

Fabio Rosa

«Guarda com'entri e di cui tu ti fide»: percorsi di lettura della *Commedia*

RIASSUNTO: Queste pagine riproducono il testo della conferenza tenuta dall'autore all'IIC di Santiago (Cile) in occasione della «XXI Settimana della lingua italiana nel mondo» dedicata a «Dante, l'italiano». L'articolo, pensato per un pubblico di docenti e studiosi di Italianistica, esamina il ruolo svolto da lettori e commentatori nel processo di ricezione della *Commedia*. Costruito come una cattedrale gotica, enigmatico e tortuoso come i labirinti che ne decoravano il pavimento, il «sacro poema» consente molteplici percorsi di lettura, sia orizzontali che verticali, tutti possibili, ma nessuno esaustivo. Di qui il disorientamento che spesso si produce. Sta alla sensibilità dei fruitori, nei loro distinti ruoli di docenti e discenti, far sì che questo non succeda e che la sua lettura diventi una scuola di vita.

PAROLE CHIAVE: Dante, Arte gotica, Geometria, Labirinti, Storia della ricezione.

ABSTRACT: This paper takes up the text of the conference held by the author at the IIC in Santiago (Chile) on «The XXI Week of the Italian Language in the World» dedicated to «Dante, l'italiano». The article, designed for an audience of teachers and scholars of Italian studies, examines the role played by readers and commentators in the process of receiving the *Comedy*. Built like a Gothic cathedral, as enigmatic and tortuous as the labyrinths that decorated its floor, the «sacred poem» allows multiple reading paths, both horizontal and vertical, all possible, but none of them exhaustive. Hence, the disorientation that often occurs. It is up to the sensitivity of the users, in their distinct roles as teachers and learners, to ensure that this does not happen and that its reading becomes a school of life.

KEY-WORDS: Dante, Gothic art, Geometry, Labyrinths, History of reception.

«A che i poeti in tempi di privazione?», si chiedeva F. Hölderlin nell'elegia *Brot und Wein*, che M. Heidegger scelse a tema di una sua celebre conferenza pronunciata all'indomani della caduta del Terzo Reich. Per il visionario di Tübingen l'epoca moderna è indigente (*dürftig*) perché si è secolarizzata. Non così, ovviamente, ai tempi di Dante, quando il divino non si era ancora ritirato nella terra dei poeti, ma era presente ovunque e permeava tutto di

sé. Di conseguenza, per il poeta fiorentino l'essenza dell'arte, il *proprium* per cui è ciò che è e come è, non consiste nel linguaggio, meno che meno nella bellezza che in sé stessa riposa. Per quanto egli abbia un'alta consapevolezza dei propri mezzi e consideri l'arte «a Dio quasi nepote» (*If.* xi 105), da quello «scriba» che sente di essere, vuole semplicemente «mettere innanzi», ciò che ha visto e udito e, in attesa della chiusura dei tempi, cooperare per «la nostra redenzion futura» (*Pd.* xx 123)¹.

Come tutti gli *incipit*, anche l'inizio della *Commedia* ne enuncia il tema: il viaggio nell'Aldilà fissato nell'anno giubilare del 1300, esattamente a metà della vita del poeta e a metà della storia dell'umanità, 6500 anni dopo la creazione dell'uomo e altrettanti prima della fine del grande anno matematico². L'umanità si trova davanti a una svolta e corre pericolo. La numerologia, su cui si regge l'edificio della *Commedia*, dà la misura del pericolo e giustifica la missione salvifica che il poeta-teologo si prefigge. Benché scritto al tramonto dell'Età Media, il poema è radicato nel mondo medievale e finalizzato, nel suo insieme e nelle sue parti, alla salvezza (*Ep* xiii 16, 40). Le idee e il simbolismo utilizzati non sono evidentemente più i nostri. A giudizio di Ch. Singleton, la nostra indifferenza ai problemi della salvezza ci precluderebbe, anzi, una piena comprensione. Per un iconoclasta, quale fu W. Gombrowicz, il suo cosmo intriso di teologia scolastica è un miscuglio di mostruosità e fuochi d'artificio³.

Nel suo celebre saggio sul poeta fiorentino (1929) T.S. Eliot rivendicò la sua natura di *philosophical poet* avvezzo a ragionare per visioni e, perciò, capace di trattare anche i quesiti filosofici più impervi in termini di immagina-

¹ Cfr. G.R. Sarolli, *Dante "scriba Dei": storia e simbolo*, in Id., *Prolegomena alla «Divina Commedia»*, Firenze 1971, pp. 189-336; A. Jacomuzzi, *Ond'io son fatto scriba*, in Id., *L'Imago al cerchio e altri studi sulla «Divina Commedia»*, Milano 1995, pp. 27-77; R. Hollander, *Dante Theologus-Poeta*, «Dante Studies», 118, 2000, pp. 261-302.

² Così, seguendo la lezione accolta da Servio, si propende oggi a interpretare *Pd.* IX 40 *questo centesimo anno ancor s'incinqua* (1300 x 5 = 6500), per cui cfr. *Commedia. Paradiso*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Torino 1991, p. 184; R. Hollander, *The World-historical Meaning of Inferno 1.1 as confirmed by Paradiso 9.40*, «Electronic Bulletin of the Dante Society of America», November 22, 2009.

³ Nel 1968 Gombrowicz raccolse le sue riflessioni su Dante nel libello *Sur Dante*, stampato dalle edizioni de L'Herne e ripubblicato l'anno dopo anche in Italia (*Su Dante*, Milano 1969). G. Ungaretti, che lo lesse, inviò un biglietto di protesta al fondatore dei «Cahiers de l'Herne». «Il libretto su Dante di quel polacco – scrisse – è vergognoso. È un fatto senza senso, idiota, che questa calunnia sia stata stampata. L'ho gettato via e mandato al diavolo questa cretina mostruosità». Nello stesso anno la Radiotelevisione svizzera e la RAI mandarono in onda un servizio su Gombrowicz dello scrittore e giornalista P. Sanavio, che firmò anche il libro *Witold Gombrowicz: la forma e il rito*, Venezia 1974.

zione ed emozione⁴. Il fatto è che per noi moderni, che abbiamo solo sogni, questo modo di procedere è difficile da comprendere. L'unità del sapere, che giustifica il rigore e l'ordine della *Commedia*, ci è estranea. Teologia, mistica, filosofia, ideologia, tutto ciò che forma il mondo intenzionale del poeta, ci appaiono come una suppellettile antiquata o, tutt'al più, uno schema di enigmistica per costruire dei *thriller*. Per il resto il nostro approccio al poema tende ad essere di tipo lirico. Come un monile in cui sono incastonate delle pietre preziose lo lesse B. Croce che nel suo saggio, scritto in occasione del sesto centenario della morte del poeta, fece della *Commedia* il banco di prova della sua concezione estetica, distinguendo ciò che nel poema è poetico da ciò che non lo è, la lirica dal romanzo etico-politico-teologico. Gli studi successivi, a partire da un celebre saggio di G. Contini (1957), ne hanno corretto il tiro rivalutando la «struttura» e distinguendo opportunamente fra il Dante personaggio (l'*agens*) e il Dante poeta (l'*auctor*)⁵. Uguale è, in tutti i casi, la volontà di ricondurre il poema dai cieli della metafisica al concreto della vita e dell'arte del poeta. Perfino nella scuola nordamericana, non sospetta di simpatie crociane, l'attenzione è posta sul modo in cui il procedimento allegorico si fa poesia. Per E. Auerbach, che operò nel mondo accademico statunitense, il sistema figurale non è che una forma di costruzione dei personaggi. Per J. Freccero, che mutuò da Ch. Singleton l'approccio teologico, la *Commedia* è un'autobiografia spirituale, modellata sulle *Confessioni* di Agostino nella doppia prospettiva del Dante poeta e del Dante teologo. Per un'altra illustre rappresentante di questa scuola, T. Barolini, il poeta della *Commedia* è il «maggior fabbro del parlar materno», ma, per leggere il suo poema oggi, in tempi di privazione, è necessario de-teologizzarlo: assumerlo, cioè, come una finzione narrativa, che il poeta si sforza di far apparire come vera. Il «cammin di nostra vita» si duplica, così, nel cammino del *viator* che, nel suo movimento in avanti, verso «il nuovo e mai non fatto cammino di questa vita» (Cv iv xii 15), fa esperienza di cose sempre nuove. Quello che per Croce, insomma,

⁴ Sull'esegesi dantesca di Eliot, cfr. D. Manganiello, T.S. *Eliot and Dante*, New York 1989.

⁵ Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, pp. 33-62. Dagli anni 1948-51 data la prima edizione dei *Quaderni del carcere* di A. Gramsci. In una pagina, dedicata all'analisi di *If. X*, è affrontata «la questione su struttura e poesia nella *Divina Commedia*». Scrivendo nel 1931 alla cognata Tatiana, Gramsci la pregò di trasmettere questa sua «piccola scoperta» a U. Cosmo, suo professore, che così la commentò: «Mi pare che l'amico nostro abbia colpito giusto [...]. Tale virtù di suggestione che promana dal dramma di Cavalcante promana dalla struttura dell'opera (la previsione dei dannati del futuro e l'ignoranza del presente, il loro essere in quel determinato cono d'ombra, come dice assai felicemente l'amico, l'essere nella stessa tomba i due sofferenti, l'essere legati da quelle determinate leggi costruttive).» (*Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, I, Torino 1977, pp. 527s.)

era ancora «una fabbrica robusta e massiccia», per la Barolini è un mondo di realtà virtuali, di *mira vera*, che simulano le condizioni dell'esistenza e sono scandite dal ritmo ciclico dei canti⁶. Nell'incontro con «le vite spirituali», che una ad una gli si mostrano, il poeta-teologo partecipa empaticamente ai loro drammi e, nel rappresentarli, ricorre alle invenzioni più prodigiose della fantasia. I mostri infernali, le metamorfosi dei personaggi in alberi e lingue di fuoco, le realtà parallele e il gioco di specchi del *Paradiso*, non solo non hanno nulla da invidiare agli effetti speciali dei moderni film di fantascienza, ma sono il prodotto di un'«alta fantasia» che vorrebbe coinvolgere i lettori in un'avventura dell'intelligenza. Nella *Commedia*, comunque la si legga, nel senso letterale del viaggio o in quello figurale, la dimensione umana è tale che il rigore del teologo può convivere paradossalmente con la tenerezza del poeta⁷. «Perché cotanto in noi ti specchi?» gli chiede un dannato conficcato nella ghiaccia del Cocito (*If.* xxxii 54). Dante vi si specchia, possiamo dire, perché gli interessano quelle che M. Proust chiamava «le verità del cuore». Per questo, nonostante l'impianto medievale, il poema ha resistito alle usure del tempo ed è presente oggi non solo nella letteratura e nelle arti, ma anche in molti prodotti della cultura di massa, dai *thriller* ai film alla musica pop ai fumetti e ai videogiochi.

Basta questo per giustificarne la lettura nel mondo d'oggi e, in particolare, nel mondo della scuola? Temo di no. Quando frequentavo l'università a Firenze, nella mia Facoltà c'erano una ventina di cattedre di letteratura, a cui si aggiungevano altrettante di filologia. Oggi sono appena un terzo. La filologia di K. Lachmann, di G. Pasquali, di P. Maas, sui cui testi mi sono formato, è confinata a una disciplina di nicchia. I giovani chiedono altre cose: non studiano il latino e il greco, bensì le lingue moderne e le materie scientifiche. In ogni momento del giorno chattano sul cellulare, ascoltano musica su Spotify, guardano le serie in Netflix, viaggiano per la rete. I classici della letteratura non hanno per loro quel qualcosa in più da dire che, a giudizio di I. Calvino, è ciò che fa di un autore un classico. Altri sono i loro riferimenti. Le tecnologie che maneggiano con maestria hanno tempi e ritmi che mal si conciliano con quelli del libro. Tanto più se questo libro, come nel caso della

⁶ Cfr. T. Barolini, *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano 2003, nonché il capitolo *Aracne, Argo e San Giovanni*, in Id., *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura italiana*, Milano 2012, pp. 245-68.

⁷ Su questa distinzione, introdotta dallo scozzese T. Carlyle, è basato il saggio dantesco di J.L. Borges in apertura di *Siete noches* (1980), in Id., *Obras completas (1975-1985)*, Buenos Aires 1989, pp. 207-20.

Commedia, è scritto in un italiano antico, infoltito espressionisticamente di latinismi, neologismi, tecnicismi, che ne rendono difficile la comprensione anche a un pubblico adulto. Abituati al linguaggio asintattico e interiettivo dei *social*, sono restii alla lettura paziente. Piaccia o no, la cultura, di cui sono portatori, non ha più nulla a che vedere con quella che, con romantica nostalgia, Novalis tratteggiò nel suo libro *Cristianità, o l'Europa* (1826) e che a uno straordinario innovatore degli studi letterari, quale fu E.R. Curtius, permise di pensare la letteratura come un tutto unico, fondato sulla tradizione latina e sul Medioevo di Dante. La cultura occidentale, diceva il maestro di Bonn, ha una fisionomia sua propria, unica e comprensibile, perché la cultura medievale, che l'ha nutrita, non si è mai interrotta. Questo è anche il modo in cui T.S. Eliot cercò, attraverso la letteratura, di «dare forma e significato all'immenso panorama di futilità ed anarchia che è la storia contemporanea», come scrisse nella prefazione alla seconda edizione dell'*Ulisse* di Joyce. Nella *Terra desolata* si affidò a Dante per descrivere il paesaggio moderno, in cui uomini vuoti girano in vortice, alla maniera degli ignavi, senza andare da alcuna parte. Osservazioni analoghe si potrebbero fare per tanti altri scrittori moderni, che si sono abbeverati alla fonte del poeta fiorentino⁸.

Nel suo libro dedicato al canone occidentale (1994) H. Bloom ha scritto che Dante, assieme a Shakespeare, supera tutti gli altri scrittori occidentali in termini di acume cognitivo, energia linguistica, capacità inventiva. A quasi trent'anni dalla sua pubblicazione quello che più fa discutere del suo libro non è l'arbitrarietà dei giudizi e delle stroncature, che gli valsero all'epoca accuse di razzismo e sessismo, bensì l'idea di letteratura come un processo in cui degli autori canonici (26), compresi cronologicamente fra Dante e Beckett, sono i rami di un unico albero da cui, per imitazione o contrapposizione, per angoscia d'influenza o risentimento, sarebbe scaturito tutto il resto. Nell'odierna società liquida il concetto di canone, come quelli annessi di centralità, genere, ordine, appare obsoleto. Può essere che la mediocre letteratura abbia preso il sopravvento, ma la letteratura mediocre, secondo le parole di O. Wilde che Bloom avrebbe voluto incidere sopra l'ingresso di ogni università, è anche l'unica sincera. Credo che si debba partire da qui: dall'ammissione della perdita di centralità della letteratura. Non c'è più un'opera in cui tutte le cose trovino il loro senso definitivo, il loro dove. Anche il poema di Dante non può più essere proposto come «il libro e la scuola di tutte le ere», come

⁸ Sulla ricezione novecentesca della *Commedia*, cfr. D.M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della "Commedia" e intertestualità novecentesche*, Bari 2012; A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in Id., *Dante oltre la Commedia*, Bologna 2013, pp. 145-80.

diceva il poeta S. George. Il quesito del perché leggerlo, oggi, è secondario rispetto a quello del come leggerlo.

Nelle *Prose della volgar lingua* (1525) di P. Bembo, che sancirono il primato della lingua petrarchesca con la conseguente esclusione di Dante dal canone classicista, la *Commedia* è paragonata a una «non potata vite, la quale si vede essere poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve». Giudicata secondo i principi dell'architettura vitruviana, la fabbrica della *Commedia* non poteva che apparire l'opera di un genio barbarico. Oggi sappiamo che nessun altro poema presenta un numero altrettanto elevato di corrispondenze fra un episodio e l'altro, fra una cantica e l'altra. E non si tratta di mere coincidenze, se è vero che il poeta si serve degli episodi paralleli per chiarire il significato del testo, per rispondere a interrogativi precedentemente sollevati, per denunciare l'insensatezza di «chi spera che nostra ragione possa trascorrer la infinita via» (Pg. iii 34s.) e aprire al mistero della «divina grazia». Emblematici sono, in questo senso, i due episodi di Guido da Montefeltro e di suo figlio Bonconte, che inscenano la stessa lotta (una *disputatio*) fra cielo e inferno. A rigor di logica chi dovrebbe essere salvato e trovarsi nel Purgatorio è «lo nobilissimo latino Guido», che nel *Convivio* (Iv, xxviii 8) è citato come esempio di persona che in vecchiaia scelse di calare «le vele de le mondane operazioni» ed entrare in religione. E, invece, è l'anima di suo figlio che per una sola «lagrimetta» versata *in articulo mortis* è salvata dall'inferno dall'angelo di Dio. Allo stesso modo il canto dei lussuriosi purgatoriali o quelli di Piccarda e Romeo nel *Paradiso* fungono da controcanto a quelli rispettivi di Brunetto, di Francesca e Pier della Vigna nell'*Inferno*. La *Commedia* è un teatro della memoria pieno di passi paralleli di questo tipo, di cui il secondo serve a chiosare il primo alla stessa maniera dei commenti che nella *Vita Nuova* e nel *Convivio* fanno seguito alle canzoni⁹. Si tratta di una forma di scrittura che ci obbliga a una lettura intra- e intertestuale e che appartiene a quella che Croce chiamava la gioia dell'insegnare e dell'apprendere propria di un poeta che nella *Commedia* è insieme esegeta di sé stesso e geometra, come lui diceva¹⁰.

I principi costruttivi della *Commedia* sono gli stessi impiegati dai maestri delle grandi cattedrali gotiche: la stessa verticalità fatta di archi ogivali, cam-

⁹ Sul ruolo della memoria nella *Commedia*, sia come *memoria rerum* che come *memoria verborum*, cfr. H. Weinrich, *La memoria di Dante*, Firenze 1994; R. Antonelli, *Come (e perché) Dante ha scritto la "Divina Commedia"?*, «Critica del testo», XIV /1, 2011, pp. 3-23.

¹⁰ È possibile che Dante abbia mutuato questa tecnica dall'esegesi biblica, per cui cfr. A. Iannucci, *Autoesegesi dantesca: la tecnica dell'episodio parallelo*, «Lettere Italiane», XXX, 3, 1981, pp. 305-28.

pate e pinnacoli; la stessa visione dell'arte come scienza, cioè geometria e musica, con partiture perfette che riflettono quelle celesti; lo stesso ordine basato sulla sezione aurea; la stessa estetica della luce intesa come un'emanazione divina, un «riso dell'universo». Secondo un ordine geometrico, il cerchio e l'ottagono, con piastre bianche e nere a rimarcare l'opposizione di luce e tenebre, sono costruiti i grandi labirinti pavimentali di Amiens, Bayeux, Chartres, Saint-Remy, nel nord della Francia, che i pellegrini dovevano percorrere in ginocchio come nel rito della Via Crucis o in quello del rosario. Nel labirinto di Chartres, e in tante vetrate e rosoni, la figura al centro è quella mistica della rosa. Come una liturgia, un *officium peregrinorum*, è costruita anche la *Commedia* con una serie di incontri e stazioni da attraversare prima di giungere alla rosa celeste¹¹. Più che una vigna non potata o una selva, è un labirinto che obbliga i lettori-pellegrini a percorsi perigliosi, dove la possibilità di perdersi è pari al mistero che ingenera. A dire della scrittrice cinese Can Xue, il poema è una somma del castello di Kafka, dei labirinti di Borges, del demonio del *Faust* e dell'orizzonte romano del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Di fatto, a differenza del labirinto unicursale delle cattedrali, il poema consente molte entrate e circuiti irriducibili alle chiavi di volta in volta proposte: morali, allegoriche, figurali, teologiche, gnostiche, psicanalitiche. Nessun'altra opera medievale, ha scritto P. Zumthor, fa un uso altrettanto sistematico della polisemia¹². Come nella città di Ottavia, descritta da I. Calvino, i visitatori che vi si inoltrano devono procedere con cautela, tra scalinate e precipizi, resistendo alle vertigini che sempre si provano quando ci viene a mancare la terra sotto i piedi. Non è sicuro nemmeno che il labirinto ci porti da qualche parte, perché la sua struttura ci fa sbandare e lo stesso incontro finale, nella candida rosa, con «quell'uno e due e tre che sempre vive» potrebbe essere il prodotto di un doppio gioco di specchi: quello della prima sfera che si riflette nella seconda come luce da luce secondo la formula del simbolo niceno, e quello del *viator* che la vede «del suo colore stesso pinta de la nostra effige | per che 'l mio viso in lei tutto era messo» (*Pd.* xxxiii 131s.). L'Empireo di Dante, si sa, è uno spazio curvo a quattro dimensioni che poggia su una superficie (il

¹¹ In *Pg.* xxi 7ss., mentre il pellegrino cammina per la quinta cornice, gli appare il poeta Stazio, che si è appena purificato. La sua comparsa è paragonata a quella del Cristo risorto, che apparve ai due discepoli sulla via di Emmaus. Nel Medioevo questo episodio evangelico (Lc 24, 13-17) fu il tema di un dramma liturgico, noto come *officium peregrinorum*, che si cantava nell'ufficio dei Vespri dell'ottava di Pasqua. Gli incontri della *Commedia* ricalcano questa struttura drammaturgica di origine benedettina.

¹² Cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, p. 129.

Primo Mobile) tridimensionale¹³. Assomiglia a quella ipersfera, oggetto della geometria di Riemann, che Einstein utilizzò per descrivere l'universo della relatività e che è anche il modo in cui l'universo ci appare, oggi, al telescopio. Può darsi che si tratti di un semplice *escamotage* del poeta per conciliare visibile e invisibile, tempo ed eternità, ma può anche darsi, come ritiene H.-R. Patapievici, che l'Empireo, visto attraverso gli occhi di Beatrice, sia una copia rovesciata, un riflesso, del mondo visibile¹⁴. Sia come sia, ciò che sta dietro questa e altre invenzioni è la passione per l'universo, il senso del mistero di un poeta-geometra «che tutto s'affige | per misurar lo cerchio, e non ritrova, | pensando, quel principio ond'elli indige» (*Pd.* xxxiii 133ss.)¹⁵.

La *Commedia* è un'«opera mondo» costruita come un moderno ipertesto, che abbraccia tutto lo scibile. I modi di leggerla sono i più vari: la lettura ravvicinata, il *close reading* praticato dalla critica anglosassone, il *vertical reading*, così come ci è proposto nei recenti saggi a cura dell'Università di Cambridge, o, ancora, la lettura per canti paralleli seguendo i vari percorsi tematici (l'amore, l'amicizia, la politica, la giustizia, l'usura, i personaggi, etc.) che il poema e le situazioni concrete della lettura di volta in volta ci suggeriscono¹⁶. Un settore disciplinare che ha preso oggi piede nelle università, a scapito delle letterature, è quello degli Studi Culturali. Benché la *Commedia* sia stata oggetto al riguardo di grandi stroncature, ultima quella apparsa sulla «Frankfurter Rundschau»¹⁷, l'antropologia dantesca, se opportunamente contestualizzata,

¹³ Cfr. W. Egginton, *On Dante, hypersphere, and the curvature of the medieval cosmos*, «Journal of the History of Ideas» 60, 2 (1999), pp. 195-216; P. Odifreddi, *Immagine del Paradiso*, «Scienze», 518 (2011), p. 22.

¹⁴ H.-R. Patapievici, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*, Milano 2006.

¹⁵ Le celebrazioni per il centenario della morte di Dante hanno visto una produzione esorbitante di eventi, mostre, libri, articoli, conferenze, letture pubbliche. È passata, invece, pressoché inosservata la notizia del ritrovamento da parte di una ricercatrice britannica, Julia Bolton Holloway, di due manoscritti di mano del poeta ascrivibili all'epoca in cui frequentava le lezioni del suo maestro Brunetto. Si tratterebbe degli unici autografi del poeta. Tra i motivi di ordine codicologico e ideologico che hanno indotto la studiosa ad attribuirli a Dante vi è anche un disegno sulla quadratura del cerchio, che il poeta usò nel *Paradiso* per descrivere la sua visione di Dio.

¹⁶ Cfr. *Vertical readings in Dante's Comedy*, ed. by G. Corbett, H. Webb, Cambridge 2015-2017; B. Deen Schildgen, *Cluster on Teaching Dante's Divine Comedy Vertically*, «Pedagogy», 17/3, 2017, pp. 449-512; *Approaches to Teaching Dante's Divine Comedy*, ed. by C. Kleinhenz - K. Olson, New York 2020.

¹⁷ Cfr. A. Widmann, *Göttliche Komödie. Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen*, «Frankfurter Rundschau», 25 marzo 2021. Grande scalpore produsse nel 2012 la presa di posizione di GERUSH92, un'organizzazione non governativa per i diritti umani, che richiese di togliere la *Commedia* dai programmi scolastici per via dei suoi contenuti omofobici, razzisti e antisemiti. Su tali censure valga ciò che scrisse all'epoca, sulla «Rivista N» da lui diretta, il poeta J. Aulicino: «Anziché eliminare la *Commedia* dall'insegnamento nelle scuole, bisognerebbe forse assicurarsi che

può riservarci delle sorprese perfino sui temi sensibili della *diversity*, la differenza e l'indifferenza, la vita di relazione, la corporeità, quel «disio d'i corpi morti», che, lungi dall'esaurirsi con la morte, continua anche dopo «per le mamme, per li padri e per li altri che fuor cari» (*Pd.* xiv 64s.)¹⁸. Non meno proficuo può risultare il raffronto con la cultura figurativa, dalla luce dei mosaici alle «carte ridenti», dalle edizioni illustrate alle *performances* moderne, nell'ottica di una storia delle immagini che è ancora, in gran parte, la nostra e che è certamente quella più prossima all'educazione eminentemente visiva dei giovani d'oggi¹⁹. A una lettura a distanza, amputata del *superego* dell'autore e di ogni implicazione psicanalitica, ci invita F. Moretti che nei suoi studi sul romanzo europeo ha fatto largo uso di grafici, mappe, alberi. Non c'è opera che, più della *Commedia*, si giovi o, addirittura, necessiti del sussidio del linguaggio grafico per illustrare la topografia delle tre cantiche e supplire alle lacune d'informazione del testo.

Uno dei tanti paradossi di questo poema inarrivabile è che la realtà storica dei personaggi, con cui il pellegrino conversa nel corso del suo viaggio, è evocata in modo conciso, con omissioni e imprecisioni, così come, a distanza di secoli, farà anche Lee Masters per riabilitare la memoria dei morti di Spoon River e coprire con le reticenze del racconto le loro colpe²⁰. Benché il poeta della *Commedia* si proponga di narrare soltanto delle storie comprensibili e pedagogicamente utili, o proprio perché è l'esemplarità e non la verità storica ciò a cui egli mira, in queste parti del poema la sintassi narrativa è ellittica, quasi epigrafica. Poche sono le notizie storiche che ricaviamo dai racconti di Francesca, di Farinata, di Brunetto, di Pier della Vigna, ancora meno da quelli di Ugolino o di Pia e degli altri morti in modo violento. Per sapere

i ricercatori e i professionisti imparino a leggerla prima di formare organizzazioni come Gerush92.»

¹⁸ Seguendo Agostino, che in *civ.* xix 5 parlò della *socialis vita sanctorum*, Dante rappresenta gli spiriti del Paradiso come una comunità basata sull'amore per gli altri e per i propri cari, per cui cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante*, Firenze 2010, pp. 16ss.

¹⁹ Fra i contributi più recenti sull'argomento, cfr. L. Battaglia Ricci, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze 2001, pp. 15-73; *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, ed. by A. Braida - L. Calè, London 2007; L. Pasquini, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna 2008 nonché i volumi a cura di M. Ciccutto e L.M.G. Livraghi, *Dante visualizzato: carte ridenti*, Firenze 2017-2020.

²⁰ Il riferimento a Dante è un luogo comune nella critica americanista italiana, per cui cfr. G. Sertoli, *La piccola commedia di Spoon River*, «Studi Americani», 12, 1966, pp. 201-29. Il primo ad accostare i personaggi di Spoon River ai «morti di Dante, che sono più vivi che in vita», fu C. Pavese nel suo articolo *La polemica antipuritana con ardore puritano* (1931), ora incluso nella raccolta *La letteratura americana e altri saggi*, Torino 1990, pp. 51-61.

delle loro storie dobbiamo attingere a fonti esterne, non di rado frutto di congetture e leggende costruite *a posteriori*, che solo servono a ingarbugliare ulteriormente i fili di una matassa narrativa già di suo intricata. Il vissuto dei personaggi è, di fatto, condensato in un episodio, spesso in un gesto, uno sguardo, un'epigrafe, che li definisce una volta per tutte e li avvolge in un alone di voluta ambiguità. «Nella tenebra della sua Torre della Fame – ha scritto Borges – Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto»²¹. È così, precisamente, come sono costruiti tutti i personaggi: di scorcio e con tanti «non detto» a beneficio dei lettori, che sono chiamati a colmarli con l'immaginazione²². Senza di loro la macchina narrativa si incepperebbe. Non è così, però, nelle altre parti, soprattutto quando il racconto indugia nella descrizione dei paesaggi che fanno da sfondo al viaggio del pellegrino per i tre regni. Qui la brevità lascia il posto a un realismo fantastico con riferimenti così precisi al mondo reale da trasformare il poema, come ha scritto G. Contini, in una sorta di albo d'oro delle località italiane²³. Ma il numero di queste località è tale che i lettori odierni faticano a individuarle. Di molte ne ignorano verosimilmente anche l'esistenza. L'impiego delle mappe di Google o di altre applicazioni similari, per addentrarci nel campo per molti versi ancora inesplorato della geocritica, può rivelarsi una risorsa utile per ricostruire la cartografia dell'Italia medievale, mappando gli itinerari percorsi dal «Ghibellin fuggiasco» nel suo vagabondaggio da una parte all'altra del «Bel Paese»²⁴. Non sono solo spazi geografici, si badi, sono ricordi vissuti, storie, leggende, persone, luoghi d'arte, che plasmarono la sua immaginazione visiva. Come la «ruina che nel fianco di qua da Trento l'Adige percosse» (*If.* xii 4) riferita al «burrato» fra il sesto e il settimo cerchio infernali, che il poeta poté vedere di persona quando, secondo la tradizione orale, fu ospite dei conti di Castelbar-

²¹ Borges 1989, p. 353.

²² Su questo aspetto della ricezione e sul tipo di pubblico della *Commedia* ha particolarmente insistito M. Santagata in alcune pagine del suo studio monografico, per cui cfr. Id., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna 2011.

²³ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* (1965), in Id. 1976, p. 99.

²⁴ Pioniere di questo indirizzo critico è Westphal, che nell'università di Limoges dirige un'équipe interdisciplinare per lo studio degli «Espaces Humains et Interactions Culturelles», per cui cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma 2009. Un po' mappa geografica e un po' guida turistica è il saggio di G. Ferroni, *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della "Commedia"*, Milano 2019. Sulla geografia dantesca e la sua dimensione simbolica, cfr. G. Ledda, *La poesia dello spazio nella «Commedia» di Dante*, in *La letteratura degli Italiani: centri e periferie*, Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Pugnochiuso (Foggia), 16-19 settembre 2009, a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia 2011, pp. 35-64.

co sulla collina, dove ora sorge l'Ossario di Castel Dante. O come le rovine delle necropoli di Arles e Pola (*If.* ix 113s.) trasformate nel cimitero degli eretici, o quelle di Ostia antica, sulla marina «dove l'acqua di Tevere s'insala» (*Pg.* ii 101), indicate come il punto di raccolta delle anime che attendono di imbarcarsi sul vascello dell'angelo nocchiero. E poiché è lì dove la vita ricomincia, P.P. Pasolini avrebbe voluto filmarvi la propria morte come in un film di J.-L. Godard e lì, «come colui che suo dannaggio sogna» (*If.* xxx 136), andò poi, sappiamo, a incontrarla²⁵.

Una particolarità della letteratura italiana, come ci ha insegnato C. Dionisotti, è che la sua storia è inseparabile dalla geografia. E ciò perché, prima di diventare una nazione, l'«umile Italia» di Dante fu un paese disperso, con tante storie e lingue differenti di cui il suo poema serba memoria. Il realismo, anzi, è tale che i lettori necessitano di informazioni accessorie. Fin dal primo momento della sua circolazione, la lettura si appoggiò ai commenti. Nessun altro libro profano ha prodotto una tale quantità di elementi paratestuali: chiose, *marginalia*, commenti, biografie, miniature, illustrazioni. «La carena del prodigioso vascello – scrisse Osip Mandel'stam – è già incrostata di conchiglie quando lascia il cantiere»²⁶. Col passare del tempo le concrezioni hanno finito per ricoprire tutto lo scafo fino a trasformarlo in un vascello fantasma. De Sanctis, che nella sua *Storia della letteratura* costruì intorno a Dante il nuovo canone, consigliava di lasciare le «dispute agli oziosi da convento» e di leggere il poema «senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo»²⁷. Togliere Dante dalle mani dei dantisti fu anche il dichiarato proposito di Croce e, nella remota Argentina, dell'editrice Victoria Ocampo che, negli stessi anni, scrisse una guida alla *Commedia* per i lettori comuni. Resta il fatto che senza un minimo di note esplicative la lettura si inceppa. Dissentendo dalla sua mecenate, come spesso gli accadde, Borges pensava che le biografie, le note, i commenti non solo sono utili all'intelligenza del testo, ma sono l'unico modo in cui la *Commedia* può giungere a noi, oggi, per assumere altre forme domani²⁸. Come tutti i grandi testi ermeneutici, essa reclama il commento essendo finalizzata alla conoscenza non meno che

²⁵ Il verso dantesco fu ripreso da Pasolini nella penultima sezione del poemetto *Una disperata vitalità* incluso nel volume *Poesia in forma di rosa* (1964); «Io me ne starò là, | qual è colui che suo dannaggio sogna | sulle rive del mare in cui ricomincia la vita. | Solo, o quasi, sul vecchio litorale | tra ruderi di antiche civiltà [...]. | Comincerò piano piano a decomporrmi, | nella luce straziante di quel mare, | poeta e cittadino dimenticato.» (*Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, I, Milano 2009, p. 1201).

²⁶ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, Genova 2003, p. 151.

²⁷ F. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, Napoli 1890, p. 3.

²⁸ Cfr. A. Bioy Casares, *Borges*, a cura di D. Martino, Buenos Aires 2006, pp. 33s.

all'immaginazione. Il poeta Valerio Magrelli, che è un altro assertore della cultura del commento, ha indicato nelle letture di V. Sermoniti il modo più adeguato di leggere Dante, lasciando, cioè, che sia la voce, dopo «l'apriti sesamo» della pre-lettura, a svelare la vitale unicità della sua poesia²⁹. Molti *performers* ne hanno seguito l'esempio. In occasione del centenario sono stati organizzati in rete molti eventi simili, che, fatta salva la diversità del canale, ripropongono lo stesso corpo a corpo con il testo come ai tempi di Dante, quando la pagina era ancora etimologicamente un pergolato di lettere, una vigna diceva I. Illich, di cui la lettura orale-aurale faceva vendemmia³⁰. Così, più o meno, anche il Boccaccio lesse il «sacrato poema» nella Badia Fiorentina, «dentro da la cerchia antica, ond'ella toglie ancora e terza e nona» (*Pd.* xv 97s.). E Benvenuto da Imola, grande ammiratore e commentatore della *Commedia*, andò appositamente a Firenze per ascoltare il poema dalla sua viva voce. Perché chi leggeva, ruminando le parole, ascoltava e preferiva ascoltare dalla voce altrui piuttosto che leggere da solo. Un teatro della voce è anche quello rappresentato nella tela di Stefano Ussi (1854), oggi esposta in una sala della Facoltà di Scienze della Formazione di Firenze. Boccaccio vi è raffigurato davanti a un leggio nell'atto di leggere e commentare il poema, mentre gli ascoltatori sono religiosamente seduti nei banchi, come se stessero ascoltando un passo del Vangelo o l'omelia di un sacerdote. Perché, a detta di Boccaccio, «la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire» e, nel suo capolavoro, il poeta fiorentino «mostrò di essere, molto più che un poeta, un teologo cattolico e divino»³¹.

Nel 2017 il teatro delle Albe iniziò un progetto di messa in scena delle tre cantiche che si è appena concluso e che ha coinvolto nei vari spettacoli centinaia di persone di ogni età e condizione sociale. Uno di essi, realizzato in uno *slum* di Nairobi in Kenya, è divenuto anche un film dal titolo *The sky over Kibera* (2019): sono poco meno di 60 minuti di una liturgia della salvezza officiata da centinaia di bambini e adolescenti, che tentano di uscire dalla «selva oscura», da Kibera nel linguaggio nubiano, per rivedere le stelle. I luoghi di miseria, di violenza, di persecuzione, là dove «lo pianto stesso pian-

²⁹ Cfr. V. Magrelli, *Leggete le note da Dante a Joyce*, «La Repubblica», 12 settembre 2012.

³⁰ Cfr. I. Illich, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano 1994.

³¹ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in Id., *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Milano 1972, p. 362; *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, II, Bari 1951, p. 483: *In quo (opere) profecto se non mythicum, quin imo catholicum atque divinum potius ostendit esse theologum* (xv 6). Sull'esegesi boccaccesca, con specifico riferimento alla figura di Beatrice come allegoria della teologia, cfr. R. Blomme *L'ambiguità dell'esegesi boccaccesca dell'Alighieri*, «Revue belge de Philologie et d'Histoire», 53, 1975, pp. 758-68.

ger non lascia», sono un inferno vivente. Per il modo in cui esso è descritto e per la centralità che gli è riconosciuta nella cultura occidentale, la *Commedia* – ha scritto G. Steiner – rimane la nostra guida: una guida alle fiamme e agli uncini per la carne, ma una guida anche, si aggiunga, alla visione delle stelle³². Per questo nel suo racconto *Se questo è un uomo* (1947) P. Levi scrive che avrebbe rinunciato alla sua zuppa pur di ricordare integralmente i versi del canto di Ulisse. L'episodio è noto. Un giorno egli è incaricato assieme a un altro deportato alsaziano di andare a prendere le marmitte del rancio. Nel tragitto gli viene in mente di recitare all'amico il canto dantesco, perché sente che vi è riflessa la loro condizione di reclusi, il loro impulso a scagliarsi oltre le barriere. I frammenti che, con l'aiuto delle rime riesce a ricordare, sono quelli in cui l'eroe si mette «per l'alto mare aperto» e quelli celeberrimi dell'«orazion picciola»: «Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza». L'autore è un chimico che non crede in Dio, crede paradossalmente in quell'etica del lavoro che stava scritta sull'entrata ad Auschwitz. Per quanto stremato dalla vita del campo, egli si aggrappa alla poesia di Dante per difendere la sua dignità di uomo. Quando arriva ai versi del naufragio, trattiene il compagno perché, dice, «è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda». Ma non c'è tempo, perché è già arrivato nella fila della zuppa e quel «qualcosa di gigantesco», che soltanto ora ha intuito, gli rimane sulle labbra. Trascura anche il fatto che, per una sorta di ironia tragica, l'«orazion picciola» è collocata immediatamente prima del naufragio. Isolata dal contesto, gli appare come un imperativo morale, uno squillo di tromba, scrive, come la voce di Dio che contiene in sé «il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui».

Per quanto incomparabilmente superiore a tutte le analisi critiche dedicate all'episodio, la lettura di Levi è pur sempre una lettura frammentaria, insufficiente per chi, come il suo compagno di baracca Jean Améry, non riusciva più a provare alcun interesse per i poeti preferendo affidare la difesa della sua dignità, come il conte Ugolino, alla pratica dello *zurückschlagen*, del rendere colpo su colpo. Per il resto, Améry considerava la vita del Lager come paradigmatica dell'assurdità dell'esistenza³³. Assurdità che la lettura lineare dell'episodio sembra avallare con l'intervento di un deuteroprotagonista, lo stesso del *Processo* di Kafka, che, vedendo senza essere visto, mette in scacco ogni conato di chi «pesa e divide, misura e giudica, e s'industria di rispondere

³² G. Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura*, Milano 2011, p. 45.

³³ Alla figura di Améry è dedicato un capitolo de *I salvati e i sommersi*, per cui cfr. P. Levi, *Opere*, Torino 1987, pp. 754-73.

ai perché». Per Dante, in ogni caso, il naufragio dell'eroe greco, il suo suicidio come Borges era incline a interpretare, è un monito «acciò che l'uom più oltre non si metta» (*If* xxvi 109). La lettura verticale ci viene, a questo punto, in soccorso, perché ci invita a mettere a raffronto il viaggio dell'eroe greco con quello dell'io che non confida sulle sue sole forze e neppure cerca l'«altro» per sé stesso, ma perché di lì principia il riconoscimento di sé. Io, dunque, che divento io dicendo tu, come ci ha insegnato M. Buber. Tutte e tre le letture sono legittime, ma ognuna ci porta per cammini differenti, dai sentieri della speranza agli abissi dell'angoscia e del nichilismo esplorati da P. Celan nelle sue liriche di *Niemandrose*, la candida rosa del *Paradiso* tramutata in una rosa di fumo e cenere, in una rosa di nessuno³⁴.

Allo stesso modo di Celan, nell'*Istruttoria* di P. Weiss, che serba memoria della sua personale *lectura Dantis*, l'inferno non è quello dei morti nei forni di Auschwitz, bensì il dopo Auschwitz dei vivi, dove il male non è assoluto, ma banale, impersonato da ignavi che hanno rimosso l'orrore dei campi di sterminio e impunemente «si dedicano ai loro fiorentini affari». I santi, i beati, i giusti del Paradiso sono anche per Weiss i «sommersi», come la piccola creatura che si muove fra i cadaveri del campo, perché, al pari di Beatrice, non può più stare fra i vivi. Così egli scrive nella sua *Conversazione su Dante*: «Beatrice morì. Forse fu uccisa. Col gas, forse. Da tempo era diventata cenere e io mi raffiguravo ancora la sua bellezza»³⁵. Letto in questo senso, *gegen den Strich*, applicando, cioè, allo stesso poema la legge del contrappasso usata per i peccatori, il viaggio del pellegrino ci appare realmente come una «guerra de la pietate» contrassegnata dal dubbio e dallo smarrimento. La ricerca di Beatrice, che è alla base della complessa architettura del poema, lungi dal risolversi nella «candida rosa», ci rimanda continuamente verso la «selva oscura», lì dove tutto è cominciato. Perché è lì, restando dentro l'inferno, con marmorea volontà di capirlo, diceva Pasolini, che è da cercare la salvezza³⁶.

«Guarda com'entri e di cui tu ti fide; non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!» (*If*. v 10s.): così, per bocca di Minosse, il poeta ci ammonisce all'inizio del suo viaggio. Il labirinto della *Commedia* presuppone una geometria del *continuum* che fa di questo libro, a voler dire con Borges, un *libro de arena*. Tutti i percorsi sono possibili, ma nessuno lo esaurisce. La scelta di uno o dell'altro dipende da situazioni contingenti, dal nostro modo di essere e sentire, nella

³⁴ Sulla presenza di Dante nella letteratura della Shoah, cfr. L. Pertile, *Dante and the Shoah*, in *The Oxford Handbook of Dante*, ed. by M. Gragnotati, E. Lombardi, Oxford 2021, pp. 651-67.

³⁵ P. Weiss, *Inferni. Auschwitz Dante Laocoonte*, Napoli 2007, p. 57.

³⁶ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id. 2009, p. 793.

pratica didattica da una quantità di variabili che spetta ai docenti valutare e controllare. Di sicuro, per rispondere al quesito iniziale, non dobbiamo aspettarci dalla sua lettura spiegazioni o salvagenti. Dopotutto non ha salvato dall'abisso né Levi né Celan né Mandel'stam né Pasolini, che l'hanno così a lungo e così profondamente, disperatamente cercato. La grande poesia, e quella di Dante lo è assolutamente, è in prima istanza *Erlebnis*. Non trasmette certezze, non ci assicura il pane quotidiano, in situazioni estreme può anche essere uno spreco di energie che sarebbe più utile investire altrove. Di certo, quando la leggiamo, e se la leggiamo senza canoni e obblighi, «per onestade solamente, senza altro rispetto, e per bontade de l'anima amica» (Cv III, xi 11), come diceva Dante, è un'esperienza che ci fa sentire vivi. Una scuola di vita, imbevuta del latte dell'umana gentilezza, è ciò di cui abbiamo bisogno. Quando E. Finardi nella sua versione di *One of us* ci domanda: «E se Dio fosse uno di noi | solo e perso come noi, | diresti sempre sì o chiederesti: | perché mai ci hai messo qui?», certamente noi sentiamo che questa domanda non è futile e merita di essere ascoltata. Il poema di Dante è pieno di interrogativi di questo genere e, come diceva Mandel'stam, esige una lettura *in futurum*. Sta a noi, in tempi di privazione, creare le condizioni perché i lettori d'oggi, nell'avvicinarlo, possano provare quell'emozione «che non gustata non s'intende mai» (*Pd.* iii 39).

