

FRANCESCO SPERA  
(Università degli Studi di Milano)

*Il dogmatismo dantesco e il lettore moderno\**

Se si scorre la sterminata letteratura critica sul poema dantesco, si nota con evidenza la maggiore fortuna di alcuni canti rispetto ad altri. Forse alcuni sono ritenuti più importanti e significativi, o forse semplicemente più belli. Orazio nell'*Ars poetica* (che cito perché conosciuta e citata da Dante) afferma che qualche volta anche il grande Omero sonnecchia e soprattutto aggiunge che in un'opera di estese dimensioni può capitare che i lettori trovino certe parti meno interessanti. Del resto le antologie dantesche selezionano usualmente i medesimi canti e raramente ci si imbatte in qualche proposta alternativa. Nella pratica scolastica la scelta dei canti è ormai forzatamente ridotta, con una marcata tendenza a privilegiare i canti dell'*Inferno*, a includere pochi canti del *Purgatorio* e ancora meno del *Paradiso*. Questa situazione, che si è consolidata negli ultimi anni, non sembra destinata a modificarsi nonostante l'indubbio risveglio d'interesse nei confronti della *Commedia*. Il successo delle letture pubbliche è senz'altro da salutare come fenomeno positivo, non soltanto perché può indurre qualche nuovo lettore ad avvicinarsi a Dante, ma soprattutto perché tiene desta l'attenzione dell'opinione culturale nei confronti del capolavoro, ravviva la fama del suo straordinario valore, confermandolo in vetta al canone dei classici e non solo di quelli italiani (nella saggistica internazionale la lotta per il primato si restringe tra il nostro Dante e Shakespeare). Ma queste numerose e notevoli iniziative che si susseguono in molteplici forme spettacolari non aiutano ad affrontare e superare le fondate difficoltà che il lettore contemporaneo incontra nella lettura di molti passi danteschi, anzi di molti canti, tant'è che la lettura davvero integrale del poema per un lettore non specialista è da ritenersi improbabile.

Tali difficoltà s'incontrano già all'inizio del poema, come si verifica quando si passa dal primo canto al secondo dell'*Inferno*: il primo canto vanta una grandissima quantità di commenti e interpretazioni ed è presente in tutte le antologie, mentre il secondo risulta molto meno frequentato dalla critica e quasi del tutto assente nelle antologie. Non è un caso dal momento che sono due canti parecchio diversi come struttura e forma espressiva. Il primo è un canto drammatico che risponde a tutte le regole del racconto ben fatto secondo la retorica classica: presenta un protagonista che parla in prima persona, dà informazioni essenziali su tempo e spazio, soprattutto descrive la sua azione e i suoi incontri. Si ricordi come la scena solitaria e misteriosa sia rappresentata con cura nella sequenza dei quadri: la selva, la valle, la spiaggia, il colle; come poi avvengano incontri pericolosi con le tre fiere, che accrescono progressivamente la tensione fino a provocare forte apprensione e paura; come infine appaia un personaggio indefinito cui necessariamente il protagonista deve rivolgersi con la speranza di trovare un aiuto proprio in una congiuntura tanto ardua. Va sottolineato come i primi 63 versi del canto si snodino come un racconto di un personaggio testimone che fornisce al lettore una serie di notizie di una scena preternaturale, ma che aggiunge anche la confessione delle proprie emozioni, soprattutto delle sue varie paure (il termine è ripetuto più volte), suscitate prima dalla selva dove temeva di essersi perduto per

sempre, e poi ancora più dalle tre fiere che successivamente lo ostacolano, cosicché l'ultima, la lupa, lo costringe addirittura a indietreggiare.

La seconda metà del canto, un po' più lunga della prima, è invece imperniata, come è noto, su un dialogo, un dialogo ininterrotto, con poche didascalie. Il poema è per altro ricchissimo di dialoghi costruiti con grande efficacia drammatica, tanto che spesso si è parlato per queste parti di una costruzione di tipo teatrale (almeno per la maggior parte dei dialoghi di *Inferno* e *Purgatorio*). In realtà, dopo il primo scambio di battute con l'autopresentazione di Virgilio e la reazione sorpresa di Dante che dichiara subito il suo amore per l'opera dello scrittore latino, si dipana un'allocuzione di notevole estensione di Virgilio che si sofferma sulla natura distruttiva della lupa, poi profetizza la sua definitiva sconfitta grazie all'arrivo del "veltro", infine invita il protagonista al viaggio oltremondano, offrendosi come guida per i primi due regni e anticipandogli inoltre per il Paradiso la guida di un'anima più degna di lui (cioè Beatrice, che però non viene nominata). Il meccanismo del racconto è sapientemente disposto in crescendo, grazie alla narrazione in prima persona che favorisce la sintonia col lettore, con un'accumulazione di tensione che raggiunge l'apice al centro del canto, quando la lupa sembra poter sopraffare il protagonista, salvato nel momento cruciale dal provvidenziale arrivo di Virgilio. L'aggettivo provvidenziale non è ovviamente metaforico perché, oltrepassando la ricezione letterale del racconto, sappiamo che l'opera offre un altro livello di lettura che è quello allegorico. I due piani si dispongono in eccellente equilibrio, cosicché l'effetto di un'efficace drammatizzazione (che è la forma prediletta di ricezione per noi lettori contemporanei) si fonde con l'interpretazione più alta del canto, come allegoria della tappa iniziale del percorso di liberazione spirituale del soggetto, che a sua volta s'inquadra nella prospettiva più ampia di liberazione dell'intero genere umano, secondo la volontà di un ente superiore che tuttavia rimane nel primo canto soltanto allusa.

Nel secondo canto l'operazione letteraria cambia vistosamente aspetto perché invece di una poesia drammatica, che era prevalente nel primo canto, abbiamo una poesia prevalentemente didascalica (aggettivo qualificativo senza alcuna connotazione negativa), non certo secondo le modalità accentuate di certe ampie sezioni del *Paradiso*, ma in misura comunque significativa. La parte narrativa si riduce a pochi versi, ma subito arriva una dichiarazione fondamentale, compresa nell'invocazione alle muse, che spiega la doppia modalità espressiva dell'opera: "O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;/ o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,/ qui si parrà la tua nobilitate" (*Inf* II 6-9). Dante autore afferma a chiare lettere di avere avuto una visione dell'aldilà che in gran parte si è fissata nella memoria e che si appresta a trascrivere con il suo totale impegno. Se c'è stato dunque questo evento privilegiato, l'autore ha meditatamente scelto di riportare questa visione grazie a una messa in scena letteraria con se stesso come protagonista, personaggio testimone che narra il suo percorso e una successione di innumerevoli incontri con altri personaggi che raccontano a loro volta le loro vicende. Tuttavia la visione implica proprio per essenza contenuti più profondi che non possono essere esposti mediante la narrazione, ma altrimenti descritti spiegati argomentati, trasmessi al lettore secondo le loro diverse diramazioni teologiche, morali, politiche, storiche, letterarie.

Del resto la *Commedia* appare anche come un'enciclopedia, offrendo un'immensa quantità di conoscenze utili per il lettore, distribuite in varie parti del poema, ma in

misura progressivamente crescente di cantica in cantica. Di fronte a queste parti il lettore non avrà un ruolo di partecipazione “attenta” come per gli accadimenti così eccezionali del primo canto, che possono provocare emozioni anche intense, bensì un ruolo di discepolo che apprende “benevolo e docile”. Il lettore riceve in queste parti didascaliche una verità garantita dall’autore, che assume una posizione sicura e intransigente, dogmatica appunto. Ho volutamente ripreso alcuni aggettivi utilizzati dallo stesso Dante nell’*Epistola a Cangrande* per delineare il suo modello di lettore: “benivolum et attentum et docilem”<sup>1</sup>. Il lettore sarà attento perché colpito dai caratteri straordinari dei fatti narrati (il cosiddetto *admirabilis*), ma dovrà essere anche benevolo e docile di fronte a una materia diversa, a discorsi esplicativi, propri di una poesia della conoscenza. Il riferimento al lettore appena citato dell’*Epistola a Cangrande* è ripreso, come ammette espressamente Dante, dalla *Nova Rethorica* di Cicerone, cioè dal *De inventione*. Per altro, ripensando all’intero poema, si avverte anche alla radice di questo alternarsi di parti più drammatiche e di altre più didascaliche il famoso precetto oraziano di “miscere utili dulci”, sempre contenuto nell’*Ars poetica* e già citato da Dante nel *Convivio*.

In realtà non è neppure necessario insistere su queste fonti dal momento che già nel canto secondo, nella parte centrale, si individua la questione essenziale che pone un’opera letteraria tutta imperniata su una visione. In effetti subito dopo l’invocazione alle muse la parola passa subito al protagonista che si domanda se con le sue capacità sarà in grado di effettuare il gran viaggio, ricordando che esistono soltanto due precedenti: il viaggio di Enea nel sesto libro del poema a lui dedicato e la salita al terzo cielo di san Paolo, confessata dall’apostolo nella seconda *Epistola ai Corinzi*. Di fronte al molto umano dubbio di Dante (“Io non Enëa, io non Paulo sono”, *Inf* II 32), Virgilio risponde con un discorso che si estende per 90 versi, circa due terzi dell’intero canto, spiegando di aver ricevuto la visita nel Limbo di una donna che poi si manifesterà essere Beatrice. Nella descrizione della donna Virgilio riusa un lessico stilnovistico, che ci riporta alle opere precedenti di Dante, *Vita nuova* e rime:

Io era tra color che son sospesi,  
 e donna mi chiamò beata e bella,  
 tal che di comandare io la richiesi  
 Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
 e cominciommi a dir soave e piana,  
 con angelica voce, in sua favella (*Inf* II 55-57).

Virgilio poi introduce la parola diretta di Beatrice, che è scelta dantesca di grande novità, visto che invece nella *Vita nuova* la “gentilissima” non parla mai. Questo primo intervento di Beatrice riportato per esteso è l’invito ad andare in soccorso di Dante smarrito e angosciato. Formalmente è un invito, ma in sostanza un ordine, come si chiarisce nella parte finale:

---

<sup>1</sup> *Epistola* XIII, 19.

I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.  
Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui" (*Inf* II 70-74).

Siamo di fronte a un momento cruciale: Beatrice dice il suo nome e dove risiede, cioè in Paradiso, ma soprattutto rivela che si è mossa e parla per amore nei confronti di Dante, un amore inteso in senso autenticamente divino. L'anima santa di Beatrice insomma si è spostata dall'Empireo, dove stanno i beati, per scendere fino nell'Inferno. È un gesto sorprendente e ingiustificabile dal punto di vista teologico. Come altrettanto strana è la promessa di lodare Virgilio davanti a Dio, cioè un pagano, che sì non è un peccatore ma è pur sempre destinato al Limbo per l'eternità.

Quasi interpretando la parte di un lettore curioso, Virgilio esprime la meraviglia per un tale evento, per la discesa dal cielo all'Inferno di una beata. Beatrice comincia allora un racconto complicato, svelando che la prima a intervenire a favore di Dante è stata addirittura la Madonna:

Donna è gentil nel ciel che si compiangi  
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,  
sì che duro giudizio là sù frange.  
Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando - (*Inf* II 94-99).

L'autore quindi attribuisce l'origine della sua salvezza al compianto della Madonna, capace di una tale misericordia da superare il primo giudizio divino. Ne riporta persino la parola diretta per esortare santa Lucia a occuparsi del suo "fedele", cioè Dante (tralasciamo le ragioni della scelta di questa santa, ma rileviamo piuttosto il riuso di un termine stilnovistico e cortese come 'fedele'). Beatrice racconta che Lucia si è subito mossa e si è rivolta direttamente a lei:

Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché non soccorri quei che t'amò tanto,  
ch'uscì per te de la volgare schiera?  
Non odi tu la pieta del suo pianto,  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - (*Inf* II 103-108).

Nella prima terzina va rilevato l'appellativo di Beatrice, chiamata "loda di Dio vera", che rimanda ai precedenti stilnovistici, con la solita amplificazione intensiva del termine, e la perifrasi semplice ma efficacissima di Dante come "quei che t'amo tanto" (non è rara nella poesia dantesca l'inserzione di frasi di linguaggio comune caricate di significati forti). Nella seconda terzina si ribadisce poi lo stato di estremo pericolo che incombe sul protagonista impegnato in una lotta mortale, come era apparso all'inizio del

canto primo, sul punto di ripetersi definitivamente e precipitare nell'abisso infernale. Virgilio aggiunge allora che Beatrice, appartenente - ripetiamo - al mondo dei beati, tant'è che ha pure sottolineato di non temere la discesa all'Inferno ("la vostra miseria non mi tange", *If* II 92), addirittura si commuove: "Pocchia che m'ebbe ragionato questo,/ li occhi lucenti lagrimando volse,/ per che mi fece del venir più presto" (*Inf* II 115-117). Che Beatrice appaia con gli occhi lucenti può essere comprensibile (in effetti così sono già definiti da Virgilio: "Lucevan li occhi suoi più che la stella"), ma che poi diventino lucenti per le lacrime è particolare di grande effetto, che le attribuisce una reazione persino troppo umana rispetto alla figura di Beatrice proveniente dall'Empireo e di quello che allegoricamente rappresenta (in generale la scienza delle cose divine). È pur vero che i personaggi danteschi conservano nell'aldilà tratti umani che li riportano alla loro figura terrena, ma questa Beatrice è non poco diversa dalla Beatrice che s'incontra dal canto trentesimo del *Purgatorio* fino al trentesimo del *Paradiso*.

La chiave d'interpretazione è nel verso finale della terzina, in cui Virgilio ammette che la vista di quegli occhi lucenti per le lacrime lo hanno indotto ad agire con maggiore sollecitudine, a indicazione di una commozione che genera commozione. Sono dettagli di uno scorcio di scena quasi realistica, che soprattutto aggiunge una nota drammatica a una sequenza per il resto invece di grande complessità e di alto significato. Si ripensi alla sequenza che Virgilio illustra nel suo lungo discorso: gli appare una donna di una bellezza speciale, che lo incarica di una missione e gli dice di essere Beatrice; poi, a seguito di un'ulteriore domanda di Virgilio, Beatrice ricomincia a parlare, riferendo l'intervento a catena di altre due figure femminili, Madonna e Lucia, e riportando anche le loro parole dirette. In sintesi il racconto a incastro di Virgilio prevede una sequenza esplicativa dell'origine del viaggio dantesco che parte con la Madonna, la quale si rivolge a Lucia, la quale si rivolge a Beatrice, la quale si rivolge a Virgilio, il quale spiega tutto a Dante e quindi anche al lettore, informato così di questo miracoloso contatto tra il divino e l'umano. Noi lettori contemporanei ci troviamo spaesati di fronte a tale inusuali e vertiginosi voli, ma non il lettore medievale che conosceva i meccanismi delle visioni, perché appunto la *Commedia* è la revisione letteraria di una visione. Se infatti ricordiamo la visione più importante della cultura occidentale, cioè l'*Apocalisse*, l'ultimo libro biblico, ritroviamo l'uso della trasmissione del messaggio a catena dal cielo alla terra:

Incipit Apocalypsis Iohannis Apostoli

Apocalypsis Iesu Christi quam dedit illi Deum palam facere servis suis quae oportet fieri cito et significavit mittens per angelum suum servo suo Iohanni qui testimonium perhibuit verbo Dei et testimonium Iesu Christi quaecumque vidit beatus qui legit et qui audiunt verba prophetiae et servant ea quae in ea scripta sunt tempus enim prope est<sup>2</sup>

La sequenza nell'*Apocalisse* è: Dio, Gesù Cristo, angelo, Giovanni; mentre nella *Commedia* è: Madonna, Lucia, Beatrice, Virgilio, Dante. Ci sono due affermazioni che

---

<sup>2</sup> *Ap* I 1-3. Riporto la traduzione di G. Ravasi: "Rivelazione di Gesù Cristo, datagli da Dio per mostrare ai suoi servi gli eventi che devono presto accadere. Egli la manifestò al suo servo Giovanni inviandogli il suo angelo. Giovanni testimonia la parola di Dio e la testimonianza di Gesù Cristo, comunicando ciò che ha visto. Beato chi legge e beati coloro che ascoltano le parole di questa profezia, custodendo e osservando le cose in essa scritte. Il tempo, infatti, è vicino" (*Apocalisse*, Casale Monferrato, Piemme, 1999)

avvicinano il testo giovanneo a quello dantesco. In primo luogo il riferimento alla comunicazione di ciò che si è visto: “*quaecunque vidit*” equivale al verso dell’invocazione alle muse “o mente che scrivesti ciò ch’io vidi” (*Inf* II 8). Inoltre l’ultima affermazione del passo giovanneo “*tempus enim prope est*” rimanda ai passi del discorso di Virgilio che riportano le preoccupazioni delle donne celesti sulla rischiosa situazione di Dante in procinto di rovinare per sempre nell’abisso del male, donde la necessità di un urgente soccorso di cui deve incaricarsi Virgilio.

Contano naturalmente anche le differenze e in primo luogo il sesso e il numero di questi agenti. Rispetto alla sequenza assolutamente canonica di Giovanni la sequenza dantesca pone al primo posto una figura divina ma femminile, cui seguono una santa molto venerata da Dante, la donna della vita Beatrice e infine uno scrittore pagano. La diversità risiede nel fatto che l’*Apocalisse* è un libro sacro che chiude il canone del Nuovo Testamento, mentre Dante descrive una visione con un’opera letteraria. Si comprende il primo posto assegnato alla Madonna con la progressiva amplificazione verticale del personaggio femminile che, sublimato dalla letteratura dell’amor cortese in poi, attinge così il massimo vertice sacro. Lucia (la cui etimologia veniva fatta risalire alla luce) è una santa che può svolgere la parte omologa a quello dell’angelo. La visione nel caso specifico richiede però due interpreti vicino al protagonista scrittore, che permettano la costruzione di un racconto letterario, drammatico e didascalico insieme, donde la ripresa, da parte dell’autore, del personaggio fondamentale per la sua esistenza, cioè Beatrice, e dello scrittore di maggior valore, cioè Virgilio, modello di partenza per un’innovativa opera letteraria. Proprio perché la visione, così ricca di contenuti reconditi e difficili, va adeguatamente interpretata per i destinatari, si motivano fin dal racconto di Virgilio le singolari scelte del coinvolgimento delle tre donne celesti, della discesa di Beatrice all’Inferno con il dettaglio della commozione finale, infine del linguaggio poetico con il riuso sublimato del lessico stilnovistico. Dal confronto si evidenzia dunque la natura della *Commedia*, opera profetica e letteraria insieme e si ricava anche un’ulteriore conferma di uno dei ruoli imposti al lettore: di fronte a tante rivelazioni il protagonista non può che recepire umilmente le ammonizioni di Virgilio e impersonare docilmente la parte che si attende da lui. Così proclama solennemente di accettare le condizioni del viaggio, assumendo immediatamente una posizione subordinata nei confronti di Virgilio: “tu duca, tu signore, tu maestro” (*Inf* II 140). Il lettore previsto da Dante autore non può non riprodurre di fronte a questo canto lo stesso atteggiamento adottato dal protagonista, attento a leggere e a imparare, come esorta anche Giovanni nel prologo dell’*Apocalisse*: “*beatus qui legit et qui audiunt verba prophetiae*”. La *Commedia* è stata scritta con un fine preciso, come si dice nell’*Epistola a Cangrande*, “*removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*”<sup>3</sup>. Per questo il ruolo del lettore potenziale è così accuratamente modellato dallo scrittore<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Epistola XIII*, 15.

<sup>4</sup> Tra le molte letture e interpretazioni dei primi due canti segnalo in particolare: F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»*, Firenze, Sansoni, 1967; G. Padoan, *Il canto II dell’Inferno*, in “Lecture Classensi”, 5, 1976; A.M. Chiavacci Leonardi, *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell’«Inferno» di Dante*, Napoli, Liguori, 1979; U. Bosco, *La svolta narrativa di Dante nei primi canti dell’Inferno*, “Miscellanea in onore di Vittore Branca”, I, 1983; A.A. Iannucci, *Dante e il vangelo di Nicodemo: la «discesa di Beatrice agl’Inferi»*, in “Lecture Classensi”, 12, 1983; Z. Baranski, *La lezione esegetica di Inferno I, allegoria, storia e letteratura nella «Commedia»*, in AA.VV., *Dante e le forme dell’allegoresi*, Ravenna, Longo, 1987; J. Freccero, *La scena*

Tuttavia il tipo di lettore previsto nel secondo canto è sostanzialmente poco frequente nell'*Inferno*, dove invece prevale un lettore coinvolto anche intensamente dalla rappresentazione. Può essere utile confrontare il lettore del secondo canto e quello del quinto, due canti tanto diversi per modalità espressiva, vista la straordinaria carica drammatica della scena dei lussuriosi che arriva a uno dei vertici dell'intero poema con l'indimenticabile racconto di Francesca. Eppure i due canti hanno alcuni elementi che li collegano e inviano illuminanti segnali al lettore. Si è constatata la presenza nel secondo di non pochi stilemi stilnovistici nelle terzine dedicate alle tre donne celesti. Non si può non contrapporre allora il riuso sublimato di questo lessico stilnovistico del secondo con la ripresa di formule stilnovistiche nel primo intervento di Francesca ("Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende"; "Amor ch'a nullo amato amar perdona"), che è riuso di valore ambiguo, dove la letteratura della nuova scuola è strumentalizzata come alibi per giustificare un'azione peccaminosa. Più delicata ancora è la valutazione di un termine come "pietà", presente in entrambi i canti, che rinvia alla complessa questione di chi può essere oggetto di pietà nell'*Inferno*. All'inizio del secondo canto si dice espressamente: "m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate" (*If* II 4-5), con riferimento al travaglio interiore del protagonista di fronte alle pene che vedrà nella discesa infernale. Ma poi sono le tre donne celesti a dare l'esempio maggiore di misericordia e compassione, tant'è che alla fine del lungo intervento di Virgilio lo stesso Dante inizia il suo discorso di accettazione del viaggio proprio con l'espressione: "Oh pietosa colei che mi soccorse!" (*If* II 133), che si riferisce a Beatrice. Insomma nel secondo canto il concetto di pietà emerge nel senso migliore e più corretto, come un sentimento libero e generoso rivolto dalle figure più alte a una creatura bisognosa di soccorso immediato.

Invece nel canto quinto il termine, che è pure presente, induce a qualche perplessità e necessita di qualche precisazione. Come deve comportarsi il lettore quando legge tali espressioni di Francesca: "se fosse amico il re de l'universo,/ noi pregheremmo lui de la tua pace,/ poi c' hai pietà del nostro mal perverso" (91-93)? L'ipotesi avanzata da Francesca è insostenibile, visto che a parlare è un dannato, ma la stessa allusione a una presunta pietà provata da Dante nei loro confronti desta non pochi dubbi. Certo il

---

*del prologo*, in Dante. *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989; R. Jacoff, *Le lacrime di Beatrice: "Inferno" II*, in AA.VV., *Studi Americani su Dante*, Milano, Franco Angeli, 1989; R. Giglio, *Il prologo alla "Divina Commedia". Riflessioni*, in *Autore e lettori*, Massa Lubrense, Il Sorriso d'Erasmus, 1990; E. Travi, *Lettura del canto I dell'"Inferno"*, in *Dal cerchio al centro*, Milano, Vita e Pensiero, 1990; M. Aversano, *Un nuovo Dante*, Atripalda (Av), Il Calamaio, 1992; E. Sanguineti, "*Inferno" I-III*, in *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992; A. Vallone, *Il canto I dell'"Inferno"*, in "*L'Alighieri*", 34, 1993; G. Petrocchi, *Il proemio del poema*, in *Itinerari danteschi*, Milano, Franco Angeli, 1994; L. Cassata, *Tra paura e speranza (il canto I dell'"Inferno")*, in "*Linguistica e letteratura*", 1-2, 1997; R. Mercuri, *Il canto II dell'"Inferno"*, in "*L'Alighieri*", 39, 1998; R. Marescalchi, *Il prologo della "Divina Commedia"*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998; F. Finotti, *Il poema ermeneutico ("Inferno I-II)*, in "*Lettere Italiane*" 4, 2001; S. Cristaldi, *Tra selva e colle*, in *Occasioni dantesche*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2004; P. Frare, *Il potere della parola: su "Inferno" I e II*, in "*Lettere Italiane*" 4, 2004; G. Gorni, *Inferno: i canti introduttivi (I-III)*, in AA.VV., *L'Inferno di Dante*, Parigi, Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2004; N. Mineo, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella "Divina Commedia"*, in *Dante: un sogno di armonia terrena*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005; F. Ferrucci, *Il colle, il sole, il pelago, le belve*, in *Dante. Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007; A. Illiano, "*Inferno" II: note al canto e al proemio*, in "*Letteratura Italiana Antica*", 9, 2008; M. Picone, "*Inferno" I e II: l'uno e l'altro viaggio*, in "*Versi controversi*", 2008.

protagonista si sente coinvolto, tanto che Virgilio vedendolo a capo chino, interdetto e meditabondo, gli chiede “Che pense?”. Dante manifesta allora tutto il suo turbamento e il suo pressante desiderio di saperne di più sull’andamento della seduzione, addirittura confessando a Francesca che “i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio” (*Inf* V 116-117). Questa non è una *captatio benevolentiae* per ottenere la risposta del dannato, ma esprime davvero l’entità del coinvolgimento interiore del protagonista, che al termine del racconto non riesce più a resistere di fronte alla forza sovrastante delle emozioni e sviene:

Mentre che l'uno spirito questo disse,  
 l'altro piangëa; sì che di pietade  
 io venni men così com'io morisse.  
 E caddi come corpo morto cade (*Inf* V 139-142).

Davanti a questo finale anche il lettore, proiettandosi nel protagonista, non può resistere, non farsi prendere dalla tensione estetica del testo. Francesca non solo racconta la seduzione, ma la racconta in modo seducente. Sono quindi due le seduzioni: la prima riguarda la vicenda della donna ed è una seduzione del male, la seconda riguarda l’autore che ha deciso di porre in bocca a Francesca un racconto così letterariamente seducente. Il lettore si lascia dunque affascinare da questa seduzione letteraria, ma deve anche prendere le distanze dall’altra, da quella del male. Non a caso nei primi due versi del canto successivo, il protagonista puntualizza: “Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d’i due cognati,/ che di trestizia tutto mi confuse” (*Inf* VI 1-3). Si ribadisce che la pietà sta insieme alla “trestizia”, che è la giusta reazione di dolore angoscioso di fronte al male (per questo insomma è svenuto). Il protagonista non ha provato una pietà specifica nei confronti di Francesca e della sua tragedia, ma dal particolare è passato all’universale, cioè al peccato di lussuria e al potenziale nefasto uso della letteratura, che può diventare strumento di tentazione (“Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse”, *Inf* V 137). Del resto nel già citato verso “poi c’ hai pietà del nostro mal perverso” in effetti l’accento è posto sul “mal perverso”, non sulle persone. Si potrebbe dire che in sostanza Dante autore tatticamente miri a rendere il lettore un po’ “confuso” (per riprendere il termine usato all’inizio del canto sesto), nel senso che il lettore corre il rischio di farsi coinvolgere troppo dalla tensione emotiva dell’episodio.

Per di più noi lettori contemporanei, che veniamo dopo il Romanticismo e siamo ancora in parte influenzati da tale movimento letterario, corriamo il rischio ancora maggiore di pensare sentimentalmente a un Dante doppio, che da un lato condanna e dall’altro assolve. Doppio non è Dante, ma il lettore che egli ha modellato secondo le diverse operazioni letterarie che si sovrappongono strategicamente nell’opera. Di fronte a personaggi infernali che per essenza sono personaggi ancora tutti impregnati di umanità e solo di umanità, il lettore può cadere nell’illusione, prevista dall’autore che così ha forgiato alcuni personaggi, di sentirli più vicini, soprattutto se sono dotati di notevole personalità, come ad esempio non solo Francesca, ma anche Farinata, Pier delle Vigne, Brunetto, Ulisse, Guido da Montefeltro, Ugolino. Di fronte a tali personaggi “magnanimi”, come si usa chiamarli, il lettore potenziale e ancora più il lettore contemporaneo può assumere atteggiamenti variamente perplessi e turbati, anche



se lo stesso autore lascia anche non pochi indizi perché possa svolgersi un'adeguata elaborazione critica e quindi una presa di distanza dal peccatore seducente. Si pensi ai citati versi danteschi all'inizio del sesto canto, quando Dante rinviene. Oppure si ripensi alla significativa riflessione dell'autore su se stesso prima di introdurre Ulisse:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
 perché non corra che virtù nol guidi;  
 sì che, se stella bona o miglior cosa  
 m' ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi (*Inf* XXVI 18-24).

L'autore prima ammette la propria partecipazione emotiva, che è del passato, quando cioè ha assistito alla scena, e del presente, cioè mentre scrive, e poi si ammonisce da solo per usare bene il proprio ingegno con l'aiuto di una virtù superiore per evitare di fare la stessa fine di Ulisse. Insomma il lettore, nel suo percorso, trova un appariscente avviso di un grave pericolo imminente. Si deve invece ricordare purtroppo come molti lettori si siano lanciati a esaltare la figura dell'eroe della conoscenza che sarebbe Ulisse, secondo una tentazione critica che cominciò a diffondersi già nell'Ottocento.

In effetti questi personaggi emanano un indubbio fascino, un fascino tragico che talora sembra mettere in moto le reazioni tipiche individuate nella poetica di Aristotele (non conosciuta tuttavia da Dante), come accade con evidenza nel terribile monologo di Ugolino che sembra suscitare proprio orrore e pietà. In questa galleria di magnanimi si possono quindi riscontrare alcune sfumature, con una capacità di sedurre il lettore che può variare secondo gli episodi e le questioni in gioco (con l'ulteriore variabile, già accennata, dell'orizzonte culturale che secondo le diverse età può incidere diversamente sull'interpretazione dell'episodio). Ma questi esempi di fascino del male sono pochi, perché per la stragrande quantità dei personaggi infernali il lettore è invitato dall'autore a essere sì sempre reattivo, ma con sentimenti contrari, di disgusto e indignazione. Si noti che a Francesca succede Ciaccio, sdraiato nella puzzolente fanghiglia del cerchio dei golosi, e soprattutto che nei canti di Malebolge si susseguono tantissimi personaggi abietti in quadri di orrori mostruosi che arrivano fino all'osceno e allo scatologico (tranne appunto Ulisse e Guido). Il protagonista prova forti emozioni negative e le esplicita al lettore, talvolta giunge al punto di esprimere ad alta voce la sua esecrazione con invettive alla maniera dei profeti biblici. Il lettore emotivo dell'*Inferno* è dunque da un lato turbato di fronte alla tragedia dei pochi personaggi magnanimi ma comunque colpevoli, dall'altro disgustato dall'abiezione della maggioranza degli altri personaggi dannati. L'autore pretende nell'*Inferno* un lettore reattivo, che provi emozioni molteplici, proprio perché il male assume spoglie multiformi, anche nascoste, manifestando così il suo potere più pericoloso, subdolamente metamorfico. È facile per il lettore censurare comportamenti vistosamente colpevoli, meno facile prendere le distanze da ingannevoli forme di travestimento del male, con personaggi affascinanti, per lo più reticenti e dissimulatori. L'autore insomma costruisce volutamente alcune scene con un personaggio di alto profilo che tenta di depistare il protagonista e quindi il lettore. Quest'ultimo può cadere nella trappola di una lettura travisata, ma soltanto se

ignora le sparse tracce lasciate dall'autore, tutte convergenti per consentire alla fine una globale valutazione critica di assoluta condanna del magnanimo infernale. In questo complesso gioco sta il raffinato piacere del testo che la prima cantica sa donare al lettore.

Tra il lettore emotivo e critico dell'*Inferno* e il lettore discepolo del *Paradiso* appare ancora diverso il lettore del *Purgatorio*, che si modella sulla scia del protagonista pellegrino che ascende la montagna sacra della purificazione. Il Dante protagonista si ritrova di nuovo in una dimensione quasi umana, in uno spazio e in un tempo terreni, accanto alle anime distribuite nelle varie cornici, mentre negli altri due regni vige una dimensione fissa ed eterna. Dante protagonista è sempre superiore al dannato dell'*Inferno* e inferiore al beato del *Paradiso*, nel *Purgatorio* invece incontra anime che sono in viaggio e in un certo qual modo gli sono affini. Ormai salve, ma costrette giustamente a mondarsi delle scorie del peccato, sono ancora impregnate di umanità, ma di un'umanità pacificata, con cui il personaggio Dante può gestire un rapporto paritario. Non si alterna più il tragico e il comico dell'*Inferno*, non si svolge più una drammatizzazione con le due diramazioni che abbiamo visto, con magnanimi che emanano ancora un loro fascino o abietti che provocano il disprezzo e il disgusto del lettore, ma domina un tono patetico: i personaggi raccontano e commentano il loro dramma anche doloroso, pronti a riconoscere le loro responsabilità, ad alludere alle ingiustizie patite, ma con accenti contenuti e pacati. Si pensi anche soltanto allo splendido esempio di Pia dei Tolomei con il suo scorciato intervento:

"Deh, quando tu sarai tornato al mondo  
e riposato de la lunga via",  
seguitò 'l terzo spirito al secondo,  
"ricorditi di me, che son la Pia;  
Siena mi fé, disfecemi Maremma:  
salsi colui che 'nнанellata pria  
disposando m'avea con la sua gemma" (*Purg* V 130-136).

Con una tecnica di drammatizzazione dialogica vicina a quella attuata nell'*Inferno*, sfilano personaggi come Manfredi, Sordello, Oderisi, Sapia, Stazio, Forese, Guinizzelli, che espongono le loro storie e affrontano questioni diverse, riguardanti problematiche care a Dante di politica e letteratura. Come il pellegrino manifesta nei loro confronti una disponibilità positiva, una partecipazione talora persino affettuosa, così il lettore è invitato in parallelo a tenersi su una posizione di compartecipe ascolto. La cantica richiede prevalentemente un lettore solidale, che ben si addice allo stile patetico che s'impone fin dalle rassicuranti scene iniziali dell'Antipurgatorio fino al muro di fuoco che separa dal *Paradiso* terrestre.

Bisogna precisare invero che nel *Purgatorio* non mancano parti esplicative, dottrinali, insomma didascaliche, presenti anzi in misura maggiore rispetto all'*Inferno*, che quindi richiedono il lettore discepolo. Questo tipo di lettore diventa assolutamente dominante dall'ingresso nell'Eden, dal canto XXVIII in poi, con l'apparizione di Matelda, l'arrivo della processione sacra, l'incontro con Beatrice, i segni miracolosi e le misteriose profezie, l'affidamento al protagonista della sua speciale missione, in un trionfo di

allegorie complicate e di ardua interpretazione. Tuttavia anche in questi canti si incontra un momento di grande tensione drammatica, quando Dante per la prima volta sente la vicinanza di Beatrice:

E lo spirito mio, che già cotanto  
 tempo era stato ch'a la sua presenza  
 non era di stupor, tremando, affranto,  
 senza de li occhi aver più conoscenza,  
 per occulta virtù che da lei mosse,  
 d'antico amor sentì la gran potenza (*Purg XXX 34-39*).

Sono terzine di eccezionale vigore che rimandano all'esperienza dell'amore di un'intera vita per Beatrice e confermano la concezione figurale proposta da Auerbach, secondo cui il personaggio è prima di tutto storico e poi si completa nella sua autentica essenza nell'aldilà, assumendo ulteriori significati. In questi versi Beatrice è veramente la donna amata, tanto che Dante confessa ancora di più la sua profondissima emozione: "Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi:/ conosco i segni de l'antica fiamma" (*Purg XXX 46-48*). Ma i versi successivi con il pesante attacco di una severa Beatrice mostrano il protagonista tutto subordinato, in posizione di accusato che deve confessare le sue mancanze. Proprio nel momento di maggiore crisi, quando più incalzanti si fanno i rimproveri e Dante confuso non riesce neppure a parlare, la donna lo interpellava con un "Che pense?", che è la stessa domanda rivolta da Virgilio a Dante dopo il primo intervento di Francesca nel canto V. La differenza tra le due situazioni si evince proprio dal comportamento di Dante, che nel canto infernale risponde subito esternando i suoi dubbi, e prende quindi l'iniziativa di sollecitare direttamente Francesca ponendo in moto la drammatizzazione finale, mentre con Beatrice non riesce ad andare al di là di un sommesso monosillabo di affermazione delle proprie colpe, un "sì" accompagnato dalle lacrime. Insomma anche qui viene rappresentato un profondo turbamento, ma ben diverso da quello del canto infernale, perché davanti a Beatrice si svolge un rito di liberazione spirituale, con un turbamento positivo che dimostra il ravvedimento del protagonista, la presa di coscienza dei propri errori. E lo svenimento che avviene poco dopo assume un valore contrario a quello che chiude il canto quinto ("E caddi come corpo morto cade"), dal momento che il racconto di Francesca ha aperto inquietanti problematiche esistenziali e letterarie, mentre il "caddi vinto" (*Purg XXXI 89*) davanti a Beatrice chiude favorevolmente il processo interiore e segna non il rischio della perdita e della morte eterna, ma al contrario la nascita di un nuovo Dante, che infatti può attraversare le acque dei due fiumi, il Letè e l'Eunoè, con tutti i significati allegorici annessi.

L'arrivo nel Paradiso terrestre alla fine del *Purgatorio* segna una svolta radicale nel poema col superamento della tecnica della drammatizzazione e l'approdo alla poesia dottrinale dell'ultima cantica, con ampie sezioni tutte filosofiche e teologiche. Anche la trattazione degli altri temi cari a Dante come quello della politica e della giustizia si adegua a questa diversa poetica: si pensi all'ininterrotto monologo di Giustiniano nel canto VI (senza il dialogo tipico delle altre due cantiche) o agli interventi dei beati coreograficamente disposti in varie figure che parlano all'unisono sul tema della

giustizia nel cielo di Giove. In effetti i beati hanno perso ogni residuo terreno, tanto che neppure si vedono perché circumfusi di una luce sempre più brillante. Se non ci sono veri personaggi che permettano un autentico dialogo col protagonista, ma soltanto voci che insegnano al viaggiatore discepolo verità sicure e non discutibili, al lettore non resta che assumere la stessa posizione del protagonista, entrare nel circolo di questa poetica alternativa che lancia la sfida di una poesia intellettuale, di una poesia sublime perché sublime è la verità che si trasmette al pellegrino protagonista e quindi al lettore. Non a caso nel secondo canto del *Paradiso* l'autore mette in guardia i lettori non preparati sulle difficoltà che si possono incontrare nel prosieguo del poema sacro:

O voi che siete in piccioletta barca,  
 desiderosi d'ascoltar, seguiti  
 dietro al mio legno che cantando varca,  
 tornate a riveder li vostri liti:  
 non vi mettete in pelago, ché forse,  
 perdendo me, rimarreste smarriti.  
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse (*Par* II 1-7).

Bisogna dunque ammettere che l'autore prevede per la sua opera differenti tipi di lettore sia in senso orizzontale (mi riferisco alle diverse e già illustrate modalità di lettura che pretendono le tre cantiche), sia in senso verticale (mi riferisco in base a questa citazione a lettori in possesso di un patrimonio di conoscenze di differente livello, in grado quindi di comprendere più o meno certi passaggi dell'opera). Il lettore discepolo può procedere incontrando difficoltà crescenti dal momento che le questioni diventano sempre più ardue, tant'è che si giunge a toccare perfino gli stessi basilari dogmi cristiani. Di fronte a tali verità rivelate il lettore non può che imitare il percorso del protagonista, che fa proprie queste verità grazie al complesso percorso predisposto dall'autore con la mirabile fusione di dottrina e letteratura.

Del resto anche nel *Convivio* Dante si era presentato proprio nel primo capitolo del primo trattato come una specie di mediatore di cultura, desideroso di diffondere generosamente il sapere come il cibo più nutriente per un pubblico più vasto<sup>5</sup>. La sfida ultima della *Commedia* consiste nell'annettere alla letteratura anche la possibilità di rappresentare il sublime intellettuale, con la conseguenza di richiedere necessariamente uno sforzo maggiore al lettore. Ma si tratta non di una sfida ambiziosa di un ingegno che vuole misurare e oltrepassare i limiti, come aveva fatto negativamente Ulisse spinto dalla sua superbia intellettuale, bensì di una sfida audace per un fine positivo, per consentire l'accesso a una conoscenza superiore volta al bene dei *viventes in hac vita*, come si dice nell'*Epistola a Cangrande*. Verso la fine del suo dialogo con l'avo Cacciaguida, una delle poche parti del *Paradiso* dove si recupera una drammatizzazione alla maniera delle cantiche precedenti, Dante chiede come si dovrà comportare in futuro, se dovrà effettivamente riferire anche quelle verità che potranno disturbare i

---

<sup>5</sup> *Convivio*, I, i, 10.

potenti. La risposta di Cacciaguida è ovviamente positiva, con un corollario finale degno di nota:

Però ti son mostrate in queste rote,  
 nel monte e ne la valle dolorosa  
 pur l'anime che son di fama note,  
 che l'animo di quel ch'ode, non posa  
 né ferma fede per essempro ch'aia  
 la sua radice incognita e ascosa,  
 né per altro argomento che non paia" (*Par XVIII* 136-142).

Anche nel *Paradiso*, che è il regno della poesia didascalica, si ribadisce che l'opera è stata scritta per fini etici, per incidere nel mondo presente (del resto non mancano neppure nella terza cantica invettive con un linguaggio aspro). Il lettore dovrà quindi apprendere e meditare secondo modalità e gerarchie ripartite da un autore combattivo e intransigente, che mira a comporre un'opera totale per rappresentare la totalità del mondo. In effetti qui Cacciaguida precisa che sono più efficaci per i lettori gli esempi di "anime che son di fama note", ma la *Commedia* annovera numerosissimi personaggi di vario tipo e di diversa importanza, che possono, secondo la saggia consapevolezza dell'autore, colpire di più o di meno il lettore, ma sempre secondo la tipica concezione impegnata, agonistica della letteratura. La risposta del lettore contemporaneo, tanto lontano nel tempo e con un patrimonio culturale talora insufficiente, rischia di diventare faticosa e di non essere adeguata all'altezza del compito assegnatogli. Di fronte a uno scrittore così "autoritario" il lettore dovrà cominciare il suo percorso molto gradualmente, sottomettendosi alle imposizioni previste dal testo, ma giovandosi anche di aiuti appropriati, in grado di avvicinarlo a tanta complessità estetica per ricavarne sapere e piacere. Se il pellegrino Dante già nel primo canto del poema non riesce da solo a salire il colle e ha bisogno per arrivare alla meta di intraprendere un percorso ben più lungo e impegnativo, sorretto e confortato per di più da ben tre guide, Virgilio Beatrice e San Bernardo, dobbiamo pure ammettere che il lettore di oggi dovrà mettere in conto una prevedibile difficoltà nell'inoltrarsi nel "pelago" della *Commedia*, avrà necessità anch'egli di avvalersi di guide analoghe, modernamente sagge e sapienti, per accedere a tale esperienza intellettuale e appropriarsi esteticamente un'opera che è "l'apice della letteratura e delle letterature". È questa un'affermazione di Borges, che chiude un suo saggio sulla *Commedia* aggiungendo: "nessun libro mi ha dato emozioni estetiche altrettanto intense. E io (...) sono un lettore edonistico; io, nei libri, cerco emozioni"<sup>6</sup>.

\* in *Leggere e rileggere la Commedia*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, pp. 17 – 36.

---

<sup>6</sup> J. L. Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi, 2001, p. 131.