catastrofe*

Nell'opera di Dante esistono due Firenze diverse. C'è la Firenze non nominata ma chiaramente riconoscibile della *Vita Nuova*: una Firenze idealizzata, una Firenze del sogno, degli incontri d'amore, del cenacolo di amici. È una Firenze ideale retrodatata da un punto di vista politico e sociale, costruita sul modello di città di cui parlerà Cacciaguida nei canti centrali del *Paradiso* piuttosto che sulla Firenze reale che Dante aveva frequentato nella giovinezza e nella quale si erano svolti il suo apprendistato poetico e la sua carriera politica. Quella Firenze reale doveva essere stata assai meno armoniosa di come la *Vita Nuova* e alcune rime fiorentine di Dante potrebbero far credere.

Accanto a questa città idealizzata, e alla quale Casella sembra fuggevolmente ridare voce nel secondo canto del *Purgatorio*, nella *Commedia* vediamo una prevalente Firenze degradata e tragica, quasi un inferno in terra. D'altra parte, è stato osservato più volte che l'inferno è una sorta di proiezione metafisica della Firenze storica conosciuta da Dante.

Se però consideriamo che dopo il 1300 Dante si allontana definitivamente da Firenze, ne risulta che entrambe le ricostruzioni della città, tanto quella della *Vita nuova* quanto quella della *Commedia*, si fondano su una stessa esperienza concreta dell'autore: quella degli anni fiorentini e della giovinezza. Tra le due rappresentazioni della città è dunque avvenuto un trauma decisivo. E non credo che possa essere semplicemente identificato con il dato biografico dell'esilio. C'è una catastrofe di civiltà e di paradigmi culturali che vanno al di là dell'esperienza personale, benché questa, costringendo Dante nella penosa condizione dell'*outcast*, avrà di certo influito sulla possibilità di averne adeguata percezione storica. E la catastrofe non colpisce i valori sui quali una civiltà si fonda più di quanto aggredisca e svuoti le modalità per mezzo delle quali essi possono essere riconosciuti e verificati: a essere in crisi, agli occhi di Dante esule, non è solo la casta parsimonia di Cacciaguida e dei suoi contemporanei, ma è il loro modo di assegnare significato alla vita e il loro modo di conoscerla e rappresentarla.

Nella giovinezza stilnovistica ciò che permetteva di dare una rappresentazione idealizzata della città e della vita è la trasparenza simbolica attraverso la quale gli oggetti si manifestano all'io. Un caso esemplare è quello del canonico sonetto dedicato a Beatrice *Tanto gentile e tanto onesta pare*, per il quale il celebre commento di Contini ha ben messo in luce come Beatrice non si manifesti in termini per dir così storicizzati, non si manifesti attraverso un approccio descrivibile empiricamente, ma quale realtà già interpretata, che non ha bisogno di essere conosciuta ma permette di anticipare il risultato della conoscenza. Beatrice attua cioè in quel sonetto e in altri luoghi emblematici della *Vita nuova* un meccanismo di trasparenza simbolica. Beatrice "pare", cioè 'si manifesta, appare': "par che sia una cosa venuta/ di cielo in terra a miracol mostrare". La donna "mostrasi sì piacente a chi la mira" in quanto costituisce il rivelarsi immediato – potremmo dire epifanico – della realtà.

Non dobbiamo dimenticare che la cultura da cui si esprime una tale manifestazione epifanica e simbolica della realtà produceva un metodo di conoscenza "scientifica" fondato non sulla descrizione dei fenomeni ma sull'interpretazione diretta

del loro significato ultimo; una cultura per la quale l'apparenza concreta e oggettiva della realtà non rappresentavano galileianamente un accesso al suo significato ma piuttosto un ostacolo, per la quale la superficie visibile delle cose era *imago diabolis* e la conoscenza valeva a indagare la profondità, cioè ad attraversare e negare la superficie minacciosa del mondo. Era la grande stagione dei bestiari, dei lapidari, degli erbari.

Siamo in presenza di una concezione della realtà che si esprime bene nei quadri a fondo oro, in cui le figure sacre non sono inserite dentro una struttura storica e realistica, ma piuttosto risultano imbevute di trascendenza e avvolte dalla trascendenza, secondo un modello di conoscenza per la quale ogni singolo evento – il saluto di Beatrice in un'opera letteraria come l'apparizione di una santa in una tavola dipinta come la descrizione di una pianta in un erbario – è idealmente collegato in via verticale, senza mediazioni razionali e senza passaggi logici, al significato ultimo, cioè a Dio.

A un certo punto questo modello di società, che nel Dante giovane è anche frutto di una retrodatazione prospettica, entra in crisi; allo sguardo di Dante forzato all'esperienza illuminante dell'esilio si rivela una catastrofe dell'intera civiltà europea. È intanto una catastrofe politica: da una parte il particolarismo italiano dei Comuni contrasta le grandi logiche universalistiche, dall'altra i due poteri universali restano asserviti a logiche particolari, ormai incapaci di interpretare la funzione storica che sarebbe loro assegnata, mentre con l'abborrita corona di Francia si annuncia la nascita di quegli stati-nazione che renderanno impossibile la riunificazione della cristianità nel nome dell'impero. Ed è poi una catastrofe sociale: la catastrofe dei nuovi mercati, della ricchezza e del potere economico divenuti modelli e valori dominanti con le conseguenze ben testimoniate nell'*Inferno*.

Dante deve misurarsi con questa catastrofe di contenuti morali e di processi storici. Più importante ancora, o almeno per noi più importante, mi pare però il fatto che Dante è costretto a fare i conti, oltre che con una catastrofe di cose, anche con una catastrofe genealogica, una catastrofe del modo di conoscere la realtà e di dare una forma alla conoscenza della realtà. In fondo ciò che, almeno dopo Auerbach, noi chiamiamo, parlando della *Commedia*, "realismo" ha a che fare proprio con questo aspetto della questione.

Non si ricorderà mai abbastanza, sulla scorta di Bruno Nardi, che il modo di concepire la conoscenza dell'uomo medievale, e ancora di Dante, è profondamente diverso dal nostro. Per noi che siamo figli di una tradizione filosofica che ha quali padri Cartesio, il razionalismo sei-settecentesco, Kant, Hegel e l'idealismo, per noi conoscere vuol dire esercitare una attività positiva e volontaria da parte del soggetto: sono io che conosco le cose. Invece nella prospettiva medievale, ancora profondamente attiva nell'opera di Dante, il processo di conoscenza è piuttosto un'attività dell'oggetto sul soggetto che conosce: non sono io a conoscere le cose ma sono le cose a farsi conoscere da me. È Beatrice che appare, non sono io che decido di vedere Beatrice; è il miracolo che si mostra, non sono io a cercarlo e a interpretarlo, cioè a ricostruirlo per mezzo di una mediazione razionale.

Questo modello di conoscenza esprime un mondo rasserenato, un mondo tutto emanato dal grande gesto creatore della divinità, un mondo la cui stessa organizzazione sociale pare derivare dal gesto divino: persino i mestieri, persino i destini individuali non sono il risultato di una scelta ma il frutto di una necessità verticale di riproduzione del già dato. Il figlio del maniscalco farà il maniscalco e il figlio del panettiere farà il panettiere, così come il povero resterà povero, e il ricco, ricco.

Quando questo modello così tranquillizzante entra in crisi, nello stesso momento entra in crisi anche la trasparenza delle cose: il mondo non manifesta più il suo significato in modo epifanico, ma diventa o rischia di diventare un mondo opaco e impenetrabile. L'oscurità che apre il grande poema di Dante, la selva oscura, è anche questo velo buio che è sceso sul mondo impedendo ormai l'adesione al modello precedente della trasparenza simbolica, al lampeggiare epifanico che aveva reso possibile la luminosa stagione di Beatrice. E se qualche cosa nel primo canto dell'*Inferno*, nel momento in cui brutalmente Dante si pone di fronte a questa crisi di civiltà, se qualche cosa ancora si manifesta epifanicamente, come tutti possiamo vedere, si tratta di orrori, si tratta di mostri, di creature terrificanti. Ora a mostrarsi esattamente nel modo in cui si mostrava Beatrice nella *Vita nuova* sono le tre fiere. Leggiamo: "Questi *parea* che contra me venisse/ con la test'alta [...]/, sì che *parea* che l'aere ne tremesse". "Parea", esattamente come la Beatrice stilnovistica. Come nel regno positivo della trasparenza simbolica assistita dalla Grazia allorché Beatrice si aggirava per Firenze (e nella vita di Dante), così nel regno tenebroso dell'Europa dell'esilio l'apparire dei fenomeni si esprime in modo ineluttabile: essi lampeggiano come un messaggio che non può essere respinto. La conoscenza è a tal punto un prodotto dell'oggetto che persino i sentimenti provati dal soggetto, e nel caso specifico la paura, sono raffigurati quali emanazioni dell'oggetto e non quali reazioni dell'io. Dante scrive: "questo *mi porse* tanto di gravezza, / con la paura *ch'uscia di sua vista*" (cioè 'dalla sua visibilità').

E tuttavia nel canto proemiale del poema entra in crisi la possibilità di affidarsi allo sperimentato meccanismo gnoseologico della trasparenza e dell'immediatezza epifanica: se qualcosa ancora si offre all'io nei termini dell'illuminazione, per paradosso ciò sarà il volto mostruoso delle cose. Dante può manifestare in quel canto nostalgia nei confronti di quel mondo quando, veduto il colle illuminato dal sole quale alternativa al buio della selva, tenta di arrampicarsi immediatamente lungo le sue pendici, crede cioè di poter attuare ancora lo stesso meccanismo simbolico lungamente praticato, e con successo, nella giovinezza: inseguire la luce verticalizzando il proprio percorso. Si tratterebbe, se quella soluzione avesse successo, di raggiungere immediatamente, cioè appunto senza mediazione razionale e senza alcuna processualità temporale (e dunque storica), la vetta del colle e il sole. Se ciò fosse possibile non avrebbe senso compiere il viaggio e narrarlo nella *Commedia*. Il poema nasce, invece, proprio dal fallimento di questa opzione nostalgica; e la *Commedia* dimostra innanzitutto che il percorso diretto e verticale di acquisizione e di rappresentazione del senso è ormai sbarrato. Questa è la catastrofe da cui nasce il capolavoro.

Dante è costretto a inventare, in parte utilizzando tradizioni recenti e antiche, un nuovo metodo di conoscenza, così come è costretto a fondare un nuovo metodo di rappresentazione della conoscenza, di formalizzazione del rapporto fra esperienza e suo significato. Nel primo canto dell'*Inferno* questo nuovo modo di conoscenza e questo modo nuovo di formalizzarla si manifestano soprattutto nell'apparizione di Virgilio, evento straordinariamente importante nel canto soprattutto per le procedure che attua.

Virgilio appare secondo una modalità anti-simbolista e anti-epifanica. Egli entra in scena in un modo opposto a quello in cui entrava in scena la Beatrice stilnovistica. Virgilio è costretto, evanescente e fioco come è, a dichiarare in un dettagliato racconto la propria identità storica: una strategia inimmaginabile per Beatrice e per qualsiasi persona o oggetto Dante avesse conosciuto fino a quel momento. Perché Dante, piombato nel fondo di una storia non più illuminata dalla Grazia né assistita dalla

trasparenza simbolica, possa ancora riconoscerlo, Virgilio deve dire chi è. Dante non riceve più il soccorso epifanico, ma deve ora scegliere di vedere Virgilio, deve scegliere di riconoscersi in quella tradizione: da questo momento in poi non può limitarsi ad accogliere il messaggio che lo illumina dalla divinità secondo il procedimento agostiniano dell'apparizione numinosa, ma deve scegliere di seguire la guida, cioè deve scegliere il bene, con uno sforzo di razionalità, con uno sforzo etico. Dante può ora puntualizzare che “per trattar del ben ch'io vi *trovai*/ dirò dell'altre cose ch'io vi ho *scorte*” appunto perché nel mondo esistono cose che si “scorgono”, come la lonza il leone la lupa, cose che non si può fare a meno di vedere, che si manifestano e si danno, ed esistono altre cose, altri percorsi, altri destini che bisogna ormai avere la forza e la capacità di trovare, cioè di perseguire da se stessi.

Potremmo dire che se Dante scegliesse di non vedere Virgilio, di non chiedergli aiuto in quel modo estremamente umano (“Miserere di me”), Virgilio scomparirebbe alla sua vista.

Siamo arrivati a una svolta storica in cui gli oggetti hanno un significato solo se il soggetto che li vede è intenzionato ad attribuirlo loro. Siamo arrivati alla grande svolta dell'allegoria, e per trovare le cose si è costretti a costruirle e non ci si può più limitare a scorgere. Siamo arrivati al momento in cui Beatrice deve essere il risultato di una lunga e faticosa conquista razionale e perfino argomentativa, e non più il dono epifanico di un lampo immediato. Questa è la strada dell'allegoria, il nuovo modo in cui Dante cerca di mettere in scena una forma inedita di verticalità, che non è più nel lampo di senso ma nella ricostruzione processuale di un senso, nella ricostruzione della storia e di una filosofia della storia. Ora per ascendere alla conoscenza del mondo è necessario innestare l'orizzontalità del modello di Ulisse alla verticalità del modello tradizionale, praticando un incrocio che non implica la rinuncia ai risultati del passato ma piuttosto una modalità nuova di conseguirli: con la ricerca e con il viaggio, proprio come Ulisse (la contrapposizione con il quale dimentica troppo spesso di valutare il contributo positivo che il suo modello offre a quello dantesco); ma naturalmente anche con la fede e con l'abbandono: aprendo e chiudendo gli occhi, affidandosi alla Grazia e sfidando il nulla, insomma con una dialettica tra antico e nuovo che costituisce una parte significativa del fascino di Dante. Un fascino vivo anche per noi, se la “novità” dell'allegoria e del viaggio indicano una sfida alla catastrofe e una scommessa sulla possibilità di vincerla.

È forse ora più agevole capire perché Dante sia “in viaggio verso di noi”, come suona il titolo di questo intervento. Rileggiamo la seconda similitudine dell'*Inferno*, un passaggio di straordinaria importanza. Essa è dedicata a “quei che volontieri acquista”, cioè uno che è diventato ricco ed è ben contento di esserlo diventato, una classica figura sociale della nuova Firenze e della nuova Europa. Ma poi “giugne il tempo che perder lo face, / che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista”: la persona che era diventata ricca e poi è diventata povera, e che dunque ha sperimentato due diverse dimensioni sociali, ha conosciuto la catastrofe, cioè appunto la permutabilità dei destini. Dante è molto affascinato dal tema della fortuna, della permutazione dei destini individuali; e questo d'altra parte è il nuovo tema entrato sulla scena della Firenze e dell'Europa dei suoi tempi. Ebbene, questa figura sociale è il prototipo, il modello, l'icona di tutti i dannati che Dante incontrerà nell'*Inferno*, perché è una figura la cui rovina consiste nella fissazione, per sineddoche, su un unico pensiero. Il punto chiave della similitudine è dunque: “'n tutti suoi pensier piange e s'attrista”: la grande mente umana, problematicamente aperta a tante direzioni, voluta da Dio quale frutto più perfetto della

creazione, si chiude a causa della nuova situazione sociale in un pensiero soltanto, in una asfittica *pars pro toto* che soffoca ogni alta possibilità di espressione dell'io.

Questo è il destino di tutti i dannati dell'*Inferno*: Francesca chiusa nella sineddoche dell'amore, Farinata chiuso nella sineddoche del pensiero politico, e tutti gettati dentro a un mondo che assomiglia alla loro interiorità, costruito a immagine e somiglianza della loro interiorità. E questa è un'altra intuizione geniale di Dante: la condanna infernale consiste nel vivere dentro il proprio mondo interiore. Il contrappasso consiste in questo: ognuno è costretto a vivere dentro a un mondo che assomiglia al suo modo di essere interno.

Ebbene, al di là delle ovvie specificità storiche, la catastrofe di Dante assomiglia molto alla nostra catastrofe, al ridursi dell'idea di umano a una particolarità; così che ognuno di noi è una sorta di nicchia dell'umano e non un umano totale. E mentre scarseggia la capacità di pensarsi nei termini dell'universale umano, dilaga il bisogno di riconoscersi in identità piccole dal punto di vista politico, da un punto di vista culturale e dal punto di vista esistenziale.

Una seconda ragione per cui Dante viene in viaggio verso di noi, con questo suo modo di affrontare la catastrofe, dipende dal fatto che Dante misura qualcosa che a noi ormai sfugge, il peso grandissimo delle scelte di esperienza. Viviamo in un'epoca in cui tutto trasmette il senso di una reversibilità del vissuto: possono essere sperimentate tutte le esperienze senza avere la percezione di bruciare così la propria identità, confidando il proprio destino a ciò che si accetta di essere e di fare, e che spesso ci aliena, ci reifica, ci omologa. Dante ci aiuta a ricordare che l'identità di ognuno di noi dipende da ciò che scegliamo di fare non meno che da quanto rifiutiamo e da quanto non sperimentiamo, e che costituisce, per così dire, il confine dell'io, e dunque una parte decisiva della sua identità.

D'altra parte Dante condanna anche le esperienze non personalmente fatte, ma alle quali ci si limita ad assistere, le esperienze mediate dalla semplice conoscenza: nel XXX dell'*Inferno* Virgilio che rimprovera Dante perché si sofferma troppo a lungo ad ascoltare, voyeuristicamente incuriosito, la disputa tra mastro Adamo e Sinone, e gli butta addosso una sorta di duro aforisma della nostra condizione di teledipendenti: "voler ciò udire è bassa voglia".

Credo che nell'epoca della televisione la "bassa voglia" sia diventato il grande modello di conoscenza di tutti noi: vogliamo vedere, vogliamo conoscere con una esperienza mediata, e siamo sempre più in difficoltà a fare esperienza vera, della vita e della morte, cioè del senso. In questa nostra catastrofe è allora possibile che il modello alto e coraggioso di Dante possa venirci in soccorso; sempre che lo si sappia interrogare con interessi non solo antiquari ed eruditi ma come un testimone vivo della salvezza concessa agli umani. Ne abbiamo davvero bisogno.

\**Leggere e rileggere la Commedia*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, pp. 95-102.