

1965

*Esposizione sopra Dante*

In una celebrazione come questa, alla quale uomini insigni hanno portato il peso o la grazia della loro autorità, l'ultimo chiamato a parlare è sempre accolto e salutato da chi è addetto alla cronaca dell'avvenimento col rituale e consolatorio *last but not least*. Il che può essere del tutto vero, ma in altri casi. Non ritengo, infatti, che oggi, per me, sia necessario indorare la pillola perché qui, dinanzi a voi, io mi sento davvero *last and least*, ultimo senza circostanze attenuanti.

E tuttavia mi trovo qui, ho accettato di parlare in quest'occasione anche se mi mancava il tempo e fors'anche la possibilità di cercare in me qualcosa che ponendosi in rapporto ad una mia singolare esperienza dantesca risultasse più che personale e perciò degno di essere notificato e discussso. Mi è sembrato, superata una prima perplessità, che se Dante è patrimonio universale (e tale è diventato anche se più di una volta egli abbia avvertito che parlava a pochi degni di ascoltarlo) al di là di un certo grado di approfondimento necessario, la sua voce oggi possa giungere a tutti come mai forse avvenne in altri tempi e come forse non sarà più possibile in futuro, così che il suo messaggio possa toccare il profano non meno che l'iniziato, e in modo probabilmente del tutto nuovo. La conoscenza di Dante, dopo che la gloria, lui vivente, l'ha incoronato, è andata gradualmente tramontando fino al Seicento (il suo secolo nero) per risorgere poi con l'avvento del Romanticismo e del coevo fiorire di una filosofia totalmente terrestre che vede nell'uomo il padrone e addirittura il creatore di se stesso.

Non mi sfuggono le differenze tra i due movimenti anche se osservo una loro convergenza. Il primo cerca ispirazione nel mondo antico non perché ne abbia rinnovato e accentuato i miti, ma perché è insoddisfatto del suo tempo, razionalistico e illuministico, e si risolve perciò in un'arte poetica. L'altro, che s'affaccia a ridosso del primo, non solo accetta il suo tempo ma ritiene ch'esso rappresenti la fase più alta del totale dispiegamento della ragione. Gli Dei sono morti, anche se morendo hanno avuto bisogno di abbeverarsi di sangue umano, e il divino è sceso in terra. Diversi tra loro e persino opposti, i due movimenti esigono il predicato di moderni e per distinte ragioni guardano a Dante. Per gli uni Dante è un lontano antenato del romanticismo e come tale merita di essere riscoperto; per i secondi è un mirabile prodotto della fantasia poetica, ma questa fantasia non è la sapienza dantesca, è solo un grado, e non l'ultimo, *som de l'escalina*, di uno Spirito che non ha ancora preso coscienza di sé.

La poesia, ci hanno detto, non è la ragione e solo la ragione può comprenderla e renderle giustizia. Ma come il più forte rende giustizia al più debole. Sarebbe ingiusto ridurre la comprensione sette-ottocentesca di Dante a questa dicotomia. Infatti, nell'Ottocento nascono e prendono vigore, non senza qualche antecedente in pieno Settecento, le ricerche di coloro che vogliono alzare il velame che nasconde la grande creazione dantesca e penetrare a fondo nei misteri della sua allegoria. Nasce o rinasce il Dante esoterico, il Dante che anche come personaggio storico (rammento le ipotesi più assurde) avrebbe avuto due volti, uno dei quali rimase pressoché sconosciuto: il Dante che appartenne all'ordine dei Templari o si fece francescano uscendo poi dall'ordine prima di far definitiva professione, e soprattutto il Dante che avrebbe usato un linguaggio settario oggi decifrabile, e in minima parte, solo da chi si sia ma-

cerato in lunghi studi di approfondimento. Si può dire tutto il male che si vuole di questo particolare aspetto della dantologia moderna (d'altronde contestata e respinta da una più moderna dantologia filologica e storica), ma si deve riconoscere che al di là dei suoi aspetti patologici essa ha almeno il merito di aver affermato una grande verità: che Dante *non è* un poeta moderno (fatto ben noto anche ai critici e ai filosofi moderni), e che gli strumenti della cultura moderna non sono i più adatti a comprenderlo (fatto invece negato dai moderni filosofi che si credono particolarmente autorizzati ad alzare il velo, ma da che parte? Dalla parte della moderna ragione dispiegata).

Il mio convincimento invece – e lo do per quel che può valere – è che Dante *non è* moderno, in nessuno di questi modi: il che non può impedirci di comprenderlo, almeno in parte, e di sentirlo stranamente vicino a noi. Ma perché questo avvenga è pure necessario giungere ad un'altra conclusione: che noi non viviamo più in un'era moderna, ma in un nuovo medioevo di cui non possiamo ancora intravvedere i caratteri. Anticipata come una mia convinzione personale, questa non troverà qui le sue motivazioni ed ha soltanto un carattere ipotetico. L'epoca che si è aperta dinanzi a noi non permette previsioni a breve scadenza e parlare di nuovo medioevo ha un significato tutt'altro che univoco. Se l'avvenire segnerà il pieno trionfo della ragione tecnico-scientifica, e sia pure con quei deboli correttivi che la sociologia potrà escogitare, il nuovo medioevo non sarebbe altro che una nuova barbarie. Ma in tal caso sarebbe improprio parlare di medioevo perché l'età di mezzo non fu soltanto barbara, né fu sprovvista di scienza e vuota d'arte. Parlare dunque di un nuovo medioevo potrebbe sembrare un'ipotesi tutt'altro che pessimistica a chi non crede nella fanfaluca della ragione spiegantesi *ad infinitum*; mentre esiste la possibilità di una barbarie del tutto nuo-

va, di un camuffamento e stravolgimento della nozione stessa di civiltà e di cultura.

Ma mi avvedo che debbo tornare al mio argomento e debbo chiedermi chi fosse Dante e che cosa egli possa rappresentare (è il mio tema) per uno scrittore d'oggi: non dico per un poeta d'oggi perché di fronte a Dante non esistono poeti. Chi fosse Dante è quello che gli storici letterari si sono chiesti riuscendo a tracciare, sia pure con molte lacune, le linee della sua esistenza terrena. Più fortunato di lui Shakespeare ha addirittura fatto perdere le sue orme. E nota l'opinione di Sidney Lee, il quale dopo aver dimostrato che molti temi e luoghi dei sonetti shakespeariani appartengono ai *tópoi*, ai luoghi comuni della sonettistica rinascimentale, giunse alla conclusione che nei sonetti Shakespeare non «disserra» il suo «cuore» – come credette Wordsworth – bensì un genere assai diverso di materia. L'unica illazione biografica da essi deducibile sarebbe dunque «che a un determinato momento della sua carriera Shakespeare non disdegnavo nessun'arma di lusinga nel tentativo di monopolizzare il munifico patronato di un giovane di sangue»: il famoso «*only begetter*» di cui è in questione l'identità personale.

Giusta o ingiusta che sia tale conclusione, essa non sfiora neppure il grande poeta delle tragedie. Non è che sulla sua vita e su parte delle sue opere non pesino insindacabili interrogativi ma la critica moderna è riuscita a prescinderne. Esiste solo la sua poesia. Sono queste le conclusioni del nuovo *close reading* che legge la poesia in modo totalmente astorico. Ben diverso il caso di Dante; in lui vita e opere sono così associate che della biografia del poeta non potremo mai disinteressarci. E i punti oscuri sono molti nella vita e nelle opere di Dante. Delle sue rime extravaganti non abbiamo stabilita che in parte la datazione; sono in contestazione non solo rime ma anche epistole e fino a ieri un trattato. Per converso

esiste la possibilità che venga dimostrato opera sua il *Fiore* sinora attribuito a un Ser Durante. Non conosciamo in quale anno sia cominciata la prima cantica della *Commedia*, né sappiamo quando il poeta abbia veramente affrontata (a parte l'incerto inizio) la totale stesura dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Sappiamo solo che per forse venti anni (quindici per altri) egli si dedicò, pur attendendo ad altre opere, alla composizione del poema sacro. C'è anche il dubbio che la *Vita Nuova* sia da noi conosciuta in una redazione seriore, resasi necessaria per saldare il libello al poema saltando il compromettente secondo trattato del *Convivio*. E certo i dubbi non finiscono qui. Tutto questo dimostra che una lettura del poema, e naturalmente delle rime, che prescinda del tutto dalla vita di Dante, dalla sua cultura e formazione, non può portare molto lontano. Eppure un tentativo di leggerlo come si legge un poeta moderno, scegliendo le parti più vive ed eliminando il più - ciò che si giudica al lotrio alla poesia - ha fatto nascere strani rimpianti. Il De Sanctis ha tutta l'aria di deplofare che troppe superstizioni medioevali abbiano aduggiato il poeta impedendogli di dar libera vita ai suoi personaggi. È nota la conclusione della sua analisi dell'*Inferno* nella *Storia della letteratura italiana*: «Queste grandi figure, là sul loro piedestallo, rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare».

Dante, dunque, più poeta che artista. De Sanctis teneva molto a distinguere la poesia dall'arte, ma non fu mai molto sicuro in questa sua distinzione. Ne nacquero equivoci che durarono fino ai nostri giorni. La verità è che se fu mai un artista nel senso più alto della parola, questi è certamente Dante. Ma che cos'era l'arte per il Dante di cui si hanno più scarse notizie, il primo Dante? Era un'arte di convenzione, di scuola, l'*ars dictandi* co-

mune a lui e a quelli che possiamo considerare come suoi corrispondenti (gli stilnovisti non furono una tertia e l'anticipatore Guinizelli muore quando Dante aveva dieci anni). Nei limiti della scuola il problema non era quello dell'originalità ma quello della fedeltà al Dittatore. Che il poeta scriva sotto dettato era convenzione accettata ed ereditata dai lirici occitanici. Ma i poeti del *Dolce Stil Novo* stringono più dappresso il tema che fu dei provenzali e lo chiudono in un canone più perfetto. Il loro linguaggio e il volgare, ma un volgare depurato e perciò dolce. Guittone non può più far testo, è considerato rozzo e incòndito. Dante muove da Guinizelli ma ne semplifica e irrobustisce la maniera; muove anche, e assai più, dal secondo Guido, e non s'intende del tutto la *Vita Nuova* se non si tengono presenti motivi, contrasti e «sbigottimenti», della poesia del suo primo amico.

Comunque anche per Dante di nuova «mainera» si tratta, consapevolmente. Non c'è da stupirsene. Sempre, in ogni tempo i poeti hanno parlato ai poeti, intrattenendo con essi una reale o ideale corrispondenza. I poeti della nuova scuola si pongono problemi, sollevano questioni, attendono risposte per le rime. «Il Dolce Stile è la scuola che contiene con maggior consapevolezza e buona grazia il senso della collaborazione a un'opera di poesia oggettiva» ha detto Contini; il quale dopo aver analizzato il sonetto *Guido i vorrei* in cui egli ravvisa il tema della fuga verso un mondo irreale, soggiunge: «Assoluta separazione dal reale che si converte in amicizia, questo è l'elemento patetico definitorio di stil nuovo». La dona salutifera, che è il tema più evidente di tutta la scuola, si perde nel coro degli amici e il poeta in quanto individuo empirico si ritira. Naturalmente il corpus delle rime extravaganti non può leggersi come un canzoniere e neppure come una collezione di liriche, intesa la parola in senso moderno. Benché nel cosiddetto canzoniere sia grande la varietà delle intonazioni e sia presente il segno

di una sempre maggiore inquietudine tecnica, resta il fatto che noi non possiamo leggere questa raccolta senza ravvisarvi il primo passo di una grande impresa poetica che prenderà coscienza di sé nella *Vita Nuova* e continuerà attraverso le opere dottrinali fino alle tre cantiche che la posterità disse divine e che Dante definì in due luoghi dell'*Inferno* come *Comedia*.

Beatrice fa la sua prima apparizione nelle rime e ad essa sono dedicate alcune delle canzoni e dei sonetti più famosi; ma accanto a lei è possibile che appaia, in un gruppo di rime composte tra il 1291 e il 1293, anche quella Donna gentile che ritroveremo nella *Vita Nuova* e nel *Convivio* e che tanto filo da torcere ha dato agli agiografi di Dante. Né mancano altre donne, altri nomi che forse sono *senhals*: la pargoletta che alcuni identificano con la donna pietra e che in questo gruppo sembra essere stata la più pericolosa per il poeta, e poi Fioretta, Violetta, Lissetta, la donna di Guido e altre ancora per giungere fino alle due donne-schermo che troveremo nella *Vita Nuova*. E poiché nel corpus delle rime extravaganti furono incluse anche quelle ispirate dalla donna pietra, che sono quasi certamente posteriori alla *Vita Nuova* e risentono dello studio del miglior fabbro, Arnaldo Daniello, ecco apparire in una collocazione poco persuasiva le composizioni che saranno fondamentali per lo studio dello sviluppo stilistico di Dante e che non lasceranno indifferente lo stesso Petrarca come ha dimostrato in modo esauriente Ferdinando Neri. Le rime petrose hanno avuto la sorte di esser la fonte del preraffaellismo ottocentesco nella sua variante «nera» che giunge fino a Gustave Moreau in Francia, e include, nella variante «bianca», accanto a tutta una scuola pittorica inglese, anche non poche poesie, tra le quali ha grande rilievo *The Blessed Damozel* di Rossetti, un poeta su cui si sono appuntati gli strali di Eliot. Forse donna Pietra è realmente esistita, ma in quanto avventura stilistica non potrà mai coincidere con una don-

na reale. Se poi Dante ebbe precocemente l'intuizione di quello che dovrà essere il significato ultimo di Beatrice (e la *Vita Nuova* lascia pochi dubbi in proposito) direi che tanto donna Pietra che la Donna gentile avrebbero dovuto essere inventate di sana pianta se non fossero mai esistite: perché non si può immaginare un processo di salvezza senza la controparte dell'errore e del peccato.

Dell'esistenza storica di una Bice o Beatrice che Dante può aver davvero conosciuto e amato, magari senza che l'interessata ne fosse consapevole, non è lecito dubitare dopo le ricerche di Isidoro Del Lungo che destarono grande entusiasmo nel 1891. Ma quale significato può avere questa scoperta? Qui le ipotesi sono due: o il significato che Dante le attribuì non ha alcun rapporto con la sua esistenza effettiva; oppure si può credere, come giunse a credere il Pietrobono, che la donna miracolosa non solo visse ma fu un effettivo miracolo. Per chi crede, come me, che i miracoli possono essere sempre in agguato davanti alla nostra porta e che la nostra stessa esistenza è tutta un miracolo la tesi del Pietrobono non può essere combattuta con argomenti razionali.

Gli ultimi anni trascorsi da Dante a Firenze prima dell'esilio vedono la composizione della *Vita Nuova* che racconta in prosa e in rima la storia del suo amore per Beatrice. Di lei ci vien detto che tutta la sua breve vita e la sua morte, nonché la sua apparizione al poeta, sono poste sotto il segno del numero nove e il suo stesso nome apparirà nove volte nel libello. La fortuna ha protetto la misteriosa fanciulla impedendo che molti fatti della sua vita siano giunti fino a noi: essa può così restare come l'immagine di una perfezione assoluta e come il trampolino necessario della scalata di Dante a Dio. Per un lettore d'oggi ha inizio con la *Vita Nuova* il fatto che ormai il poeta ha cavalcato la tigre e non ne potrà più discendere. Il suo destino è a questo punto definitivamente segnato. Non si può parlare della *Vita Nuova* senza di

menticare ch'essa occuperebbe un luogo intermedio nella raccolta delle rime qualora fosse possibile disporle in ordine cronologico. Hanno trovato posto nelle extravaganti, oltre alle rime petrose, canzoni e rime di vario genere che furono composte dopo il libello e certamente dopo il periodo di oscuramento interiore e di traviamen-  
to che Dante attraversò in seguito alla morte di Beatrice: un tempo di trenta mesi che vede il poeta immergersi nello studio di Boezio e di Cicerone e completare la sua conoscenza dei classici (i «litterati poete», cioè i grandi poeti latini) e della filosofia tomistica.

Il libello interrompe così un'esperienza poetica estremamente aperta e divagante e dà una prima forma già in sé completa a quello che sarà il processo di transumanazione di Beatrice. La dà in una forma che oggi si direbbe di racconto se il termine fosse proprio, in cui composizioni in rima si alternano ad altre in prosa, secondo uno schema che non è d'invenzione dantesca, narrando dall'inizio alla conclusione la vicenda dell'amore di Dante per la donna salutifera. Il racconto, che meglio si direbbe visione, indugia anche in particolari che oggi sembrano realistici ma sono addotti per dar corpo a quella *risa* tra spiriti umani e vocazione trascendente che qui appare definita come non mai prima in Dante. Se il poeta, che qui comincia a mostrarsi come personaggio-autore (e ciò appare dalla scelta delle rime incluse e più ancora dal commento prosastico), volle anche con gli episodi delle due donne-schermo nascondere e insieme rivelare due nomi di donne ben note alla cerchia dei suoi amici non lo sapremo mai. Il problema è di sapere fino a che punto lo spiritello della mistificazione s'insinui nella trama della sua alta poesia. Analoga incertezza lascia l'apparizione della donna gentile che qui sarà una rivale, se così può dirsi, di Beatrice e che poi ritroveremo nel *Convivio* trasfigurata in Filosofia, con un'evidente obliterazione del significato che Beatrice ha assunto nel libello e in quello

che essa riassumerà nel poema sacro. Trascuro altri episodi, nei quali il libello esce dalla sua cornice di avventura mistico-intellettuale per diventare materia di racconto profano. Forse simili episodi sono inventati da un grande tecnico della poesia per dar maggior risalto alle ultime pagine, a quel color sanguigno che poi sarà il colore di tutta l'opera nel nostro ricordo. E certo non si erra vedendo nella *Vita Nuova* una lontana prefigurazione della *Commedia*, d'altronde testimoniata dal desiderio del poeta di dir di lei – di Beatrice – in altro luogo. Che poi il libello sia stato composto con molto rigore, escludendo scene che avrebbero avuto il carattere di doppioni ed altre estranee al disegno generale, questo non fa che confermare il senso dell'opera: di un'elaborazione già conclusa ma in certo senso preliminare. Forse hanno ragione coloro che non vedono nel libello una esperienza mistica. In essa l'esperienza mondana è ricreata dall'esperienza cristiana; ma non si struttura per gradi in forma di ascesi, pensi in una storia, interamente nella sfera mondana (D. De Robertis).

Ma giunti qui, siamo ormai al tempo dell'esilio del poeta che coincide con l'inizio dei due trattati, l'imbandigione di alta retorica del *Convivio* e il *De Vulgi Eloquentia*, tutti e due rimasti incompiuti, e un simile paradosso ci vietera la possibilità di seguirlo creando una sorta di itinerario psicologico. Che i primi sette canti dell'*Inferno* siano stati composti prima dell'esilio e poi asciosti dal poeta e a lui rimessi «quattro e più anni dopo» secondo vicende riferite dal Boccaccio, era opinione del Ferretti confermata da non pochi indizi interni ed esterni. Se è giusta la congettura del Parodi che identifica in Arrigo di Lussemburgo il Cinquecento cinque e dieci (nel qual numero i Gesuiti ravvisarono Lutero e la Riforma) sembra possa dirsi che la composizione dell'*Inferno* e del *Purgatorio* si ponga tra gli anni 1307-1312: mentre è quasi certo che il *Paradiso* occupò gli ul-

timi anni del Poeta. Alcuni studiosi assegnano al 1313 l'inizio del poema. Non mancano altri (il Barbi) che propongono date intermedie. La questione della datazione non è però meramente accademica com'è quella *de mulieribus* da me appena accennata. Essa coinvolge l'affermata o negata possibilità che Dante abbia sottoposto l'opera sua a rifacimento e ad ulteriori rielaborazioni. Il lettore d'oggi resta incerto al proposito. Da un lato si ha l'impressione che molti episodi della *Commedia* siano stati scritti di getto con pochi pentimenti, realizzando così quella grande prosa nascosta dentro le maglie del ritmo e delle rime che se fosse stata compresa e portata a compimento ci avrebbe risparmiato secoli di prosa curiale, togata. (Ipotesi impossibile perché l'involontaria altissima prosa del poema non distolse Dante dall'esercizio della prosa latina e lo rese insigne anche in questo campo.) Dall'altro canto, se si considera l'entità degli apporti che la cultura retorica, filosofica e teologica del medioevo latino ha dato al poema e che rende quasi impossibile una lettura ingenua, a caso vergine, dell'immensa teofanìa, si resta stupefatti dall'enciclopedismo dantesco e si è costretti a mettere in dubbio l'iniziale impressione che Dante potesse scrivere a briglia sciolta. Che Dante conoscesse e praticasse il *labor limae*, come parve al Foscolo, non sembra negabile a chi conosca le rime petrose, le canzoni dottrinali e i luoghi della *Commedia* dove ritorna il giuoco delle rime aspre e difficili. E tuttavia non c'è dubbio che l'ideazione del suo poema, la sua struttura stessa non era già prefissata dal primo verso e andò invece modificandosi e arricchendosi, magari a costo di evidenti contraddizioni durante l'elaborazione e l'ipotetica, revisione dell'opera. Di fronte al dotto, al poeta sapienziale che dopo gli studi del Curtius e dell'Auerbach non possiamo più ignorare, sta il letterato che scopre e sfrutta le possibilità del suo nuovo linguaggio, l'uomo che torna su se stesso, arricchisce il suo

pensiero, l'esule che spera di essere riammesso in patria e che più tardi, deluso, rincrudisce le espressioni del suoancore. Di qui il fatto che le prove interne e i riferimenti a dati storici non sempre sono decisivi nel metter d'accordo biografia e poesia. Come teorico che vuol dimostrare a se stesso e ai suoi protettori la sapienza da lui raggiunta nello studio della grammatica e di quanto può derivarsene ai fini di una poesia scritta in volgare sta il *Convivio*, il trattato che doveva comprendere quindici parti e resto incompiuto dopo la quarta. Vi si commentano tre canzoni dottrinali e qualche indizio ci fa congetturare quali siano le due o tre canzoni che potevano concorrere con altre a formare il numero di quindici dal poeta preveduto. La scelta del volgare è invece illustrata nel *De Vulgari Eloquentia*, trattato che doveva essere una sorta di encyclopædia di scienza linguistica. Il *De Vulgari* è scritto in latino perché Dante ritiene che solo il latino, lingua universale ed eterna, possa aver padronanza di un argomento che involge addirittura gli sviluppi del linguaggio umano fino all'idioma trifario dopo che la caduta dell'uomo (la torre di Babele) ebbe confuso e corrotto per sempre la lingua primitiva degli uomini.

Ma il tema che mi sono proposto: la poesia di Dante di fronte a uno scrittore del nostro tempo, mi obbliga a lasciarmi alle spalle le opere dottrinali del poeta, le due accennate, la *Monarchia*, da assegnarsi a data successiva, e la *Quaestio de aqua et terra*, estranea al mio intento. Basti dire che di fronte alla grammatica, ai «litterati poete» Dante ebbe sempre qualcosa che oggi si direbbe un complesso di inferiorità. Difese fino all'ultimo la sua scelta, ma si servì del latino quasi per sottolineare l'eccezionalità della sua impresa e se dopo di lui il volgare ebbe battaglia vinta nelle materie alle quali si addiceva il sermone umile nessun altro grande poeta dei primi secoli se ne servì per accostarsi alla materia dello stile sublime, l'epica.

Ed ora mi trovo di fronte alla *Commedia* che per certi riguardi potrebbe esser considerata un poema epico, ma che per altri ne differisce sostanzialmente. Infatti la *Commedia* ha un personaggio eroe e ne canta le vicende non senza l'aiuto e l'assistenza delle Muse e delle Sacre Scritture, ma in essa Dante impiega uno stile che non è sempre il tragico bensì una mescolanza eccezionale di stili e modi non certo conformi alla dignità e uniformità dello stile epico. Nell'epistola dedicatoria del *Paradiso* a Cangrande della Scala il Poeta spiega che il suo modo di trattare è poetico, fittizio, descrittivo, digressivo, transuntivo e insieme definitivo, divisivo, probativo, reprobativo ed esemplificativo. (Possiamo immaginare la sorpresa di Cangrande se Dante volle, come supponiamo, sbalordirlo.)

Inoltre anche qui, come già nella *Vita Nuova*, ma con ben altre complicazioni (poeticamente le più feconde di tutte), il personaggio-eroe, il protagonista di un'impresa fino allora riserbata a Enea e a san Paolo, è, sia pure con l'assistenza di Virgilio, lo scrittore stesso, il Poeta. Donde il continuo controcanto del poema, la possibilità di leggerlo come un racconto che si svolge su un piano unico e la tentazione, anzi la necessità, di guardarlo in filigrana non dimenticando i significati del viaggio nell'oltretomba e nei nove cieli, ma neppure le reazioni dell'uomo, i suoi sentimenti e risentimenti, e il paradosso di una visione a doppia faccia che da un lato si apre sul paesaggio dell'eternità, dall'altro su vicende terrene che occupano pochi anni di tempo e un luogo determinato, la vita del comune fiorentino e i suoi avvenimenti negli anni dell'impegno civile del poeta e la parte che il personaggio Dante ebbe in quelle vicende. E poiché il viaggio nell'al di là occupa appena sette giorni ma la tela del poema deve estendersi per cento canti – il numero perfetto – ecco la straordinaria eterogeneità delle figure che intervengono nelle tre cantiche e il colpo di

genio (Curtius) dell'introduzione di personaggi viventi al tempo del viaggio dantesco, di amici e nemici del poeta accanto a eroi o a reprobri del mito o della storia antica o della storia della Chiesa, coi suoi beati, i suoi santi e i suoi angeli (non certo ultimi, questi, nelle alte gerarchie dei cieli e nella generale struttura del poema). Che cosa unifica una simile materia? Prima di tutto il senso allegorico del poema, evidentissimo nelle linee generali, ma oscuro in molti particolari e non così compatto da stringere daccinco tutti gli episodi della narrazione; nella quale spesso il velo allegorico si disfa per lasciar emergere soltanto i simboli, non tutti trasparenti. Qui l'insufficiente conoscenza che abbiamo dell'uomo Dante e della sua ideale biblioteca crea ostacoli che si direbbero insormontabili. Che Dante fosse un profondo teologo e insieme un filosofo particolarmente addottrinato è opinione che non trova tutti consenzienti. Che fosse un mistico, lui così razionale e così preso dai fatti e dagli interessi della vita terrestre, è stato pure posto in dubbio. Grande lettore e grande curioso egli avrebbe desunto il suo pensiero teologico non solo da san Tommaso ma da altre fonti, spesso fraintendendole. Si servì persino dell'eretico Sigieri di Brabante, riserbandogli poi un posto in *Paradiso*. Ma se questo fosse vero (né può deciderlo la mia incompetenza) fino a che punto può aiutarci la sua allegoria? Eppure una prima unità del poema, sufficiente perché ha creato in tutto il mondo una legione di lettori di Dante che si accontentano del significato letterale e trascurano o ignorano affatto i significati allegorici e anagogici dei vari episodi, una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale. È una qualità che si riscontra anche nei poeti metafisici inglesi del Seicento, tra i quali si trovano anche mistici che non leggevano Dante o non po-

tevano leggerlo nella sua lingua. Talché sull'opinione che mette in forse il misticismo del poeta è permesso di porre un punto interrogativo.

Ma ritorniamo per un attimo sulla possibilità di acciarsi al solo senso letterale e di leggere Dante al lumé di un'arte poetica che non fu la sua. Quand'ero giovane e appena mi accostavo alla lettura di Dante, un grande filosofo italiano mi aveva ammonito di stare attento, appunto, alla lettera e di trascurare ogni oscura glosa. Nel poema dantesco, diceva il filosofo, c'è una fabbrica, un'impalcatura che non appartiene al mondo della sua poesia, ma ha una sua funzione pratica. Tale impalcatura è composta coi materiali che Dante trovò nel suo tempo e che permettevano abitazioni prefabbricate; materiali teologici, filosofici, fisici, astronomici, profetici, leggendari che non hanno più rispondenza in noi. Essi ci mostrano in Dante l'uomo dell'età di mezzo, irritito da pregiudizi non sempre disiformi dalla scienza d'allora ma certo muti, privi di significato per l'uomo d'oggi. Ma sull'inerte fabbrica si arrampica un'efflorescenza di campanule o di altri vegetali che sono la poesia dantesca, poesia fuori del tempo come ogni vera poesia e tale da farci accogliere Dante nel Pantheon dei poeti sommi se non proprio nel cielo dei grandi veggenti. È una proposta che ha trovato largo credito in Italia e ne troverà anche in avvenire: ma essa lascia inspiegato il fatto che il poema contiene una somma enorme di corrispondenze, di richiami, che la lettera suscita rinviandoci ai suoi echi, ai suoi giochi di specchi, alle sue rifrazioni; e che non c'è quasi luogo del poema o episodio o verso che non faccia parte di una trama, che non faccia avvertire la sua presenza anche quando la sua totalità ci appaia piuttosto un tentativo di emulare la sapienza divina che una sfera nella quale possiamo riposare senza chiedere null'altro. Nessun poema fu mai così gremito di figure, nel senso proprio o nel senso della

prefigurazione e della profezia, in nessun altro poema la storia reale o quella atemporale del mito o della teologia furono mai così strettamente fusi. Dante è realmente la fine del mondo o la sua anticipazione: storicamente la sua profezia non è di quaggiù e i simboli della Croce e dell'Aquila erano già decaduti prima che la *Commedia* fosse ultimata. Ma Dante tirava le somme, liquidava un'epoca e aveva bisogno di molti fili.

Che la molteplicità delle cose create gli fosse necessaria perché nessuna di esse può raggiungere la completa somiglianza con Dio *in una species* ce lo ha dimostrato Auerbach; aggiungendo che tale molteplicità non è in contrasto con la perfezione e non è immobilità ma movimento. Egli si è anche chiesto se noi possiamo leggere Dante accogliendo forme e premesse a noi estranee come ci si piega alle regole di un gioco, e se ci sia per avventura nella *Commedia* la possibilità di trasformarsi senza perdere il suo carattere. «Mi pare» egli concludeva «che il limite della possibilità del poema di trasformarsi sia quasi raggiunto, quando i suoi competenti interpreti filosofici ne estraggono le cosiddette bellezze poetiche... ma lasciano da parte il suo sistema, la sua dottrina, anzi tutto il suo "oggetto" come cosa indifferente, in certo modo bisognosa di benevola giustificazione.» Certo il limite è raggiunto dai competenti filosofi (non tutti per fortuna) ma non si dimostra irraggiungibile per coloro che sono dotati di una diversa competenza. Infatti, chi ha il senso della poesia non tarda ad accorgersi che Dante non perde mai la sua concretezza neppure nei casi in cui la fabbrica si mostri meno rivestita dalla supposta efflorescenza. Anzi si direbbe che il suo virtuosismo di tecnico giunga al massimo delle sue possibilità allorché la rappresentazione plastica, visiva, non è più sufficiente. Si veda il canto di Folchetto da Marsiglia in cui il tema musicale del personaggio è anticipato da un ritorno di rime aspre e difficili, che sarà poi co-

stante nel canto. Non c'è nulla in simili effetti che faccia pensare a un gioco formale, alla perizia di un parnassiano del suo tempo. E qui solo un sordo potrebbe arrischiarsi a distinguere fra arte e poesia. Dante non scrive versi per far figura nei limiti di un genere letterario o di una scuola. La scuola è in parte un'invenzione nostra anche se effettivamente i poeti del dolce stile fecero parte di una comunità ideale. Bonagiunta può rimproverare il primo Guido perché si è dipartito dallo stile dei suoi predecessori, ma il verso di Dante sarebbe stato poco differente anche se avesse avuto altri maestri. Dante ha una voce tutta sua fin dagli inizi anche se si involgarisce in una nota tenzone o si distrae in esercitazioni marginali o accetta di scrivere qualche poesia «per commissione» dando così filo da torcere ai futuri scolasti; ed è indubbio che dopo le canzoni allegoriche del *Convivio* la via del poeta sia ben tracciata e non sia quella di chi cerca rapsodiche fulgurazioni liriche. E se non tutti accetteranno l'ipotesi che le possibilità di trasformazione del poema (ovvero la nostra capacità di interpretarlo) stiano esaurendosi bisognerà cercare quali altre ipotesi di lettura ci diano un risultato soddisfacente.

Mentre segna il passo – ma non dovunque – la fatica degli allegoristi a oltranza, un modo di lettura ancora accettabile è quello che ci fu proposto da un moderno poeta, T.S. Eliot, nel suo saggio del 1929. Il poeta conosceva ben poco della nostra lingua quando cominciò a leggere la *Commedia*. E trovò facile l'iniziazione. Egli pensava che il volgare di Dante era ancora stretto parente del latino medievale e che perciò una lettura del poema che si giovasse di una buona versione letterale permettesse un primo e sufficiente accostamento. Inoltre, a suo parere, il procedimento allegorico crea la condizione necessaria all'accrescimento di quell'immaginazione sensibile, carposa, che è propria di Dante. In parole povere, i soprasensi hanno bisogno di un senso letterale

estremamente concreto. Così dalle figure ancora massicce dell'*Inferno* (quelle figure che al riluttante Goethe sembravano esalare forteore di stalla), alle figure più composte del *Purgatorio* fino alle luminose, immateriali apparizioni del *Paradiso* l'evidenza delle immagini può mutare nei suoi colori e nelle sue forme ma resta sempre accessibile ai nostri sensi. Mutò semmai la complessità del ricamo. Parole come *carpet*, *tapestry* ricorrono nel breve saggio. Nel *Paradiso* anche l'astrazione è visibile e il più astruso concetto è inseparabile dalla sua forma. E se nel tappeto della terza cantica il rilievo plastico è minore, questo non significa minor concretezza dell'immaginazione ma solo rivela l'inesauribile complessità dei significati e in pari tempo la loro ineffabilità. Il nostro mondo non conosce più visioni ma il mondo di Dante è ancora quello di un visionario: Dante crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee. Di qui il suo particolare classicismo, legato a una filosofia creazionista e finalista. Dal pertugio del sensibile, dall'esaltazione delle forme Dante evade così dalle strette del pensiero scolastico: ma di ciò lasceremo discutere i competenti. Non di questo, comunque, parla Eliot; bensì del pensiero religioso o meglio della fede che l'allegoria sottende. È necessario che il *Belief*, la fede del poeta, sia condivisa dal suo lettore? Per Eliot è solo necessario ch'essa sia compresa in funzione della poesia che esprime. Si ha qui una sospensione di giudizio che è propria dell'esperienza estetica ed è il tipico modo di certa cultura anglosassone di dare una qualche autonomia all'arte pur negando le distinzioni tra l'estetico e il concettuale proposte dalla filosofia idealistica. Non meno interessante appare in Eliot il rifiuto di quella tardiva falsificazione del mondo stilnovistico che già abbiamo ricordato: il preraffaellismo. Eppure anche in lui, come vedremo prima di concludere, la tentazione stilnovistica si è fatta sentire qualche volta.

Non conosco tutti i tentativi che si saranno certo fatti per andar oltre alla teoria eliotiana dell'immaginazione sensibile di Dante. Messa da parte la sicurezza di chi ritiene di poter spiegare l'allegoria in ogni parte, restano più interessanti gli interpreti che, vedendo nella *Commedia* un'immensa ragnatela di corrispondenze, cercano di ricondurre ogni filo, o meglio qualche filo, al suo centro. L'impresa non si può compiere se non con l'analisi delle metafore di Dante e con l'esame della congruenza delle situazioni e dei personaggi ai particolari stati o strati psicologico-morali ed anche topici che il poeta deve attraversare. E poiché le metafore non sono così frequenti in Dante come Eliot vuol farci credere, e comunque vanno progressivamente rarefacendosi nel poema, ecco trovato un limite o un'insufficienza della proposta di lettura eliotiana. A un lavoro analitico nel senso indicato, ma certo non esaustivo perché richiederebbe l'opera di una generazione di studiosi, si è dedicata Irma Brandeis nel suo libro *The Ladder of Vision* (1961) che è quanto di più suggestivo io abbia letto sull'argomento della scala che porta a Dio e che non per nulla si pone sotto il patronato di san Bonaventura. «Poiché si deve salire la Scala di Giacobbe prima di discenderne, mettiamo il primo gradino più in basso che sia possibile, collocando l'intero del mondo sensibile dinanzi a noi come se fosse uno specchio attraverso il quale noi possiamo passare e giungere a Dio.» Scala o specchio o scala specchiata? Confesso la mia incertezza perché non ho mai letto san Bonaventura, che certo, prima o poi, fece parte della biblioteca di Dante. Ciò che è chiaro è che per la nuova interprete Dante è un apprendista che deve intraprendere, *undergo an immense schooling*, cioè compiere la sua iniziazione a un immenso patrimonio di cultura universale. E tutto il poema è in certo senso didattico perché l'insegnamento, che si identificava con la filosofia, era considerato come parte integrante dell'opera

poetica. Solo così potremo comprendere, in Dante, parti come il discorso di Stazio sulle generazioni umane, perché il punto di vista di Dante non può coincidere con quello del lettore, o meglio il lettore non può pretendere che il poeta percorra altro cammino con altri mezzi.

E direi che in genere, superata la fase in cui ci si accontenta della lettura ingenua, l'interesse del lettore, anziché diminuire, si accresce quanto più si fa problematico il groviglio dei simboli. Ciò non significa che si debba trascurare il senso letterale, che è primario in Dante. Proprio fondandosi sulla lettera miss Brandeis ci fa sentire quanto sia viva e concreta la presenza di Beatrice in tutto il poema e quanto siano strutturalmente necessarie le citazioni del Cantico dei Cantici, del Vangelo di san Matteo e del sesto libro dell'*Eneide* per rendere possibile e direi credibile l'apparizione di colei che vestita dei tre colori della fede, della speranza e della carità può sommuovere il poeta non dimentico del suo amore terrestre e fargli dire a Virgilio: «Men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi: / conosco i segni dell'antica fiamma» (*Purg.* XXX, 46-8).

Si fa tardi ed è ora che io chieda, non ai miei ascoltatori ma soprattutto a me stesso: che cosa significa l'opera di Dante per un poeta d'oggi? Esiste un suo insegnamento, un'eredità che noi possiamo raccogliere? Se consideriamo la *Commedia* come una summa e un'encyclopedia del sapere la tentazione di ripetere e di emulare il prodigo sarà sempre irresistibile; ma le condizioni del successo non esistono più.

Dante ha concluso il Medioevo; dopo di lui – abbucciata la *Monarchia* nel 1329 a Bologna e mutato il vento – non saranno certo i Frezzi e i Palmieri a fermare la nostra attenzione. I poemi cavallereschi del Cinquecento sono grandi opere d'arte ma la loro enciclopedia non investe certo le ragioni ultime dell'uomo. Posso trascurare

anche Milton, già neoclassico. Nell'unico poema ancora leggibile che ci ha lasciato Byron, il *Don Giovanni*, l'ironia e il senso del *pastiche* modellano ottave di vaga ispirazione «italiana». Non ho dimenticato il *Faust*; ma l'esoterismo illuministico che lo pervade (non so in quale misura) fa del suo personaggio e del suo patto col diavolo un racconto che interessa più l'antropologo e il mitologo che il frequentatore del Medioevo dantesco. Tra i romantici conoscitori di Dante furono certamente Shelley e Novalis, più musici che architetti. Giunti al nostro tempo non penserei al poema di Däubler, *Das Nordlicht*, che è scritto in terza rima ma fa discendere la luce dal nord; e nemmeno all'*Ulisse* che ricalca motivi dall'*Odissea* sullo sfondo di una infernale Irlanda quasi simbolica. Ma Joyce non guarda a Dante e non ne ha neppure l'immensa semplicità formale: la sua lettura richiede il soccorso dell'erudizione filologica e il poeta non crea un linguaggio, lo distrugge. Evidente è invece il tentativo di porre mano a un poema totale dell'esperienza storica dell'uomo nei cento e più *Cantos* di Ezra Pound, che non ha voluto però imitare le simmetrie e la rigorosa struttura della *Commedia*. I *Cantos* contengono tutto lo scibile di un mondo in disfacimento e in essi il senso del *carpet* domina su quello di una costruzione, di un avvicinamento a un centro. Se fosse però vero che l'argomento ultimo del poema dantesco fosse il cosiddetto dono di Costantino, allora potremmo forse trovare un parallelo nel tema poundiano dell'usura. In conclusione, non sembra che in un mondo in cui l'enciclopedismo non forma più una sfera, ma un immenso coacervo di nozioni che hanno carattere provvisorio, si possa più ripetere in una forma ampiamente strutturata e con una inesauribile ricchezza di significati palesi e occulti l'itinerario di Dante. Anche l'illusione che una immaginazione sensibile possa dar vita in modo accettabile a una tappezzeria preraffaelita è da accettarsi con beneficio d'inventario.



Si rileggono per convincersene pochi versi del *Mercoledì delle ceneri* eliotiano:

Signora, tre bianchi leopardi giacevano sotto un ginepro  
Nella frescura del giorno, s'eran saziati  
Sulle mie gambe il cuore il fegato e ciò che parte era stato  
Del mio cranio. E Dio disse:  
Vivranno quest'ossa? Queste  
Ossa vivranno? E ciò che parte era stato  
Dell'ossa (che già secche erano) susurrò:  
Per la bontà di questa Signora,  
Per la sua grazia e perché  
In meditazione onora la Vergine,  
Rifulgiamo di splendore.

In momenti simili siamo di fronte all'esercitazione di un poeta, di un grande poeta dei nostri tempi: ma allora, se dovessimo scegliere, preferiremmo il concentratissimo inferno post-simbolista e quasi cubista di *The Waste Land*. Ma è inutile cercare altri esempi: Dante non può essere ripetuto. Fu giudicato quasi incomprensibile e sembarbaro pochi decenni dopo la sua morte, quando l'invenzione retorica e religiosa della poesia come dettato d'amore fu dimenticata. Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico egli resta estraneo ai nostri tempi, a una civiltà soggettivistica e fondamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge. Poeta concentrato, Dante non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la *Commedia* è e resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale. Lo fu perché era ancora possibile alle forze di un uomo ispirato, o per dir meglio lo fu per una particolare congiunzione degli astri nel cielo della poesia oppure dobbiamo considerarla come un fatto miracoloso, estraneo alle possibilità umane? Su Dante gravano tutte le opinioni e persino tutti i sospetti. Di fronte a coloro

che ritengono realmente veduti da lui i visibilia del suo poema (e sono rari) altri mettono in rilievo il carattere mistificatorio del suo genio. In tal caso Dante sarebbe stato un uomo che inventò se stesso come poeta sacro e ad un certo momento, aiutandolo forze più grandi di lui, la sua invenzione divenne realtà. Che non fosse un vero mistico e che gli sia mancato il totale assorbimento nel Divino che è proprio dei veri mistici potrebbe suggerirlo il fatto che la *Commedia* non è la sua ultima scrittura e ch'egli dovette pure, posto fine alla sua terza cantica, uscire dal labirinto e tornare tra gli uomini. Ma per poco; e non ci si può immaginare un Dante che invecchia e assiste al formarsi della sua controversa leggenda. Tuttavia posso tranquillamente considerare l'affermazione del Singleton che il poema sacro fu dettato da Dio e il poeta non fu che lo scriba. Purtroppo non posso citare che di seconda mano e mi chiedo se l'eminente dantista abbia inteso in senso letterale questo suo giudizio o se in esso si debba ravvisare solo il carattere ispirato e perciò ricevuto di ogni grande poesia. Neppure nella prima ipotesi io farei obiezioni e non avrei nessuna prova per contestare il carattere miracoloso del poema, così come non mi ha atterrito il carattere miracoloso che fu attribuito a quella Beatrice storica di cui pensavamo di poter fare a meno.

Ma qui mi fermo. Che la vera poesia abbia sempre il carattere di un dono e che pertanto essa presupponga la dignità di chi lo riceve, questo è forse il maggior insegnamento che Dante ci abbia lasciato. Egli non è il solo che ci abbia dato questa lezione, ma fra tutti è certo il maggiore. E se è vero ch'egli volle essere poeta e nient'altro che poeta, resta quasi inspiegabile alla nostra moderna cecità il fatto che quanto più il suo mondo si allontana da noi, di tanto si accresce la nostra volontà di conoscerlo e di farlo conoscere a chi è più cieco di noi.

### Ricordo di T.S. Eliot

Ho incontrato due volte T.S. Eliot. La prima fu, se non erro, nella primavera del '47, ed ero accompagnato da Alberto Moravia. L'appuntamento era stato fissato da quindici giorni e fummo assicurati che una così breve scadenza doveva considerarsi eccezionalmente rara. Il poeta ci ricevette nel suo studio presso la casa editrice Faber & Faber di cui egli era, a quanto si diceva, *magna pars*. Alto, elegante, già un po' curvo, azzurri gli occhi dietro due spesse lenti, era il tipo del *gentleman* inglese come gli italiani amano raffigurarselo. O meglio, si era tentati di dire, del *clergyman* perché già da allora Eliot aveva fatto professione di anglo-cattolicesimo e persino (forse a motivo di una breve infatuazione per le idee di Maurras) di fede monarchica. In effetti la sua chiarissima pronunzia dell'inglese mi faceva ricordare quegli ecclesiastici britannici che conservano quasi soli la tradizione di farsi intendere anche da chi non ha abitato a lungo nel Regno Unito.

Non ho preso appunti durante quel colloquio. Fu servito un tè con qualche tartina. Poi dopo una mezz'ora si mostrò cautamente una segretaria e un suo sguardo ci fece comprendere ch'era opportuno togliere il disturbo. In quel tempo le mie sole commendatizie presso il poeta erano: la traduzione da me pubblicata nel '29 di tre suoi *Ariel Poems* e la pubblicazione del mio *Arsenio* nella rivista «The Criterion» da lui diretta. Più fortunata di me fu poco dopo Adrienne Monnier che invitata a cena dal poeta annotò nel suo diario anche il gustoso *menu*: salmone affumicato, filetto ai ferri e una bottiglia di bordò. Basta questo accenno per far comprendere come e quanto il poeta – pur nella sua signorile semplicità – imponesse il senso di un raro ceremoniale a chi lo avvicinava. Era famoso da anni, anche se gli uomini della vecchia generazione – non ultimo Bernard Berenson –