

**Il secondo Canto dell'Inferno**

**1. Il silenzio e i dubbi di Dante personaggio**

Le vicende del secondo canto s'inseriscono tra i due *si* di Dante personaggio. Del primo ci informa l'ultimo verso del canto precedente: *Allor si mosse, e io li tenni dietro* (*If.* II, 136), ma l'immagine che apre il canto mette subito in dubbio la validità di quest'affermazione: il calar del sole e l'avvento del buio funzionano da spie – come sarà presto evidente – dello stato d'animo *rabbuiato* del protagonista. Del secondo *si* rendono poi conto gli ultimi versi del canto stesso che – com'è già stato segnalato da diversi studiosi – in senso letterale sembrano ripetere la particella affermativa iniziale. Una ripetizione solo apparente, però, visto che la seconda affermazione si presenta ormai – dopo il lungo resoconto virgiliano – quale decisione definitiva. In conseguenza di ciò, il protagonista non si limita a „tener dietro” a Virgilio come accadeva alla fine del canto I, ma comincia egli stesso a spronare la sua guida: «*Or va...*» / *Così li dissi; e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro*. Inoltre l'immagine naturale (vv. 127-130) che precede il pronunciamento di questo secondo e ormai definitivo *si* sarà del tutto contraria a quella che introduce il canto, dimostrando così il cambiamento, avvenuto grazie alla comprensione del discorso virgiliano, dello stato d'animo del protagonista.

Di quanto è accaduto nella selva e/o germogliato nei pensieri e nei sentimenti del pellegrino tra il verso conclusivo del primo e l'immagine dell'incipit del secondo canto, ovvero tra l'incontro all'alba con Virgilio e l'imbrunire dello stesso giorno, non ci viene data – almeno a livello della *narratio* – nessuna notizia. Tale mancanza è però eloquente: si tratta dello stesso silenzio che avvolge il viandante che ammutolito,

quasi meccanicamente cammina seguendo le orme di Virgilio, un silenzio che ne rivela appunto la confusione spirituale. Dei suoi pensieri, dell'oggetto principale della sua riflessione, il lettore avrà una pallida notizia soltanto all'apparire della domanda, all'altezza del verso 31, sulle incursioni ultraterrene di Enea e di San Paolo: *ch'il concede* (un simile viaggio)? Il quesito si esprime durante il cammino verso l'Inferno, in un'ora non precisata della sera del primo giorno:

*Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?  
Io non Enëa, io non Paulo sono;  
me degno a ciò né io né altri 'l crede. (vv. 31-33)*

Fino a questo punto, dopo il primo, assai frettoloso sì, il protagonista riflette, pieno d'angoscia, sulla possibilità di portare a termine il viaggio che gli è stato annunciato da Virgilio alla fine del primo canto. Le sue perplessità sarebbero forse svanite se avesse subito domandato il nome di quell'*anima* (*con lei ti lascerò nel mio partire*, *If. I*, 123) alla quale Virgilio aveva accennato usando il solo pronome personale (*lei*), la stessa che, seconda guida, avrebbe accompagnato il viaggiatore fin nel Paradiso. Perché non chiedere se l'*anima* non fosse quella stessa Beatrice che anni prima era stata per lui una vera guida spirituale, ispirandogli la poesia del periodo giovanile e una nuova prospettiva di vita? Già una volta Dante, sia come uomo che come poeta, aveva tratto ispirazione da Beatrice, ricevendone la speranza della salvezza, quella speranza che lo aveva guidato nella vita e nella poesia – almeno al tempo della *Vita nova*. Ora che si trova nella selva oscura, gli sembra che quella speranza possa definitivamente svanire. Dante non ha del resto mai adempiuto alla promessa fatta in conclusione del *libello*, secondo cui non avrebbe più composto rime finché non fosse stato capace di *più degnamente trattare di lei* (VN, XLII, 1). La

voce di Beatrice non lo aveva ispirato dunque per tanti anni, tanto che la fonte della sua poesia pareva prossima a inaridirsi. Il fatto che Dante, al primo incontro con Virgilio, non chieda chi sia *l'anima*, ci dimostra quanto sia svanito il ricordo di Beatrice. Questa forma di oblio segna – subito all'inizio dell'opera – *uno* dei motivi dello smarrimento del protagonista, come poi chiaramente denuncerà la stessa Beatrice nel Paradiso terrestre (*Purg.* XXX, 126): “questi si tolse a me, e diessi altrui”.

Comunque sia, resta il fatto che il secondo *si* può esser pronunciato solo dopo che Virgilio, quasi rispondendo ad una domanda che Dante non formula nemmeno, ha rammentato il proprio incontro con Beatrice, chiarendo che Dante è stato prescelto dal Cielo per il viaggio. Virgilio rende inoltre esplicite anche le proprie competenze di *guida*, ricordando di essere stato scelto dal Cielo a compiere quella missione.

Da tutto ciò consegue che l'atto con cui Virgilio si propone a guida, nel primo canto, vale a dire la *parola virgiliana in se* – nonostante la precisione con cui vengono fissate le stazioni dell'imminente viaggio ultramondano e per quanto la figura di Virgilio sia massimamente apprezzata dal viaggiatore-poeta – *non era sufficiente* per Dante, almeno *per due ragioni*. La prima è che, durante il „lungo silenzio” (I, 63) ovvero nel periodo della crisi spirituale dell'Alighieri, la parola, la poesia, il ricordo di Virgilio – così come il ricordo di Beatrice – *si erano affievoliti* nella sua anima, tanto che egli giunge a definire con l'aggettivo „fioco”, cioè *debole, appena udibile*, l'impressione comunicata dalla voce del Maestro nel primo canto. Sul termine „fioco” (I, 63) la critica si è soprattutto occupata del senso letterale dell'espressione (v. Scartazzini-Vandelli 1987:7 e Chiavacci *ad loc.*) che non può alludere – come tanti affermano – al fatto che dopo aver a lungo taciuto il parlante si esprimerebbe con *voce velata*. Non si

allude qui al fenomeno fisico-psichico in sé, bensì si describe l'impressione che ne consegue, illustrando come al proprio Io, in quel momento apparissero la voce e l'immagine del poeta amato: una voce e un'immagine che appaiono deboli e appena recepibili, lontane o addirittura irraggiungibili, anche se in qualche modo familiari. Ciò accade perché è Dante-protagonista a svegliarsi dopo un lungo sogno, non Virgilio: di conseguenza non riesce a comprendere immediatamente il senso di quanto enunciato dal poeta di Enea. In senso allegorico ciò vuol dire – come abbiamo già ricordato – che il ricordo della voce di Virgilio durante lo smarrimento si è, nel lungo silenzio del sogno, affievolito in Dante. Proprio come il ricordo di Beatrice. Non è dunque casuale che, quando ormai riconosce chiaramente la voce di Virgilio, Dante lo esalti con toni pressoché osannanti, riconoscendogli il merito di averlo condotto, con la sua riflessione filosofica e la sua opera poetica, nel suo itinerario poetico e filosofico (I, 85-87). Dante non trova qui una voce nuova e sconosciuta, bensì riconosce quella che un tempo gli era stata familiare, che era stata sua. Tale riconoscimento è simile a quello che avviene anche nel Paradiso terrestre, quando il pellegrino, ravvisando Beatrice, „d'antico amor sentì la gran potenza" riconoscendo „i segni de l'antica fiamma" (*Purg.* XXX, 39; 48). Inoltre l'obliterazione della voce virgiliana è evidente anche perché Beatrice, che poco prima dell'incontro tra Virgilio e Dante si era palesata nel Limbo per discutere a lungo con Virgilio, non accenna nemmeno alla debolezza della voce del poeta latino, anzi può udire chiaramente il suono del suo accento ornato e veridico. In ultima analisi dunque il problema non è relativo alla *voce di Virgilio*, bensì all'*udito di Dante*.

La seconda ragione è che l'indebolimento del primo *sì* è dovuto anche al fatto che la promessa di Virgilio oltrepassa di gran lunga le aspettative di Dante. Il pellegrino, poiché

uomo mortale, non poteva ovviamente immaginarsi di compiere un viaggio ultraterreno, neanche al fine di salvare l'anima. Egli si limita a chiedere a Virgilio di salvarlo dalla *bestia* che „fa tremar le vene e i polsi” (I, 88-90), di aiutarlo ad affrontare il colle illuminato dai raggi del sole. A livello allegorico ciò significa soltanto che il protagonista, con animo disposto alla penitenza, chiede l'aiuto necessario a portare a termine un compito molto difficile ma non impossibile, servendosi di mezzi terreni: liberarsi dal peccato e giungere in cima al colle, simbolo della felicità terrena. Virgilio però gli promette molto di più: la visione del Paradiso, l'esperienza diretta di Dio e della felicità ultraterrena. Dopo una promessa del genere, il pellegrino è ovviamente costretto a domandarsi come tutto ciò sia possibile, come sia possibile ricevere una grazia così al di sopra delle sue speranze e delle sue aspettative. Inoltre, è probabile che lo assalga anche un altro dubbio: se infatti, dando ascolto alle parole pronunciate da Virgilio, emerge chiaramente che il poeta latino, dopo il viaggio, dovrebbe ritornare all'Inferno, come si giustifica che un'anima collocata da Dio tra i peccatori e che – in base all'autoaccusa espressa da Virgilio – fu *ribellante alla legge divina* (I, 125-126) possa fargli da guida? Ne conseguono dunque spontanee altre domande: com'è possibile che il Maestro gli appaia qui, *sulla terra*, tra i vivi, per offrirgli un viaggio ultraterreno? Chi autorizza una simile *offerta*? L'autoaccusa induce naturalmente in Dante il dubbio di aver riposto invano la grande stima dimostrata per la saggezza, la verità e la bellezza delle opere del poeta antico, a maggior ragione perché il pellegrino, a questo punto, non può sapere che Virgilio – nel segno della *captatio benevolentiae* – si dichiara „ribellante” in segno di umiltà cristiana, con un atto di *autocalunnia* si sottomette alla volontà divina, nonostante il fatto che la sua collocazione infernale sia dovuta

esclusivamente al mancato battesimo (che, come porta della fede (*If. IV, 36*), gli avrebbe potuto aprire la speranza della salvezione). Il primo *sì* è dunque la reazione di Dante alla spiegazione *ragionevole* offerta dal saggio Virgilio che, mostrando l'impraticabilità del cammino che guida alla felicità terrena, gli propone la necessità di un viaggio di altra natura. Il fondamento di tale *sì* risiede nell'autorità che per Dante ha (e ha sempre avuto) Virgilio, rappresentante dell'ideale poetico per mezzo della saggezza profetica delle proprie opere. Nonostante ciò il pellegrino viene assalito dal dubbio, di cui cercheremo la ragione nel fatto che dopo il primo colloquio, il fondamento di tale autorità comincia a perdere solidità. Nonostante sia sempre vero che le profezie della IV Ecloga di Virgilio si fossero avverate, come il fatto che la principale fonte ispiratrice della poetica dantesca fosse l'esempio del poeta latino, pure il Maestro aveva meritato l'Inferno sebbene dotato di spirito profetico e di tale autorità poetica: di qui la sempre più stringente problematicità del suo autoproporsi a guida ultraterrena di Dante. Si tratta di una contraddizione che inevitabilmente mette in discussione la poesia e la saggezza virgiliane, finora munite d'indiscutibile autorità agli occhi di Dante-personaggio. In ultima analisi l'avvilimento che segue il primo *sì* potrebbe derivare dall'incertezza se nella lingua poetica di Virgilio la parola *ornata* fosse ben distinguibile da quella *onesta*. Nel caso che il discorso virgiliano fosse stato riconosciuto valido soltanto a livello retorico, le sue competenze di guida sarebbero risultate ovviamente nulle, come giustamente annota Frare (2004:559; 563). Tra i tanti luoghi che nella Commedia si riferiscono a questi temi, basti ricordare le lusinghe di Giasone che „con segni e con *parole ornate*” inganna il suo prossimo. (*If. XVIII, 91*).

Il secondo *sì* invece è ormai una scelta definitiva, rafforzata dal discorso di Virgilio in cui sarà addirittura Beatrice (ovvero il Cielo) a confermare l'opinione preliminare di Dante sull'autorità della poesia virgiliana. Con tale affermazione a Dante si apre anche la via della salvezza. Sebbene la contraddizione tra la collocazione ultraterrena di Virgilio e il suo ruolo di guida non venga completamente sciolta, risulta chiaro che la *dannazione* di Virgilio non sia correlata a eventuali difetti della sua saggezza poetica. I dubbi di Dante a questo riguardo vengono dissipati dal discorso di Beatrice che utilizza gli aggettivi *ornato* e *onesto* (*If.* II, 67 e 113) per definire la poesia virgiliana, fino a istituire – come ricorda Frare – un rapporto analogico tra Virgilio e le „proprie qualità estetiche e ontologiche” (cfr. Mazzoni 1967:111) quando lascia che Virgilio la nomini *beata*, cioè *vera* e contemporaneamente *bella* (*If.* II, 53). Tutto ciò vale anche a sciogliere le incertezze che Dante nutre sulle proprie capacità e sulla propria elezione a compiere un viaggio di tale portata. La dichiarazione iniziale del canto: *io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra* (3-4.) (in questo punto riferita alla solitudine interiore dell'eroe confuso) ora, alla fine degli eventi narrati nel canto, si arricchisce di una nuova connotazione, alludendo ormai anche all'*elezione* e allo stato singolare che deriva dalla possibilità di un viaggio voluto dal Cielo.

Se consideriamo il livello allegorico della *fictio*, ciò non vuol dire semplicemente che per evitare la seconda morte (quella dell'anima) era indispensabile che Dante impetrasse l'aiuto della divina misericordia e della grazia – come nell'ammonizione della stessa Beatrice in *Purg.* XXX. 136-138: *Tanto giù cadde, che tutti argomenti / a la salute sua eran già corti, / uor che mostrarli le perdute genti. / Per questo visitai l'uscio d'i morti, / e a colui che l'ha qua sù condotto, / li prieghi miei, piangendo, furon porti* – ma anche che l'elezione è un dono

divino che conferisce un'enorme responsabilità al protagonista quale *poeta*. È questo il momento in cui il pellegrino si rende conto per la prima volta del fatto che la promessa di Virgilio non è il superamento della sua richiesta personale di esser salvato dalla dannazione, bensì la dichiarazione di un compito poetico che momentaneamente non è ancora ben definito, ma che sicuramente non si riferirà soltanto alla sua vita personale. Inoltre va sottolineato che la parola virgiliana in sé, senza Beatrice, non può bastare al credente.

Riassumendo, dobbiamo dunque precisare che nell'ultimo periodo della vita di Dante-protagonista si sono adombrate le due vie (rappresentate rispettivamente da Virgilio e Beatrice), i due *aspetti* dell'*Unica Verità*, apprendendo anche l'importanza della reciprocità e correlatività di tali due aspetti. C'era comunque qualcosa che il pellegrino aveva conosciuto in precedenza e che necessitava di essere nuovamente attuato. Virgilio sarà la guida di Dante appunto perché aveva assolto a questa funzione anche prima, i suoi principi erano da Dante ritenuti (fonte di) verità. È infatti Virgilio, poeta dell'Impero Romano e rappresentante dell'idea, del programma imperiale di Augusto, a richiamare l'attenzione di Dante sull'imminente arrivo del Veltro, mentre sarà Beatrice a giustificare e rafforzare le parole della sua profezia quando, sulle vette della montagna del Purgatorio, pronuncerà un'altra profezia di simile contenuto: *Non sarà tutto tempo senza reda / l'aguglia che lasciò le penne al carro* (*Purg.* XXXIII. 37-39)<sup>1</sup>. Il mondo ha dunque dimenticato, o non sente chiaramente il suono della poesia virgiliana, in quanto – questa potrebbe essere l'altra spiegazione del „lungo silenzio” – ormai da secoli, almeno dall'epoca del pontificato di Papa

---

<sup>1</sup> L'assenza dell'aquila avrebbe infatti causato la crisi contemporanea dell'umanità, caduta facile preda dell'avarizia.

Silvestro I, la discrepanza tra Impero e Papato è divenuta palese. Mostrare tale verità dimenticata e sottolineare la necessità della sua riconquista è una delle mete principali della *Commedia*, nonché lo scopo di Dante poeta-filosofo: ribadire cioè che il cammino verso la felicità terrena ed eterna che Dio ha voluto, è raggiungibile solo con la collaborazione tra i due poteri, entrambi rappresentanti della provvidenza divina. È ovvio che lo scopo dell'enfasi di tale verità – secondo l'intenzione del testo – è sollecitare, attraverso la rappresentazione delle pene infernali, della speranza purgatoriale e della beatitudine delle anime nell'Empireo, ogni persona, ogni lettore verso una vita basata su fondamenti di un'etica religiosa, come del resto dimostrano i tanti appelli al lettore.

---

Tra i dubbi che assalgono Dante-personaggio all'inizio del suo viaggio, ce n'è forse anche un terzo, di carattere poetico: quando il pellegrino dichiara di non essere né Enea, né San Paolo, cioè di non essere né un *eroe „politico”*, né un *santo*, egli suggerisce in sordina di essere, invece, un *poeta*. Ciò si desume in base al v. 65 del canto precedente, in cui sono riportate le prime parole del viandante: *miserere di me*, con la citazione del noto salmo penitenziale (Davide in *Ps L*, 3). Pietà di me! esclama il pellegrino, con un sintagma in verità né latino né italiano: la mescolanza delle lingue allude forse al fatto che il viaggiatore – che è ormai, dopo l'esperienza della *Vita nova*, anche un poeta affermato –, non riesce ad esprimersi che incertamente, balbettando, ma il vero motivo potrebbe risiedere – tenendo presenti le implicazioni metapoetiche del passo – in una promessa non mantenuta, nella mancata stesura di quell'opera degna di Beatrice, alla quale Dante, seppur vagamente, aveva alluso alla fine della *Vita nova*.

Dante si rivolge dunque a Virgilio riferendosi al salmo penitenziale inserito nella liturgia del giovedì santo, recitato cioè dai fedeli proprio nel giorno in cui inizia il viaggio di Dante. L'autore del salmo è quel Davide che nella *Commedia* verrà definito *cantor dello Spirito Santo* (Par. XX, 38), nonché *sommo cantor del sommo duce* (Par. XXV, 72). Per inaugurare il *flusso* dei colloqui nel primo canto, Dante poeta-viaggiatore si avvale dunque delle parole del maggior *poeta* dell'Antico Testamento, con un atto simile caratterizzandosi anche quale *poeta penitente*. Nella preghiera è ovvio il desiderio, anzi, la necessità di una nuova poesia, ma Virgilio pare non avvertire le implicazioni poetiche dell'implorazione. Tale sordità potrebbe rafforzare in Dante l'opinione nutrita sulla correttezza dell'*ars poetica* fino a quel momento professata, nonostante il fatto che il protagonista accenni chiaramente alla promessa poetica non mantenuta e alla delusione nei confronti della propria poetica cominciata con un *libello* che non ha ancora rivelato uno sviluppo soddisfacente, poiché egli vorrà prendere il largo sull'acqua „che già mai non si corse” (Par. II, 7). L'incipiente viaggio dantesco nell'aldilà mostra dunque – *nel senso poetico* – non solo la limitata validità della poesia virgiliana, del cantore dell'impero, ma anche la necessità di approfondimento e sviluppo di quella poetica che Dante stesso aveva inaugurato con la *Vita nova*, in forza della quale Dante stesso sarebbe dovuto assurgere a „sommo cantor del sommo duce”. Che il modello virgiliano sia limitato poeticamente e filosoficamente, ci viene dichiarato dal poeta latino stesso nelle sue ultime parole, pronunciate nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXVII, 130-132):

*Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;  
lo tuo piacere omai prendi per duce;  
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.*

Nel verso 131 notiamo anche il suggerimento di indirizzarsi verso una poetica che abbia per tema e ispirazione Beatrice, a quanto si deduce leggendo i passi in cui al poeta-pellegrino Dante viene chiesto – poiché dovuto per la grazia ottenuta – di rendere pubblico tutto ciò che gli è stato concesso di vedere nell'aldilà: il poeta-narratore dunque che, all'altezza del secondo canto, si accinge a descrivere il mondo dei morti, oltre ad eseguire un dovere, mantiene nello stesso tempo la vecchia promessa di trattare degnamente di Beatrice.

- - -

In questo senso, all'inizio del suo viaggio Dante-protagonista si presenta sull'orlo della perdizione sia come uomo, sia come poeta. Ne vediamo la manifestazione anche nell'immagine dei vv. 108-109 in cui Lucia, quasi con rimprovero, invia Beatrice a salvare Dante: *non vedi tu la morte che 'l combatte / su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?* A prescindere dalle ovvie allusioni anche ad una crisi morale ed esistenziale del protagonista, la metafora ci presenta un Dante che sta per naufragare anche in senso poetico, in quanto la fonte della sua ispirazione sembra essersi prosciugata. La promessa di parlare più degnamente della miracolosa Beatrice pare svanita per sempre. È anche per questo che proprio Beatrice, fonte d'ispirazione della poesia dantesca, partirà per salvare dalle *onde pericolose* il protagonista. La prima guida sarà Virgilio, che spande *di parlar sì largo fiume* (I, 80), in grado di accompagnare Dante anche tra le torbide acque della poesia dell'*Inferno*, per portarlo in *Purgatorio*, dove ormai „per correr miglior acque” può alzare le vele la navicella del suo ingegno (*Purg.* I, 1-3), fino ad arrivare in *Paradiso*, dove il *legno che cantando varca* può prendere il largo nel mare „che già mai non si corse” (*Par.* II, 3-6).

## 2. I dubbi di Dante interpretati da Virgilio

Ascoltata la domanda di Dante, in cui si è accennato ai viaggi ultramondani di Enea e di San Paolo, Virgilio intravede nella reazione del protagonista la *viltade* (v. 45). In teoria l'analisi psicologica è giusta: è legittimo interpretare l'esitazione di Dante come un comportamento vile, perché il ripensamento è in questo caso anche rifiuto del compito, in ultima analisi, persino della grazia concessagli.<sup>2</sup> Eppure quando Dante si mostra restio ad accettare la proposta di Virgilio, le conoscenze preliminari della situazione dei due non sono parallele. Virgilio ha già parlato con Beatrice ed è pienamente conscio dell'elezione di Dante, mentre Dante non può in nessuna maniera supporre che l'arrivo salvifico di Virgilio sia dovuto a un aiuto celeste, dietro il quale si nasconde Beatrice, anzi la Vergine stessa. Di conseguenza, per definire lo stato d'animo del protagonista, sarebbe forse meglio parlare di sorpresa, di spavento, d'imbarazzo, più che di viltà. Quando Dante si rende conto del significato del suo sì, rimane forse spaventato dalla propria decisione. Si spaventa di sé stesso, *come falso veder bestia quand'ombra* (v. 48). Lo spavento cela forse una sorta di scetticismo nei propri confronti, nel senso che Dante non può credere di esser davvero stato scelto a quel compito. Come potrebbe infatti supporre che il suo futuro si inserisca direttamente nel grande progetto provvidenziale di Dio? Come immaginare che quel viaggio nell'aldilà abbia uno scopo preciso, voluto dall'Altissimo? Di conseguenza le parole di Virgilio sulla viltà di Dante possono essere intese come *provocatio*, nel senso di un pungolo, una spinta all'azione, anche perché un vero ripensamento da parte del protagonista significherebbe

---

<sup>2</sup> Pensiamo infatti a papa Celestino V che – *per viltate* – ha rifiutato il trono pontificio, ovvero la grazia che gli era stata concessa, con ciò rinunciando alla possibilità della salvezza (*Inf.* III, 59-60).

veramente rifiutare la grazia divina, nonostante agli occhi del lettore ciò potrebbe interpretarsi come una forma di esaltazione dell'umiltà del peccatore che non si sente degno di essere paragonato né ad Enea né a San Paolo.

Comunque siamo arrivati al punto in cui Virgilio non può più evitare di presentare a Dante gli antefatti e le cagioni del proprio intervento, evidenziando al viaggiatore il ruolo dei Celesti nella sua futura discesa nell'Inferno. Adesso Dante si confronta con la certezza della propria elezione, di conseguenza si potrebbe parlare di viltà, solo se dopo aver sentito le parole di Virgilio, il protagonista rimanesse restio nell'accettare il compito di partire. Prima del lungo discorso virgiliano Dante non può essere definito vile, al massimo spaventato, imbarazzato, se non addirittura *responsabile*.

Ora, ciò che dimostra chiaramente come la paura o il dubbio di Dante siano assolutamente legittimi, anzi che si tratti di un comportamento responsabile, lo leggiamo al verso 96, a proposito di come Maria, per salvare Dante, *duro giudizio là sù frange*: i particolari di questa „violazione“ del „giudicio“ saranno poi chiariti nel discorso di Virgilio. Senza la conoscenza di tale permesso, anzi di tale iniziativa celeste, acconsentire al viaggio nell'aldilà sarebbe un'impresa davvero *folle*, come si evince per contrasto dall'episodio di Ulisse, che per definire il proprio viaggio usa gli stessi termini pronunciati da Dante quando esprime i suoi dubbi: *alto passo e venuta folle* (*Inf.* II, 12; 35, e XXVI, 132; 125). Essendo l'umanità stata cacciata dal Paradiso Terrestre, a nessuna persona viva è consentito il ritorno in esso, eppure Ulisse, ansioso di scoprire l'ignoto e senza badare al monito erculeo (*non plus ultra*) ha osato oltrepassare le colonne d'Ercole per avvicinarsi alla montagna dell'Eden; tale temerarietà ha sollevato giustamente l'ira di Dio. Certamente all'altezza del secondo canto, cioè tra gli alberi della selva oscura, il protagonista non sa ancora

nulla della sorte di Ulisse, ma i suoi dubbi e il suo spavento per un eventuale smarrimento, sono non solo legittimi, ma poi diverranno giustificati e in un certo senso riconosciuti, alla luce della tragica morte del Greco, tanto che le prove evidenti di tale giustificazione verranno fornite appunto dalle parole di quest'ultimo. Per l'Itacense infatti il „duro giudizio“ non è stato *franto*: a questo punto dobbiamo renderci conto del fatto che la „violazione“ del progetto divino non riguarda esclusivamente Dante, ma si estende anche a Virgilio, in quanto viene „sospeso“ il giudizio che grava su di lui, se si considera che per conseguire lo scopo del viaggio di Dante è „necessaria“ anche la sua partecipazione. In altre parole, anche Virgilio è stato eletto, e ovviamente anche egli ha dovuto confrontarsi con tale onere/onore. Nelle parole che rivolge a Beatrice si possono individuare le tracce di dubbi simili a quelli che assalgono lo stesso Dante. Dopo aver sentito la richiesta della donna di andare a salvare Dante (vv. 58-73), il Mantovano si mostra subito pronto a partire:

*tanto m'aggrada il tuo comandamento,  
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;  
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento. (vv. 79-81)*

Ciò nonostante egli non parte, ma esprime un'altra domanda: il semplice fatto che la pronuncia è in contraddizione con il senso della terzina appena citata, poiché Virgilio indaga, non a caso, l'eventuale paura di Beatrice a scendere nell'Inferno. Alcuni commentatori intendono il passo come l'intuizione, da parte di Virgilio, del timore che Beatrice avrebbe nutrito nei confronti di una possibile reazione minacciosa da parte dei dannati.

*Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giuso in questo centro  
de l'ampio loco ove tornar tu ardi (vv. 82-84)*

Ci sembra però che Virgilio chieda se la discesa di Beatrice potrebbe violare la legge divina, unica autorizzata a decidere sulla collocazione ultraterrena della anime. Beatrice non dovrebbe dunque aver paura di un eventuale assalto minaccioso da parte dei dannati, bensì del rischio, con la sua discesa, di divenir soggetta alle leggi dell'Inferno, che tormentano proprio chi ha violato la legge divina. Se Beatrice avesse poi qualcosa da temere, nemmeno Virgilio si sentirebbe al sicuro, accettandone gli ordini. Possiamo dunque riformularne così la timida domanda: *tu, Beatrice, come mai ti presenti in questi luoghi? come mai puoi ordinarmi che, contro il giudizio che grava su di me, io lasci il mio posto, e ritorni sulla terra per salvare un'anima? Chi ti autorizza a chiedermi ciò?* Che sotto la domanda si celi un simile presupposto, è chiaro dalla risposta della donna, che solo a questo punto inizia a parlare degli antefatti della sua discesa, cioè di tutti quelli che possono essere degli argomenti validi per convincere Virgilio che a suggello del futuro viaggio di Dante ci sono la volontà e la grazia divine, e che il suo ruolo di guida viene similmente concesso dalla stessa autorità. Dopo aver sentito una risposta convincente, Virgilio non esita più, ma parte per compiere la sua missione.

Vorremmo dunque ricordare che il colloquio tra Dante e Virgilio mostra dei parallelismi con il dialogo tra Beatrice e Virgilio svoltosi in precedenza, ma raccontato successivamente. Quando il poeta latino accusa Dante di viltà, in un certo senso accenna anche alla propria pusillanimità, ma nello stesso tempo all'umiltà e alla responsabilità. In breve, vuole rimarcare che il prescelto è *in toto* degno dell'impresa che gli viene affidata.

### 3. *Gli eletti di Dio: Enea, Paolo e Dante. Preludio all'apoteosi della poesia dantesca*

Visto che il viaggio ultramondano – e ovviamente la cronaca di tale impresa – del protagonista inizia solo nel terzo canto, i primi due nascono dalla necessità di spiegare il motivo e lo scopo della possibilità di tale viaggio.

Il motivo, nel caso di Dante come anche in quelli di Enea e San Paolo, è che costoro sono stati eletti da Dio. Una simile elezione, come atto gratuito da parte del Signore, può ricevere il suo vero significato solo alla luce del suo scopo: infatti, ciò facendo il Massimo Fattore coinvolge questi soggetti nella realizzazione del progetto di redenzione dell'umanità, al quale la storia stessa si volge. Il compito di Dante sarà in primis testimoniare la futura ma inequivocabile (dunque necessaria) re-istituzione sia della missione divina dell'Impero, simbolizzata da Enea, sia del ruolo provvidenziale della Chiesa, metaforizzata da San Paolo; in secundis avvertire l'umanità che nonostante tutto, l'uomo smarritosi nel caos del mondo – basandosi sul proprio libero arbitrio – si deve attenere alla speranza della salvezza come a una promessa degna di fede. Il compito specifico assegnato a Dante – come dimostra nell'invocazione (vv. 7-10) l'accento del narratore al desiderio di possedere la parola poetica ispirata (vera, dunque bella) – è ricordare al mondo che si è dimenticato del suo doppio, ma unidirezionale cammino verso la Verità. In altre parole, bisogna che il mondo si renda conto del fatto che lo smarrimento della giusta direzione da parte delle due sfere di potere, non solo priva l'uomo della felicità terrena, ma l'ostacola anche nel raggiungimento dell'eventuale beatitudine, come sarà chiaro nell'esempio di Guido da Montefeltro (XXVII canto dell'*Inferno*) nonché evidente nella marcata presentazione della forza distruttrice della lupa ai vv. 94-96 già nel primo canto dell'*Inferno*.

*I dubbi del viaggiatore sulla propria persona* sono connessi dunque al carattere straordinario del suo viaggio, al fatto che un cammino così straordinario presupponga una persona altrettanto particolare, scelta da Dio stesso, come era successo nel caso di Enea e di San Paolo. La definizione stessa del viaggio – *alto* –, pronunciata dallo stesso pellegrino alla fine di una lunga riflessione, si riferisce ovviamente anche ai viaggi precedenti dell'eroe troiano e dell'apostolo. In questi ultimi casi è valido anche il significato letterale dell'aggettivo *alto*, in quanto il viaggio di entrambi è voluto dall'*alto*, cioè dal *Cielo*, come si avvince dai testi che ci tramandarono i particolari dei loro viaggi ultramondani: il libro VI dell'*Eneide* nel caso di Enea e la *II Lettera ai Corinzi*, per San Paolo, in cui leggiamo che il primo era giunto fino ai Campi Elisi, mentre il secondo era stato rapito fino al terzo cielo.

La verità e l'esattezza delle profezie pronunciate nell'*Eneide* (sulla fondazione, a partire dall'impresa di Enea, dell'impero e implicitamente della città di Roma) nonché nella quarta *Ecloga* (sull'avvento di un fanciullo, identificato durante il Medioevo con Cristo venturo, sceso dal cielo), viene provata e giustificata da quella concezione storica di Dante che sta alla base dell'impianto ideologico della *Commedia*, e secondo la quale le profezie virgiliane furono preannunciazioni del progetto provvidenziale divino nel quadro della sua esistenza perenne (o atemporale). Per queste ragioni la crisi stessa del mondo contemporaneo indicava come il doppio cammino prefissato da Dio fosse stato dimenticato. Se al momento della sua nascita la parola virgiliana non poteva – appunto perché profetica – risuonare con tutta la sua chiarezza, la sua verità integra e appurata si articolerà solo con l'avvento di Cristo, mentre nei tempi dell'opera dantesca, a causa della crisi, essa comincia di nuovo

svanire, questa volta *insieme alla parola divina*. Di conseguenza il carattere *fioco* (I. 63.) della voce di Virgilio metaforizza – come scrive Derla (1995: 46) – l’oblio in cui è caduta nel mondo tale voce, la verità della quale sarà comunque provata proprio da Beatrice, nella sua funzione di messaggera di Dio (*If*, II. 58-60). Dante-protagonista diverrà dunque nuovo Enea e nuovo Paolo per poter poi, alla fine del viaggio, ormai come nuovo Virgilio e nuovo Paolo testimoniare la verità dimenticata dal mondo.

Quando Beatrice definisce Virgilio *anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo lontana* (II, 58-60) testimonia la verità artistica della poesia virgiliana, cioè la giustezza dell’idea dell’impero e la verità della profezia sul fanciullo venturo. Beatrice si presenta dunque come seguace e testimone della verità dell’idea imperiale, della quale poi parlerà ancor più chiaramente ricordando che *Non sarà tutto tempo senza reda / l’aguglia...* (*Purg.* XXXIII, 37-45). Virgilio, il poeta, è per questo degno di diventare guida di Dante sia per la sua „parola ornata” che per il suo „parlare onesto”, che onora non solo Virgilio stesso ma „quei ch’udito l’hanno” (67-68; 113-114). Tale lode, che spetta a Virgilio in quanto poeta, sottintende il seguente giudizio di Beatrice: prima di Cristo – nel mondo che non poteva conoscere le profezie sul Cristo venturo – non vi fu mai altro poeta che Virgilio! A pieno diritto dunque ella a lui e non ad altri si rivolge con una richiesta eccezionale, anche se – ecco una contraddizione non ovvia – Virgilio è un’anima dell’Inferno. La promessa di Beatrice, secondo cui una volta ritornata al suo posto celeste la donna loderà il poeta latino al cospetto del Signore, non può essere una pura formula di cortesia: Virgilio infatti – ed è lo stesso testo che ce lo testimonia – venne già una volta *inserito* e ora viene *reinserito dal Signore* nel suo grande progetto provvidenziale.

L'imbarazzo di Dante a questo riguardo non può significare che un'apertura verso la salvazione futura di Virgilio. Riportando un'analogia, Picone aveva giustamente argomentato che „la *Commedia* stabilisce ... con l'*Eneide* lo stesso rapporto che nel contesto biblico la parola di Cristo instaura con la parola dei profeti: i libri del *Nuovo Testamento* inverano e completano i libri del *Vecchio Testamento*.” (1997: 41). L'analogia è certamente sostenibile, ma va ricordata anche una differenza: se la *Commedia*, come sostenuto nella *fictio* a cui l'opera si informa, è stata ispirata dallo Spirito Santo, allora l'opera va considerata come libro di Dio che – insieme a Beatrice – giustifica la verità dell'*Eneide*, opera di un poeta pagano. Ergo un libro sacro, la *Commedia*, testimonia – verificandola – la sacralità dell'*Eneide*, come appunto Stazio (*Purg.* XXII, 67-69) avverte riguardo al ruolo di Virgilio: *Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte*. Con un gesto simile, ovvero considerando *sacro* un *testo poetico*, Dante supera e rinnova l'assunto della teologia. Se, comunque, nel testo la questione non viene teorizzata esplicitamente, ciò vuol semplicemente dire che Dante non avrebbe desiderato aprire un nuovo fronte nella storia della dogmatica. Di conseguenza la questione si restringe al fatto che l'analogia sopra accennata ci svela un problema: Dio e i suoi progetti, inaccessibili all'intelletto degli umani, non possono essere colti dalla teologia, dunque il Signore non è soltanto il Dio dei teologi. Tale assunto può essere però accettato anche dai teologi, se non ci sorprende trovare Sigieri di Bramante tra i beati del Paradiso.

Dobbiamo dunque sottolineare che Virgilio-poeta è partecipe attivo del progetto escatologico del Signore, ma non soltanto con la sua opera: con la stesura dell'*Eneide* non si è conclusa la sua attività poiché diventando guida di Dante, egli continua a parteciparvi. Il „duro giudizio” viene *franto*

certamente a causa di Dante, ma il risultato tocca da vicino anche lo *status* di Virgilio, che già una volta è stato giudicato. Il poeta latino, abitante del Limbo, lascia la sua dimora e ritorna sulla terra – *oltrepassa i confini* – per diventare guida di Dante. Tutto ciò è possibile se il giudizio divino che grava sulla sua persona viene *sospeso*.

Ma torniamo al colloquio tra Beatrice e Virgilio. Nel suo racconto rivolto a Dante, Virgilio definisce la Beatrice celeste – prima ancora che essa si presenti – con gli aggettivi usati da Dante nella *Vita nova* per descrivere la donna ch'egli amò sulla terra: *beata e bella* (*Inf.* II, 53), a sottolineare l'esattezza e la giustezza dell'opera giovanile. Virgilio poi, nel rivolgersi a Beatrice – per ricambiare la lode ricevuta – la onora dell'epiteto di *donna di virtù* (v. 76), quasi citando di nuovo il *libello*. La bellezza terrestre di Beatrice, quella bellezza della sua anima che apparve sulla terra e tante volte leggiamo descritta dalla *Vita nova*, ora si presenta quale bellezza perfetta, celeste – Dante, come Sabbatini argomenta, ne riceve prova nel Paradiso Terrestre (*Purg.* XXXI, 138) –, ma è ancora il solo Virgilio a sperimentarla. Il poeta latino, prescindendo ora dalla sorpresa causata dall'apparizione della donna, viene subito sopraffatto da tale bellezza, come una volta era accaduto a tante persone vive, anzi sono addirittura le anime celesti, i beati a reclamarne la presenza nel corteo del Signore: per essi Beatrice rappresenta una sorta di *speranza*, come esplicita la canzone – citata anche nella *Commedia* (*Purg.* XXIV, 50-53) – *Donne ch'avete intelletto d'amore* (VN. XIX, 9).

Sopraffatto dalla potenza salvifica di Beatrice, potenza che ha avuto una volta effetto su Dante e su tutti quelli che l'hanno vista, Virgilio pare dire: *se ti avessi visto nella vita terrena, tu sicuramente saresti stata capace indirizzarmi a quella certezza, a quella unica Verità che tanto cercai*. Virgilio, che ovviamente conosce l'operosità precedente di Dante – anche

perché è naturale che i suoi simili lo includano come „sesto tra cotanto senno” (*Inf.* IV, 102) – rispondendo a Beatrice sta quasi citando un’altra opera poetica, la giovanile *Vita nova* di Dante, così che la lode rivolta a Beatrice suona anche come lode dell’opera poetica precedente di Dante, il cui simbolo era la stessa Beatrice. Lodare *Beatrice* significa lodare la *poesia dantesca*, la *Vita nova*, la *nuova poesia*. Anche perché Beatrice, con la purezza della sua esistenza, era capace di modificare la personalità di chi la guardava: ridestando nel poeta la speranza della beatitudine poté trasformare la direzione del suo sguardo da orizzontale in verticale e – conseguentemente – far congiungere la *poesia della Terra* con quella *del Cielo*. Va però subito precisato che la Beatrice terrestre poteva mostrare al giovane Dante solo la speranza, non la certezza della beatitudine, ovviamente perché non sarebbe stata opera meritoria seguire Dio per interesse. Solo la speranza infatti lascia intatto il libero arbitrio, cioè la possibilità di scegliere il Signore senza la certezza escatologica della beatitudine. Anche se il desiderio del giovane Dante (la *salute*) e l’oggetto apparente di tale desiderio, la volontà di corrispondere alle istanze ispirate dalla Beatrice terrestre, per un periodo convissero in armonia, tale concordia tra il desiderio e la volontà della speranza, si affievolì in seguito, nonostante i suggerimenti della ormai celeste Beatrice. Che l’impianto e la visione del giovane poeta siano autentici, viene però provato anche dalle parole di Santa Lucia che apostrofa Beatrice „loda di Dio vera” (*Inf.* II, 76) parafrasando il *libello* (VN. XXVI.) come se dicesse: *vai e aiuta colui che per te e in te ha trovato l’amore che innalza a Dio, e con te ha cantato la vera lode di Dio, tanto ch’uscì per te de la volgare schiera.* (*Inf.* II, 103-105).

---

Consideriamo adesso il caso di San Paolo:

*Andovvi poi lo Vas d'elezione,  
per recarne conforto a quella fede  
ch'è principio a la via di salvazione (vv. 28-30)*

Con la sua ascesa al Paradiso, Dante ripeterà il viaggio di San Paolo, diventando quasi il nuovo Paolo. Perché? Ovviamente non per ripetere le verità profetiche e teologiche del conforto celeste, come giustamente avverte Derla (1995: 45): qual è dunque la novità di questa nuova ascesa? Vediamo come lo stesso Paolo parlò del proprio rapimento: *Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare (2Cor 12:2-4)*. Le parole e l'esperienza che Paolo ha udite e vissuta sono ineffabili, perché la parola umana è incapace di esprimerle, così che provare a ridirle porterebbe soltanto a un fallimento, in quanto sfocerebbe in una limitazione della verità e, conseguentemente, potrebbe risultare una specie di autocelebrazione del narrante. *San Paolo dunque non dice niente di concreto riguardo a tutto ciò che ha visto*. Da tale fatto consegue – come testimoniano non pochi passi della *Commedia* – che Dante narratore è quasi costretto a diventare un poeta-profeta, a colmare con il suono della propria voce il silenzio delle parole che Paolo non ha mai riferito. In altre parole egli deve trasformare il *muto rapimento profetico di Paolo nell'esaltazione sonora della memoria poetica*. L'ineffabilità del rapimento, che faceva parte dell'elezione profetica di San Paolo, ora deve divenire *testimonianza poetica*, prova fattuale, diremmo addirittura in attesa di un'esplicazione narrativa. Concordando con Freccero e Derla, affermeremo che l'opera „descrive un'esperienza essenzialmente mistica“, narra un „altro viaggio“ (*Inf. I, 91*) nell'„immortale secolo“ (*Inf. II, 14-15*) che però è rappresentato „pur entro

[una] ferrea struttura logica" (Derla 1995: 48; Freccero 1989: 82). La *Commedia* è la scoperta dell'universo metafisico a proposito del quale „la ragione non ha niente da dire, di cui non sa nulla" (Derla 1995: 43). Eppure, va subito aggiunto, tale scoperta dell'universo metafisico, o meglio la sua creazione e ricreazione, sono concepibili solo in virtù dell'illimitatezza dell'universo linguistico della poesia, per mezzo della quale l'eternità si riempie di significato in una dimensione esperibile, poiché il tempo finito e terreno si innesta nell'infinito, rendendo visibile e chiaro allo specchio morale della Verità il senso dell'esistenza terrena inteso come storia dell'uomo.

Tornando a San Paolo, sul silenzio del quale sono di primaria importanza i versi introduttivi del *Paradiso* e i momenti salienti dell'invocazione della terza cantica, ci soffermeremo su due accenni al suo *rapimento*. Il primo recita: *Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende* (I, 4-6). Il passo allude al silenzio dell'apostolo, giustificato dal fatto che la descrizione dell'esperienza mistica è impossibile, date la debolezza e l'incapacità della memoria. Appena dopo, al verso 10, con l'avverbio „veramente" il narratore accenna alla propria straordinaria impresa, dicendo che quantunque esimio fosse il tesoro riservato dalla sua memoria dopo l'esperienza vissuta, non può sottrarsi al suo dovere, cioè al dovere di farne un *resoconto poetico*. Il secondo accenno a San Paolo è il seguente: *O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro*. Il termine *vaso* è un evidente rimando a Paolo oltre che, nello stesso tempo, una dichiarazione di voler oltrepassare i limiti del rapimento dell'apostolo, in quanto la preghiera richiede più di quello che Paolo aveva ottenuto, la possibilità di narrare fedelmente l'esperienza. Il mediatore della visione deve divenire, secondo

Picone, *'vaso' riempito dallo spirito apollineo della poesia* (2000: 25) e così l'invocazione della parola ispirata, adatta all'oggetto celeste e sublime, darà modo anche alla pretesa dell'incoronazione poetica, perché Dante diventi un vero *auctor*, *l'erede della tradizione letteraria posta alla confluenza di mondo classico e civiltà cristiana* (Picone 2000: 25). L'autore della *Commedia* è infatti soprattutto poeta, e ogni altra definizione o funzione (teologo, profeta, etc.) dipendono da questo assunto.

La *fictio* dantesca ci suggerisce dunque che è appunto l'assenza del resoconto è il motivo per cui non sarà San Paolo la guida di Dante. Come può esser sufficiente a che questo ruolo sia affidato a Beatrice, all'amore giovanile del poeta? Ora, se si pensa che nel Nobile Castello i maggiori poeti dell'antichità accolgono, come sesto tra loro, il Dante pellegrino, ovviamente senza ancora conoscere la *Commedia* – non ancora scritta –, dobbiamo concludere che la loro stima possa basarsi esclusivamente sulla *Vita nova*, la cui fonte ispiratrice fu Beatrice, la donna amata per cui Dante *uscì dalla volgare schiera*, come afferma Santa Lucia (II,104-105). Questa „uscita” è merito delle poesie scritte nel *dolce stil novo*, dedicate a Beatrice ma soprattutto al concetto dell'Amore, con il quale la *Vita nova* poté innalzare l'amore terreno a dimensioni divine. *La straordinaria forza di Dante consiste* – scrive Picone (2000: 46) – *proprio nell'aver scelto l'amore, un bene immutabile, al posto dei beni mutabili*. E l'amore così inteso diviene una forza attraente che innalza l'anima alla verità del bene eterno e immutabile.

La verità della poesia della *Vita nova* è provata anche dal fatto che Santa Lucia si rivolge a Beatrice nel Paradiso „usando” le parole del *libello* (XXVI), *loda di Dio vera* (II, 103). Anche Virgilio „cita” la *Vita nova* (X, 2) quando definisce Beatrice *donna di virtù* (II, 76), anzi è la stessa Beatrice a giustificare la verità della visione del giovane poeta – di quella

visione in cui sarà lei stessa a spronare l'animo del suo amico per innalzarlo in effetti *oltre la spera che più larga gira* (VN. XLI, 2) –, quando rivolge a Virgilio queste parole: *I' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare* (II, 70-72). La descrizione del rapimento paradisiaco del giovane poeta è simile al *raptus Pauli*, mentre l'avvistamento della donna amata nella splendente gloria celeste, sarà poi ripetuto e descritto particolarmente nella *Commedia*, dove Beatrice si presenta nella sua attuale e definitiva dimora. Nello stesso tempo la visione del giovane Dante era ancora velata; si potrebbe dire che mancava – *come appunto nel caso di Paolo* – della parola poetica che rende intera e vera la visione. Virgilio, insomma, rivolgendosi a Beatrice testimonia la bellezza beatificante della donna, ma con ciò anche la straordinarietà della *Vita nova*. In altre parole ammette che Beatrice è *cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare* (VN. XXVI, 6). Anche Beatrice sottolinea la correttezza del libello ricordando: *Alcun tempo il sostenni col io volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte vòlto* in *Purg.* XXX, 121-123. Eppure è ovvio come la poesia della *Vita nova* non fosse ancora del tutto degna di Beatrice. In questo senso la *Commedia* costituirà l'integrazione dell'opera giovanile, portando alla *scoperta* di quel *nuovo linguaggio* e di quel *nuovo genere*, in cui più degnamente potranno esser cantate le lodi della *beata*, di Beatrice, come indicato nella promessa a conclusione della *Vita nova*, promessa a lungo dimenticata. Questa dimenticanza riguardava Beatrice e quindi la speranza della beatitudine, che la Chiesa avrebbe dovuto promuovere, se non fosse divenuta incapace di adempiere alla sua funzione, così che a Beatrice – anche in virtù dell'etimologia del nome – viene delegata questa funzione. Da ciò deriva che tutta l'umanità dovrebbe innamorarsi di lei, il che appare possibile soltanto nel caso

l'umanità s'innamori della nuova poesia di Dante. *In questa trasposizione si verifica l'amore senza interesse, cioè l'amore sacro*: Dante consente al suo narratore di spingersi al largo nel mare della poesia, egli stesso partendo, in senso metaforico, verso la promessa e la sempre procrastinata *poesia nuova*. Il pellegrino viene pertanto scortato da „due” poeti, Virgilio e Dante stesso – nel cui animo Beatrice è rinata, ormai abitante del Cielo – ora conscio della dignità della propria elezione che gli consentirà di diventare, raggiungendo le più alte vette dell'arte e seguendo anche l'esempio di Davide, *il poeta cristiano per eccellenza*.

Nel secondo canto il protagonista si rende semplicemente conto del fatto che la grazia concessa dall'Alto gli apre la via della salvezza e la possibilità, straordinaria per qualsiasi vivente – e infatti toccata solo ad Enea e a San Paolo –, del viaggio ultramondano. Ora però non capisce pienamente che l'elezione deve *servire* a qualcosa, deve *essere funzionale* a uno *scopo ben preciso*. Il timore che si manifesta in Dante riguarda tale problema. Nell'invocazione il narratore esprime il suo bisogno di aiuto per poter descrivere fedelmente l'esperienza, e solo più tardi il lettore comprende che al narratore viene ascrivito *un ruolo che tocca da vicino il progetto provvidenziale divino*. Questo ruolo è anche una funzione poetica, in quanto il narratore assurge a *notaio* del messaggio divino. Il viaggio di Dante, in questo senso, è un pellegrinaggio preliminare alla preparazione del viaggio escatologico dell'umanità. Dante è stato salvato sia in virtù del futuro resoconto che testimonierà l'inequivocabile ripristino delle funzioni escatologiche dei due istituti che hanno momentaneamente deviato dal cammino loro indicato da Dio, cioè dell'Impero, simbolizzato dalla figura di Enea, e della Chiesa, simbolizzata da Paolo; sia perché, ripresentando all'umanità la speranza della beatitudine, offrirà a coloro che

vivono in questa vita, la possibilità di essere rimossi dal loro stato di miseria.

#### 4. *Lo smarrimento dell'umanità: l'Impero e la Chiesa.*

##### *La funzione di Beatrice nella crisi*

Lo smarrimento vissuto dalle due potenze istituite da Dio evidenzia la crisi del mondo cristiano e dell'uomo in generale. La Chiesa, avida di potere temporale, ha violato i precetti divini, trascurato il proprio compito principale, cioè la preparazione delle anime alla beatitudine celeste, diventando così incapace di mostrare ad esse la *speranza della beatitudine*, una sorta di bussola della vita virtuosa terrena, offerta ad ogni singolo vivente dal momento della redenzione, quando la Verità si era rivelata in Gesù Cristo. Anche se la redenzione fu un evento unico nel processo storico universale, la validità e la funzione di essa non diminuiscono fino alla fine dei tempi, ergo la crisi attraversata dall'opera salvifica della Chiesa, cioè la *mediazione* tra l'uomo e Dio, non inficia la certezza della redenzione. Nel testo dantesco tale *compito di mediazione* viene delegato a Beatrice che, secondo la *fictio*, è la prova concreta della *beatitudine*, nonché essere capace, malgrado l'attività contraria svolta dalla Chiesa, di offrire all'uomo la speranza della beatitudine. Di conseguenza *Beatrice è il simbolo della speranza della beatitudine* anche perché la beatitudine, ovvero la visione di Dio *non può essere identificata con la grazia, e qui, sulla terra, nella temporalità è irraggiungibile, perciò significa l'oggetto principale della promessa e della speranza* (Rahner-Vorgrimler 1980: 771).

Da ciò consegue inoltre che lo smarrimento di Dante protagonista, in connessione al ricordo offuscato di Beatrice, non si manifesta solo nel suo rivolgersi ai piaceri e alle cose di questo mondo ma – come sottolinea Boyde (1984:76) – nell'accettarli, anche se *danno un 'piacere falso' quando le si*

*ricerca come fini e quando le si concepisce come obiettivi che possono essere raggiunti dai soli sforzi dell'uomo o come mete che possono portare una felicità durevole appagando tutti i desideri e i bisogni dell'uomo.* A questa conclusione la stessa Beatrice giungerà per formularla – con ben altre parole – nei vv. 34-36 di *Purgatorio* XXXI.

La figura celeste di Beatrice, ormai beata in Paradiso, può divenire il simbolo della speranza della beatitudine per l'uomo (e così per Dante), appunto perché aveva rivestito la stessa funzione già nella *Vita nova*. Non solo Dante avvertiva chiaramente che nella persona amata si nascondesse la propria „salute“, ma vedeva che anche il resto dell'umanità, guardandola, sentiva apparire tale speranza. D'altra parte il nome stesso della donna nel suo significato mostrava l'evidente funzione salvifica: tutti coloro che a lei rivolgevano lo sguardo si staccavano dall'orizzonte terreno, per avvicinarsi alla contemplazione delle cose celesti (non si dimentichi che la dimora definitiva e perenne della Beatrice celeste è tra gli spiriti contemplanti). Beatrice è infatti *donna di virtù* (*Inf.* II, 76-78) che *lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto* (*Purg.* VI, 45) e che si presenta come *gloria de la gente umana* (*Purg.* XXXIII, 115). In conseguenza di quanto sinora argomentato, *più degnamente parlarne vuol dire rivolgersi ormai a ciascun uomo.*

Non ci appare del tutto convincente l'assunto di Curtius, secondo il quale Beatrice sarebbe *la massima redenzione in forma femminile* (1992:417), anche perché non si può parlare di una nuova redenzione o della ripetizione di essa. Beatrice è *segno* che ammonisce l'umanità redenta, e tale funzione potrà esser conferita appunto dalla Redenzione in quanto opera storica ed eterna di Gesù Cristo. È indubbio il legame analogico tra Beatrice e Cristo: anche Beatrice scende nell'Inferno, salva (almeno) un'anima e così via, ma giungere però a dire che Beatrice sia *figura Christi*, implicherebbe anche

la necessità di una differenza entro siffatto legame. Beatrice, da sola, non sarebbe stata capace di salvare l'anima di Dante. Inoltre ella è stata creata tale e quale appare in quest'opera, di conseguenza la sua funzione differisce fundamentalmente da quella di Cristo: essendo la certezza *dell'operosità perenne della redenzione*, non potrà mai elevarsi al *rango cristologico*, e per queste ragioni non si può qui parlare di blasfemia o di eresia.

Non va dimenticata una terzina particolarmente discussa dalla critica dantesca (*O donna di virtù sola per cui / l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c' ha minor li cerchi sui* (*Inf.* II, 76-78) pronunciata da Virgilio per ribattere alle gentili parole di Beatrice: la donna si era presentata al verso 70, pronunciando il proprio nome, etimologicamente definendo sia la persona concreta che la sua funzione nella storia. Virgilio, nel primo canto, la nomina come un'*anima* concreta – e sappiamo che gli eventi del primo canto sono successivi al suo incontro con Beatrice – senza accennare ad allegorie che potrebbero celarsi dietro la di lei figura – come segnalato da Nardi (1964: 28). Il senso dell'apostrofe virgiliana appena citata corrisponde a quello con il quale il giovane Dante aveva caratterizzato la donna amata, con la differenza che ora Virgilio non la chiama semplicemente per nome, ma la descrive servendosi delle sue caratteristiche, che sono in piena armonia con il suo nome. Il sintagma *donna di virtù* è una metonimia per il nome della figura concreta di Beatrice eppure, considerato il significato del nome, conferisce a quella figura un valore simbolico: la donna diventerà *il simbolo di ogni virtù*. Essere *beatrice*, cioè *colei che rende beato altrui*, è possibile solo se si è *caratterizzati da tutte le virtù*, sia cardinali che teologali. Il termine *sola* può inoltre essere riferito sia alla *virtù* che alla *donna*, e di fatto si collega a tutti i due sostantivi, in quanto nel simbolo sono presenti ed elementi costituenti, tutti e due gli elementi. Parlando di Beatrice, cioè della *donna di*

*virtù*, il testo a volte la nomina come donna celeste, per esempio in *Purgatorio* I, quando Virgilio spiega al Catone sorpreso il motivo del loro arrivo, e Beatrice è semplicemente *donna* (*donna scese del ciel*, cfr. *Purg.* I, 54) mentre altre volte Beatrice viene descritta come *virtù*, addirittura nella stessa scena, quando sempre rivolgendosi a Catone, Virgilio giustifica la sua funzione di guida dicendo che *de l'alto scende virtù che m'aiuta* (*Purg.* I, 68), dove nel termine *virtù* si propala anche la figura di Beatrice.

Il nesso relativo *per cui* sembrerebbe poi indicare che *l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel c' ha minor li cerchi sui proprio per tale donna di virtù*, cioè *a causa* di Beatrice, la speranza della beatitudine, sulle cui tracce l'uomo non rimane intrappolato nelle reti caotiche del mondo, anzi mirandola riesce a guardare anche verso l'alto. Siccome Beatrice dimora eternamente nell'Empireo, *quod est idem quod celum igne sui ardoris flagrans*, l'elezione di Dante è opera di quell'*amor sanctus, sive caritas* di cui parla l'*Epistola XIII* (68), *piena del quale* Beatrice si china per aiutare Dante. Per quanto riguarda invece il lettore, la *Commedia* è *l'estesa spiegazione del nome di Beatrice*, in quanto il messaggio dell'opera è ciò che il nome della donna significa. In questo senso, ovvero basandosi sull'analogia – per conservare la concretezza della figura di Beatrice – Placella (2011: 50) la intende come *figura christi*. Beatrice è infatti l'amore mediatore della beatitudine, che innalza il fedele alla visione di Dio. Dante ripropone, nella figura di Beatrice, la speranza che ha per oggetto la promessa di Cristo ai suoi fedeli, secondo cui avranno un posto nella casa del Padre (*Giovanni*, 14, 1-3).

Ridurre la figura di Beatrice a mera allegoria della teologia, sarebbe certamente un errore (v. Derla 1995: 56-57) anche perché, oltrepassando i limiti della teologia, ella eleva al rango di libro sacro l'opera scritta da un autore pagano, per

non parlare del fatto che non poche volte condanna la Chiesa del suo tempo. Un simile pensiero politico, che riguardi la Chiesa o la politica laica, non può essere oggetto della riflessione teologica. In più Beatrice, più che mostrar di avere generiche nozioni sulla divinità, ne ha diretta esperienza ontologica. Sollecita Dante alla scrittura, ma nella sua qualità di poeta, non di teologo o filosofo, per cui innalza al massimo livello di sapienza la verità della poesia. Per avere la possibilità di intravedere il parallelismo tra la figura di Beatrice e la teologia, dovremo considerare la nozione della teologia nella sua accezione etimologica e diffusissima nel Medioevo, intenderla come *parola di Dio, Sacra Scrittura, Rivelazione*. La Beatrice celeste esercita la sua influenza su Dante non semplicemente restando in un'immobilità passiva, per provare con la sua sola presenza, come un tempo, ad innalzare l'animo di Dante, ma trasforma la sua posizione esistenziale-contemplativa, lasciando la dimora degli spiriti contemplanti e operando in piena attività. Coi che una volta era stata ideale e concetto astratti, ora diviene prassi. L'ideale si è trasformato in certezza e verità. Il pianto che conclude il monologo rivolto a Virgilio sta a dimostrare l'amore, personale e celeste, che sente per Dante: celato a lungo nella *Vita nova*, ora è la prova della comunione tra Terra e Cielo. In senso lato potremmo infatti dire, insieme a Cozzoli (1993: 85-86), che „Beatrice è non solo la donna amata, ma la realtà spirituale, un'entità spirituale, e cioè *l'anima* che aspetta di essere scoperta da ognuno di noi“, come appunto descritta nel *Convivio* (III, VIII, 827-830). Bisogna dunque ritrovare l'anima o la spiritualità che parevano smarrite dentro l'uomo.

I primi due canti preparano l'inserimento del tempo dell'esistenza terrena e umana, nella prospettiva dell'eternità: muovendosi poi nell'eternità, l'opera comunque avrebbe presentato al lettore il dramma umano, inteso anche

storicamente, dell'esistenza terrena. Viaggiando nell'aldilà siamo comunque e contemporaneamente anche qui, sulla terra, tra le quotidiane lotte spirituali, intellettuali, politiche ed estetiche, tra le passioni che ostacolano le nostre scelte giuste e morali. L'oggetto della *Commedia* è il dramma dell'uomo attivo che vive nella storia e che viene ostacolato nelle proprie azioni da sé stesso, dalle proprie conoscenze e passioni; è un mondo creato e ideato dalla poesia, ergo il sistema eterno dell'aldilà non diventa una mera costruzione concettuale e teologica. Da ciò consegue, come Bertani asserisce citando De Sanctis (cfr. Bertani 2013: 89 e De Sanctis 1955: 120; 127) che *Dante, Beatrice, Virgilio, Matilde, san Bernardo, Lucia, ecc. non sono puri segni del concetto, spogliati di ogni qualità che non risponda a quello. Con esse, infatti, l'allegoria è calata nella lettera, ha negato se stessa e si è fatta lettera [cioè parola]<sup>3</sup> ... L'uomo per salvarsi ha bisogno della Ragione e della Fede. Ma siccome l'uomo diviene qui individuo, così la ragione e la Fede non sono né idee astratte né personificazioni, ma vere persone.*

### **5. Intelletto e fede**

Dante, pensatore e poeta cristiano, non avrebbe mai pensato di poter separare l'intelletto umano dalla certezza della rivelazione, cioè della fede, in quanto il primo è un  *dono*, il secondo è un  *fatto*, ed entrambi esistono grazie a Dio. Quando la ricerca filosofica che mira agli arcani dell'esistenza ha raggiunto, grazie alla rivelazione, la Verità, non ha cessato però di essere moto intellettuale, ma ha dato origine a un  *intelletto illuminato*  che è  *conscio anche dei propri limiti*. Anche l'intelletto che non conosce la rivelazione (pensiamo qui ad Aristotele) può arrivare, riflettendo sulla concatenazione delle cause, a cogliere l'esistenza della causa prima, del motore

---

<sup>3</sup> Nota di chi scrive (HM).

immobile, del concetto del Bene assoluto (*Convivio* III, II, 179-81 e *Par.* XXVI, 37-39), giungendo fino ai limiti della conoscenza, dirigendosi *in modo negativo* fino a ciò la cui conoscenza costituisce l'oggetto del suo desiderio, come leggiamo in Derla (1995: 55). *Di conseguenza la fede cristiana non è il contrario dell'intelletto ma è l'illuminazione di esso.* La *Commedia* professa appunto l'impossibilità della scissione, del contrasto e del rapporto gerarchico tra essi, anzi modella con essi e in essi le varie fasi del processo che conduce a Dio e alla Verità. Pertanto è giusta l'asserzione di Singleton, secondo cui *in Beatrice si raggiunge una Sapientia che include Madonna Filosofia ma al tempo stesso la trascende, essendone la perfezione* (1968:159), ovvero, parafrasando stavolta Boyde, Beatrice assimila in sé Madonna Filosofia (1984: 80).

Ciò che si è detto va adesso chiarito in più punti. Innanzitutto indicheremo ne *La Consolazione della Filosofia* di Boezio la fonte da cui Dante apprende che la Filosofia, che discende in forma femminile dal Cielo per non lasciare a patire il suo fedele, viene apostrofata dal protagonista con il sintagma *O omnium magistra virtutum* (Boethius I, III prosa, 2) – proprio come Beatrice è nominata da Virgilio – per poi venire interrogata sulle possibili conseguenze della sua discesa (v. sopra e, per il parallelismo con il testo dantesco, in *Inf.* II, 82-84). Inoltre, analizzando il sintagma *donna di virtù* nel *corpus* delle opere dantesche, ci imbattiamo nella *donna gentile* del *Convivio*, che è la Filosofia (III, VII, 237-238): una donna che con la sublimità e dolcezza della sua eloquenza suscita nella mente dei suoi interlocutori dei ragionamenti pieni d'amore, pertanto definibile *spirito celeste*, in quanto la causa della sua esistenza è in alto e deriva dall'alto, da qui la possibilità di apostrofarla mirabile *donna di vertude*. Questo effetto sui ragionamenti non può esser altro che l'immagine della filosofia che oltrepassa l'orizzonte dell'esistenza terrena.

Sempre cercando nelle occorrenze dantesche, ritornando indietro fino alla Beatrice della *Vita nova*, cogliamo la definizione di *regina delle virtudi*, con effetti paragonabili a quelli della Madonna Filosofia nel *Convivio*. Sono queste le influenze che caratterizzano, anche nel secondo canto dell'*Inferno*, la figura di Beatrice, nella saggezza e irradiazione della quale le verità della filosofia si mostrano in tutta la loro realtà e pienezza.

Da tutto ciò, e dal fatto che nel Limbo Dante distingue il gruppo dei filosofi da quello dei poeti – operando una distinzione tra la saggezza della filosofia intesa come tale e la poesia –, consegue che Virgilio come guida non può rappresentare solo l'intelletto filosofico. Certamente egli è in possesso della saggezza della filosofia aristotelica, come dimostra non poche volte durante il viaggio, ma è anche l'unico pagano ad esser riuscito, con la poesia profetica (ispirata da Dio), a entrare nella terra di nessuno che si apre oltre i limiti negativamente riconosciuti della filosofia. Ciò che la sua profezia ha reso oggetto di discussione, ora a Dante si mostra quale Verità provata. In questo senso la Donna Filosofia era già stata assimilata anche da Virgilio. Sebbene per Dante il Filosofo per eccellenza fosse Aristotele, pure non sarà costui a guidarlo durante il pellegrinaggio oltremondano. La Ragione in sé, per quanto sublime, non è sufficiente, pertanto a guidare Dante dev'essere Virgilio in virtù della verità della sua profezia mistica, Virgilio che è *figura impleta* di Beatrice, come giustamente argomenta Derla (1995: 55).

In questo senso è interessante prendere in esame i versi 25-66 di *Paradiso* XXVI, dove Dante-personaggio risponde al quesito postogli da San Giovanni sul suo cammino *personale* verso la *carità*, cioè verso Dio. Il protagonista inizia a rispondere con un argomento teorico, richiamandosi all'autorità della filosofia e all'atto redentore di Cristo. Con ciò

mette in evidenza come sia la filosofia – che ricerca e vuol raggiungere la verità intesa come Bene Supremo – che la teologia – basata sulla certezza della Rivelazione esposta dai testi biblici –, tendano a cogliere la „natura“ della Bontà Suprema. Tutto il ragionamento suggerisce che per quanto riguarda le loro mire (il Bene Supremo) filosofia e teologia non sono differenti, mentre lo sono nei gradi di apertura del processo del pensiero per giungere al loro obiettivo, in quanto per la filosofia pensare è un cammino *verso il vero*, mentre per la teologia esso avviene *entro il vero*. Sebbene gli argomenti razionali di Dante siano giusti, la sua risposta a San Giovanni sarà esaustiva soltanto se nel suo ragionare s’includeranno anche i motivi personali dell’amore che sente per Dio, la gratitudine per esser stato creato, per la redenzione e per la speranza della salvezza, in cui il protagonista è anche personalmente coinvolto. Perché l’uomo può rimanere sulla „diritta via“ solo con la mente sensibile, colma di speranza nella beatitudine, che è una sensibilità aspirante a Dio: il desiderio subitaneo del giovane Dante per Beatrice, in quanto esperienza che lo aveva indirizzato verso la ricerca del Bene Supremo, aveva segnato dunque l’inizio del suo ragionare che aveva per fine la conoscenza.

È di primaria importanza ricordare che la vista di Dante-personaggio, abbagliato, momentaneamente accecato e quasi smarrito nello splendore (*di carità*) di San Giovanni, si acuirà alla fine di questo episodio, per effetto dello sguardo di Beatrice che ha il compito di guarirla. Una volta sentita la giusta risposta data dall’amante, Beatrice ricorda il passato e si giustifica –ormai su un livello superiore – per aver indirizzato Dante verso sé stessa, anche perché il nuovo Dante – che si era già immerso sia nel Letè che nell’Enoè – ora, e di nuovo, è suo *fedele*; fedele della *Beatrice celeste* (Sabbatino 2005: 237.) dalla quale, dopo la morte della Beatrice terrena, si era allontanato.

## 6. Le tre „donne benedette” e il „duro giudizio” sospeso

Non v'è dubbio che la citazione del lungo monologo di Beatrice (II, 85-114) – che non è, come abbiamo visto sopra e anche in base a quanto segnalato dal Pagliaro (1966: 37), una semplice spiegazione delle ragioni per cui Beatrice non ha timore di discendere nell'abisso infernale – da parte di Virgilio viene riferita a Dante per scioglierne i dubbi a proposito della sua elezione, a proposito cioè del fatto che da persona ancora vivente, come Enea e Paolo, potrà discendere nell'aldilà. Il luogo decisivo del resoconto, in questo senso, è il verso 96, secondo il quale la commossa preghiera di Maria *duro giudizio là sù frange*: è questo il passo che chiaramente segnala il consenso dato da Dio all'elezione di Dante. *La preghiera di Maria infatti non chiede che a Dante venga concesso un aiuto, seppur miracoloso, sulla terra, né la felicità terrena, ma si rivolge a Dio per ottenere la grazia di eleggerlo a un compito, la realizzazione del quale sarà il resoconto poetico che Dante poeta fedelmente trasmetterà al mondo per il „suo meglio”.*

Se l'elezione di Dante fa parte della storia escatologica dell'umanità, è ovvio che il consenso divino è stato concesso in precedenza. Da questa prospettiva le preghiere delle tre donne benedette si rivolgono a desideri già esistenti in Dio, sono cioè specchio dell'amore divino. In conseguenza di ciò la loro volontà è necessariamente consona a quella divina, la loro attività, seppure nel quadro di una iniziativa personale, è segno dell'attività della grazia divina. La particolarità della grazia divina è ravvisabile nel fatto che si attua attraverso prima Maria e poi Lucia, con la mediazione delle quali Beatrice potrà discendere all'Inferno, da Virgilio. In altre parole la sospensione del „duro giudizio” non può essere intesa come un ripensamento da parte di Dio riguardo al proprio progetto e segno del fatto che nella sua onniscienza

esiste la possibilità dell'errore (Giacalone 2005: 104): la vita e l'elezione di Dante, tutto doveva essere già stato previsto da Dio. La preconnoscenza divina non è però *causa* della sorte – terrena e ultraterrena – dell'anima. Di conseguenza la compassione delle tre donne è specchio della misericordia di Dio, in quanto esse operavano in virtù di tale misericordia. Nella mente divina doveva preesistere (dal principio, per così dire) il fatto stesso dell'intercessione di Maria, molto prima comunque che la Madonna sapesse della propria volontà a questo riguardo. Insomma solo in una prospettiva umana può sorgere il dubbio che Dio potesse ripensare il suo progetto, eppure grazie al libero arbitrio, è concesso all'uomo, anche all'ultimo minuto, di scegliere il pentimento e quindi originare un cambiamento nella propria sorte, come appare evidente nel caso di Manfredi (*Purg.* III, 112-145). L'articolazione e la struttura del monologo di Beatrice rivestono questa forma appunto per rendere intellegibile all'intelletto umano l'operazione divina, per questo la sequenza degli eventi pare seguire una logica umana. Il „duro giudizio“ si riferisce probabilmente al fatto che Beatrice non potrebbe discendere all'Inferno, in quanto ai beati non è consentito lasciare il Cielo: il desiderio supremo ed esclusivo dei beati è esser presenti al cospetto di Dio, pertanto non c'è bisogno di nessun divieto di allontanamento, tanto meno di „giudicio“ (si ricordi poi che Beatrice stessa esprime il forte desiderio di „tornar“ nell'„ampio loco“ (v. 71). La discesa e la mediazione avvengono dunque per volontà divina: Beatrice sarà messaggera di Dio, per *portare a compimento la verità della Vita nova*, giustificare cioè quell'impressione del giovane Dante e degli altri che l'hanno vista, che la faceva apparire donna discesa dal cielo „in terra a miracol mostrare“, come si legge nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (VN, XXVI).

Per quanto riguarda l'attività di Lucia va segnalato che, in piena sintonia con il significato del suo nome che indica la *grazia illuminante*, ella aveva aperto gli occhi di Dante che viveva „pieni di sonno” (*Inf.* I, 11.). È dunque merito di Lucia se Dante era riuscito a riacquistare la *capacità di vedere*. Proprio questa è la situazione – lo stato cioè di Dante ancora assonnato ma in procinto di voler svegliarsi – descritta nell'immagine dei versi 106-108, dove Lucia, quasi ad ammonire Beatrice, riassume le difficoltà di Dante nella selva, ovvero l'imbattersi nelle fiere, il fermarsi e rovinare „in basso loco”:

*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?*

L'ultimo verso della terzina pare veramente un'onda rampante: l'endecasillabo con il veloce cambiamento di ritmo, con gli accenti sulla quarta, settima e decima sillaba, con la sinalefe (su la *fiumana*^ove l'**mar** non ha **vanto**?) pare suggerire anche a livello fonico la forza travolgente della corrente e la sensazione che sia impossibile difendersi. In questo senso si chiarisce anche l'immagine del naufrago giunto sulla riva ai vv. 22-27 del canto I: la similitudine pare suggerire che rendersi conto di esser(si) smarriti non basta per la salvezza dell'anima, che vivere in peccato (nella selva o nella fiumana), uccide l'anima privandola della possibilità di acquisire la vita eterna, portando sia alla morte del corpo che a quella dell'anima.

Il risveglio e la riconquista della vista non sono però sufficienti al viaggiatore smarrito, perché l'atteggiamento della Chiesa del suo tempo lo ostacola – anche dopo il risveglio – dall'intraprendere la „diritta via” stabilita da Dio. Basterà rinviare, con Bocchia (2012: 111), alle parole di San Bernardo

nell'Empireo (*Par.* XXXII, 137-138), dove l'uso del verbo *rovinare* ci suggerisce l'immagine di Dante nella selva, quando si rende conto del proprio smarrimento (*Inf.* I, 61-63) e, non guardando più il colle su cui splendevano i raggi del sole, si rivolge (*rovinava*) verso il basso. Per questo Lucia gli manda Beatrice, speranza della beatitudine. Ormai, dopo Lucia, c'è bisogno di lei, l'unica in grado di aiutarlo.

**7. La relazione tra la parola poetica e la verità.  
Interpretazione del termine „mente” e questioni relative  
all'invocazione.**

Innanzitutto va subito sottolineato che l'invocazione come *topos* poetico in Dante è sempre funzionale, e come tale la prima invocazione dell'opera è in stretta connessione con la figura, tirata in ballo quasi subito dopo la conclusione della preghiera, di San Paolo che in mancanza di parole adatte non poté fornire un resoconto sul Paradiso. Ma leggiamo l'invocazione e i versi che la preparano (II, 3-9):

*... io sol uno  
m'apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra.  
O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;  
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,  
qui sì parrà la tua nobilitate.*

Come si vede, il verso 6, che fa parte ancora della seconda terzina, sospende la narrazione e, interrompendo la descrizione retrospettiva, sposta l'attenzione del lettore dall'eroe e dal passato, verso il narratore e il presente del processo di creazione dell'opera, chiaramente separando così le figure e le funzioni del viaggiatore e del narratore. La prospettiva cambia: la scena del conflitto interiore, imminente, vissuto dall'eroe, lascia il posto alle problematiche del

processo creativo, alla *lotta difficile per la lingua poetica*; perché di lotta si tratta, o almeno di un secondo fronte, in cui il protagonista non è più il pellegrino. Il narratore – volendo giustamente creare l'illusione della realtà – avverte subito che il suo resoconto non è un'invenzione, né il risultato della finzione poetica (cfr. Chiavacci Leonardi 2011: 46), ma la descrizione fedele di eventi reali: in qualità di protagonista li ha infatti già vissuti, ha già percorso il cammino che conduceva a Dio, adesso resta da adempiere il compito, anzi il dovere imperativo – come tanti gli ricorderanno durante il viaggio (Beatrice in *Purg.* XXXII, 100-108 e *Purg.* XXXIII, 52-54, Cacciaguida in *Par.* XVII, 127-142, San Pietro in *Par.* XXVI, 64-66) – di riprodurre *fedelmente e giustamente* ciò che la memoria ha saputo tenere in serbo.

Di conseguenza il centro della finzione è la *memoria*, in quanto detentrica della verità. La verità può manifestarsi solo se – come avverte Ohly (1985: 144) – „La memoria è qui il *medium* attraverso il quale il numinoso può introdursi nella lingua”. Anche per questo la memoria è parte costituente dell'atto creativo, come nel caso, simile al nostro, della scrittura sotto dettatura. La parola poetica può dunque essere vera solo se la parola divina traspare attraverso essa. Perciò la retorica non è un ornamento giustapposto alla parola, ma la bellezza della verità della parola. Il vero si manifesta attraverso la parola, perciò la parola deve essere anche bella. Di conseguenza, in Dante non possiamo parlare del concetto moderno della „creazione poetica dal nulla”: *il vero non è il risultato della creazione poetica, mentre la creazione poetica è il risultato del vero*. Nel termine *mente* usato nell'invocazione citata è di conseguenza sottintesa, non solo etimologicamente ma anche concettualmente, la *memoria*, il libro della memoria, le tracce del quale sono offuscate: il loro chiarimento genera il motivo e la necessità della preghiera rivolta alle Muse. Il

rapporto tra le Muse e il libro della memoria non si è annullato, se pensiamo che *secondo i miti greci fu Zeus a fecondare Mnemosine (Memoria) e così nacquero le muse* (Biedermann 1989: 275). Le Muse sono dunque eredi insieme di Dio e della memoria. Conseguentemente l'invocazione ad esse rivolta è una preghiera alla memoria. L'*alto ingegno*, cioè la capacità intellettuale ricevuta dall'alto (i gemelli hanno appunto questa capacità secondo le credenze medievali), viene invocato in secondo luogo, a suggerire la necessità di uno sforzo personale per cogliere l'ispirazione e rievocare i ricordi.

Prescindendo ora dall'importanza primaria della memoria nell'estetica medievale, potremmo dire che il narratore, quando enfatizza il carattere reale e vero del suo resoconto, quando cioè pare rievocare l'esperienza vissuta, vorrebbe „celare” il fatto che la memoria, per quanto riguarda i temi esposti, può essere solo in parte fonte dell'ispirazione, in quanto la citazione delle opere classiche e degli scritti sacri, quali fonti del vero e delle esperienze, appariranno anche nel nuovo testo. Inoltre la memoria può essere considerata un punto di partenza solo dalla prospettiva della finzione, perché in verità essa va intesa come punto d'arrivo. Ecco a riguardo il pensiero di Gadamer: *Il significato che si forma linguisticamente nel testo poetico, non viene semplicemente 'fissato' nella scrittura, ma appunto viene creato attraverso la scrittura. Solo alla parola resuscitata (pronunciata o letta) va assegnata l'esistenza dell'opera d'arte. Ma la parola si trasfigura solo attraverso la scrittura, ed è questa la sua verità* (1994: 124). Questo tentativo di „occultamento”, gli scopi del quale possono essere ascritti anche tra le intenzioni didattiche e pratico-etiche della *Commedia*, va comunque esaminato in connessione con il termine *mente*, due volte usato nei versi 6 e 8. La duplicità della funzione ovvero del significato della mente, per cui essa si manifesta da una parte come il luogo e la condizione della

nascita della memoria, dall'altra come la capacità e il mezzo per la creazione e *ricreazione* di ciò che è conservato dalla memoria, viene rispettata dal testo in entrambe le occorrenze del termine, anche se si avverte una certa modificazione di tono. La letteratura critica ha per lo più ignorato tale modificazione, riducendo il significato della *mente* esclusivamente a una delle due accezioni. Secondo Chiavacci Leonardi, Momigliano e Vandelli (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Momigliano 1974; 25 e Vandelli 1987: 13) la *mente* significa in entrambi i casi *memoria*. A noi pare che nel verso 6 il termine accentui soprattutto il richiamo, in forma poetica, alla memoria del viaggio e delle vicissitudini sperimentate, come segnalato anche dal verbo al futuro (*ritrarrà*): così con l'uso della *mente* viene sottolineato il processo creativo. Condizione necessaria a che ciò avvenga è l'esistenza del *libro della memoria che fa parte della mente*. Insomma, il significato del termine si sposta verso l'accezione secondo cui la mente coglie le esperienze con la parola poetica, come si legge nel sonetto LXV delle *Rime*: *si veggion cose ch'uom non pò ritrare*. L'invocazione viene non a caso *pronunciata dopo tutto questo*, nel verso 7, quando il poeta-narratore ha appunto bisogno delle Muse, cioè dell'ispirazione, del proprio alto ingegno, insomma dell'attuazione del proprio intelletto creativo, mentre nel verso 8 il termine *mente* allude *alla scrittura intesa metaforicamente*, cioè al *libro della memoria*, come dimostra anche la frase che segue l'occorrenza del termine, *che scrivesti ciò ch'io vidi*, frase che è stata più volte notata, per esempio da Maria Corti che ricorda a proposito: „Dante usa spesso mente per memoria” (1993: 40). Se però la perfezione della memoria verrà provata alla luce della scrittura „estrinsecata” – come suggerisce il parallelismo dei verbi in futuro (*ritrarrà* e *parrà*) – nel senso del termine rimane comunque intatta l'accezione di *processo creativo*. Si tratta dello stesso fenomeno che

caratterizza l'inizio della *Vita nova*, dove il narratore parla del *libello* ancora da scrivere, ricordando che il suo compito sarà *assemblare* ciò che si trova nel *libro della memoria*. Tale lavoro di copia avviene, secondo la Corti, attraverso la memoria inseparabile dalla poetica e dalla forza linguistica creativa (1993: 41).

Inoltre non bisogna dimenticare che nella tradizione poetica medievale i testi dei poeti antichi dettavano la norma, anche nel senso che erano ritenuti detentori della verità e della saggezza, pertanto degni di essere citati e imitati: *In tale prospettiva la citazione dei classici può essere interpretata come rievocazione di una parola autorevole e al tempo stesso riscrittura dell'originale, essenziale per la creazione della nuova poesia* (Baroncini 2002: 155). Di conseguenza in questi casi non si tratta di semplici citazioni, se lo scopo delle reminiscenze è la creazione dell'autorità di testi nuovi che, conservando – negando o affermando – le verità dei testi pagani, le integrano, le inverano, come si vede nel caso di Bonaventura citato da Baroncini (2002: 164) e nella riflessione di Panofsky: *Ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce quasi sempre un significato non classico, solitamente cristiano* (1971: 105). Nel caso di Dante basterà citare – tra gli innumerevoli esempi – il canto XXV dell'*Inferno*, dove il narratore – usando la figura retorica dell'*aemulatio* – fa tacere i suoi modelli, Lucano e Ovidio (cfr. Draskóczy 2012: 152-214).

La duplice e perenne presenza delle due accezioni (memoria e creazione) nel concetto della *mente* esige un duplice compito svolto dalla *parola poetica*, che non può essere semplicemente *parola retorica*, cioè *ornata*, ma deve essere anche – come richiede la memoria – *parola consona al vero*, cioè *onesta*.

Va tenuto presente che Beatrice proprio con questi due aggettivi – ornato e onesto – aveva caratterizzato la poesia di Virgilio (II, 67; 113) fino a consentire che il poeta pagano diventi, con il consenso del Cielo, guida di Dante. Solo questo fatto basterebbe a provare che l’invocazione non è semplice riuso retorico di un *topos* antico, ma è qui pienamente *funzionale*: stabilisce un chiaro parallelismo tra il narratore che prega per la propria, personale parola poetica e il viaggiatore che formula dei dubbi sulla poesia di Virgilio. Ora, se abbiamo considerato giustamente le esigenze del narratore, non pienamente esposte e formulate, riguardo alla lingua poetica, l’invocazione non potrà mirare che al desiderio di possedere una *parola ornata e onesta*, una *parola bella, abbellita appunto dal vero*. Ed è questo il motivo per cui la „nobiltà” della mente – in cui sono presenti sia la capacità creativa che la vera memoria – dipende appunto dalla sua capacità di riuscire a far nascere ed estrinsecare tale parola, una parola (che secondo la *fictione* ora aspetta ancora di nascere) che non può essere che parola *ispirata*. Per questi motivi l’invocazione è indirizzata alle Muse.

S’invoca poi *l’alto ingegno*, forma speciale dell’intelletto, con cui si allude alle alte capacità creative, per riconoscere come propria la parola ispirata – che appare improvvisamente dentro il soggetto, come se arrivasse da fuori – vista non solo come punto di partenza del processo creativo, dell’alta attività spirituale, poetica, ma anche come guida costante, (*come se dettasse*). D’altra parte è vero non solo che l’ispirazione prova il possesso potenziale delle capacità creative, ma che il possesso delle capacità creative è condizione necessaria per la nascita dell’ispirazione. Siamo di fronte a una dicotomia simile a quella che abbiamo già individuato analizzando il termine *mente*, i cui due elementi sono idealmente distinguibili, ma mai realmente separabili. Di

conseguenza, accostare l'ispirazione e l'ingegno creativo vuol dire annullare la differenza concettuale che corre tra essi, come nel caso della parafrasi che Giacalone dà del verso: *O alto ingegno delle Muse aiutami, ispirami*. Il commento di Giacalone, e non solo il suo, sono interessanti anche per il riferimento al sintagma *alto ingegno* come entità al di fuori del narratore (Giacalone 2005: 96-97). Che l'alto ingegno, alla stregua di un dono, caratterizzi il narratore, possiamo provarlo riferendoci al famoso episodio del canto X dell'*Inferno*, dove il padre di Guido Cavalcanti, usando proprio questo termine che allude all'*altezza d'ingegno* di Dante grazie alla quale l'amico del figlio percorre i cerchi infernali, chiede conto al pellegrino dell'assenza di suo figlio, anch'egli similmente dotato di tale *altezza d'ingegno* ovvero di talento poetico.

Mentre noi abbiamo parlato di due elementi dell'invocazione, riferendoci alle Muse (ispirazione) e all'ingegno (capacità creative), altri commentatori pensano che l'invocazione si rivolga a tre entità, ispirazione, capacità e memoria, aggiungendo quest'ultima alle due già prese in esame (Chiavacci Leonardi 2011: 46-47; Vandelli 1987: 12-13): la nostra opinione è che il termine *mente* del verso 8 non faccia più parte dell'invocazione, anche se strutturalmente e formalmente potrebbe esservi coinvolto. Il narratore non ne ha bisogno, in quanto la sua „nobilitate“ dipende dall'ispirazione e dalle capacità creative, da cui è inseparabile la memoria.

È ovvio che la nuova lingua poetica di Dante non può essere né il linguaggio ornato e onesto di Virgilio, né la semplice imitazione della *Vita nova*. Il nuovo oggetto, ovvero l'idea cristiana dell'esistenza umana quale verità suprema – con particolare riguardo alla rappresentazione artistico-poetica della beatitudine celeste e di Dio – esige ormai un nuovo linguaggio poetico e con ciò una nuova forma poetica, diversamente *ornata* e più pienamente *onesta*. Dante, che già si

era innalzato ad autorità poetica anche grazie alla *Vita nova* – come attestano i poeti del Limbo – riuscirà con la *Commedia* a integrare e inverare le verità dei poeti che talvolta inconsapevolmente furono mediatori del messaggio divino, anche perché raccoglie e integra la parola poetica dei suoi predecessori, come giustamente argomenta Bloom (1983: 71-72).

### Bibliografia

- BARONCINI 2001 D. Baronici, *Dante e la retorica dell'oblio*, Leitmotiv, 2001/1, 9-19.
- BARONCINI 2002 D. Baronici, *Citazione e memoria classica in Dante*, Leitmotiv, 2002/2, 153-164.
- BERTANI S. Bertani, *L'apoteosi di Beatrice*, Testo, 65 (2013), 75-93.
- BIEDERMANN H. Biedermann, *Szimbólumlexikon*, Corvina, Budapest, 1996.
- BLOOM H. Bloom, *Langoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- BOCCHIA P. Bocchia, *La pugna spiritualis": una chiave per l'interpretazione del canto II dell'inferno*, ACME-Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Milano, 65 (2012/1) = [www.ledonline.it/acme/](http://www.ledonline.it/acme/)
- BOETHIUS S. Boethius, *A filozófia vigasztalása*. Európa Kiadó, Budapest, 1979.
- BOYDE P. Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Il Mulino, Bologna, 1984.

- CHIAVACCI Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Ciavecci Leonardi, Mondadori, Milano, 2011.
- CORTI M. Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Einaudi, Torino, 1993.
- COZZOLI V. Cozzoli, *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*. Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1993.
- CURTIUS E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, , La Nuova Italia, Firenze, 1992.
- DERLA L. Derla, „*Altro Virgilio dantesco*”, Testo, 16 (1995), 40-71.
- DRASKÓCZY E. Draskóczy, *A „soha nem látott átvaltozasok” éneke: metamorfozis, imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében*, Dante füzetek, 8 (2012), 152-214.
- FRARE P. Frare, *Il potere della parola: su Inferno I e II*, Lettere Italiane, 64 (2004), 543-569.
- GADAMER H. G. Gadamer, *A szó igazságáról*. In *A szép aktualitása*. T-TWINS Kiadó, Budapest, 1994.
- GIACALONE G. Giacalone, *Inferno*, in *La Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, 2003.
- FRECCERO J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, il Mulino, Bologna, 1989.
- MAZZONI F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla „Divina Commedia”. Inferno – Canti I-III.*, Firenze, Sansoni, 1967.

- MOMIGLIANO A. Momigliano (komm.), Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, Sansoni, Firenze, 1974.
- NARDI B. Nardi, *Il preludeo alla Divina Commedia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1964.
- OHLY F. Ohly, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*. Il Mulino, Bologna, 1985.
- PADOAN G. Padoan, *A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*, Helikon, 67 (2001), 321-350.
- PAGLIARO A. Paglaro, *Ulissee. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D’Anna, 1966.
- PLACELLA V. Placella, *Il canto II dell’Inferno*, in *Lectura Dantis*, Università degli Studi di Napoli „L’orientale”, Napoli, 2011, 37-72.
- PICONE Michelangelo Picone, *Leggere la „commedia” di Dante*, *Lectura Dantis Turicensis*, 2000, 13-25.
- RAHNER-VORGRIMLER K. Rahner – H. Vorgrimler, *Teológiai Kiszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980.
- SABBATINO P. Sabbatino, *Dante lettore e critico di se stesso nel canto XXX del Purgatorio*, in *Dante in lettura*, Angelo Longo Editore, Ravenna, 2005, 225-243.
- SAPEGNO N. Sapegno (kommentár), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957.

- SINGLETON Ch. S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, il Mulino, Bologna, 1968.
- VANDELLI G. Vandelli (kommentár), in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano, 1987.
- SZABADI Szabadi Sándor, *Dante Alighieri Isteni Színjáték (kommentár és parafrázis)*, Püski, Budapest, 2004.

BÉLA HOFFMANN – NORBERT MÁTYUS

### **Il secondo Canto dell'Inferno**

#### **– Riassunto –**

Lo scritto offre la parafrasi e il commento in lingua ungherese di *Inferno* II, preceduti da un saggio introduttivo articolato in sette brevi paragrafi. L'analisi prende spunto dal fatto che la narrazione del canto si pone tra due dichiarazioni affermative del protagonista, sulla volontà di seguire Virgilio nel viaggio oltremondano. poiché però il primo sì viene annullato dallo stesso pellegrino, il compito interpretativo del commentatore sarà appunto la spiegazione dei diversi motivi che sfociano infine, nella conclusione del canto, in un altro sì ormai definitivo e irrevocabile. Il percorso interiore, segnalato anche testualmente, che porterà il protagonista ad intraprendere l'alto passo, è segnato da diverse tappe, quali la presa di coscienza del proprio allontanamento da Virgilio (cioè dalla poesia) e da Beatrice (cioè dalla speranza della salvezza); il confronto con l'evidenza dell'essere stato eletto, come lo erano stati precedentemente San Paolo ed Enea, a un compito storico-salvifico riservato a Dante, attraverso alcune mediatrici, Maria, Lucia e Beatrice, ma in realtà da Dio stesso; infine l'intuizione dell'adeguatezza delle proprie capacità

umane ed artistiche a compiere tale assunto. L'articolo dunque si compone delle parti seguenti:

1. *Il silenzio e i dubbi di Dante personaggio*
2. *I dubbi di Dante interpretati da Virgilio*
3. *Gli eletti di Dio: Enea, Paolo e Dante. Preludio all'apoteosi della poesia dantesca*
4. *Lo smarrimento dell'umanità: l'Impero e la Chiesa. La funzione di Beatrice nella crisi*
5. *Intelletto e fede*
6. *Le tre „donne benedette” e il „duro giudizio” sospeso*
7. *La relazione tra la parola poetica e la verità. Interpretazione del termine „mente” e questioni relative all'invocazione.*