

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Stazio e Virgilio in Dante e altri studi danteschi

Artikel: Dante e Virgilio nel primo canto dell'"Inferno"

Autor: Fumagalli, Edoardo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271904>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dante e Virgilio nel primo canto dell'*Inferno*

Sono passati tanti anni, è vero; ma se rifletto a come leggevamo Dante al liceo e come lo si legge oggi, mi sembra che la distanza sia molto maggiore di quella, pur cospicua, indicata dalla fredda oggettività dei numeri. Oggettività? Forse, anche se rimane il dubbio che nelle scuole il cambiamento sia stato meno radicale di quello sperimentato da chi ha scelto di occuparsi professionalmente di testi letterari e se in definitiva è possibile che i modi dell'interpretazione e della presentazione della *Divina Commedia* siano rimasti poco diversi, oggi, da quelli sperimentati in anni lontani: con la conseguenza che i due termini cronologici, la metà degli anni '60 e i primi anni '10, si riferiscano a due àmbiti non paragonabili, quali probabilmente sono, e lo si dice con rincrescimento, l'insegnamento medio superiore e la ricerca. Resta che una verifica è legittima; e verosimilmente il punto di partenza più ovvio è il primo canto dell'*Inferno*, che nella sua qualità di proemio è confitto, almeno per larghi tratti, nella memoria di ciascuno.

«Nel mezzo del cammin di nostra vita», dunque: e poi la selva, il tentativo di uscirne per salire il colle illuminato dal sole, le tre fiere che impediscono il passo, il rovinare a ritroso; e ancora l'apparizione di una figura dapprima indistinta che si manifesterà, e dirà di essere Virgilio, la meraviglia del pellegrino, l'esortazione dell'antico poeta, l'inizio del viaggio. I fatti sono così noti, che perfino richiamarli mette qualche disagio, come di incombenza superflua e, in definitiva, di perdita di tempo; ma perdita di tempo non è, se riduciamo a mente i modi della loro presentazione scolastica.

Un dato sembra acquisito: si potrà discutere sulle sfumature, ma nella sostanza a metà degli anni '60 *Inferno*, I veniva presentato come un canto poeticamente imbarazzante, caratterizzato da un eccesso di allegoria che aveva rapporti molto labili con il significato letterale. L'allegoria – si riconosceva – è un elemento fondamentale dell'opera nel suo complesso; ma – si aggiungeva – mentre altrove Dante è quasi sempre maestro nell'innervare il senso allegorico su una lettera che appare straordinariamente concreta e vera, qui, all'inizio dell'impresa, l'intento didattico e morale è esageratamente accentuato e finisce per travolgere la verosimiglianza della storia narrata.

C'era, consapevolmente, una ripresa delle famose riserve di Benedetto Croce proprio sul canto iniziale: «il primo canto dà qualche impressione di stento: con quel “mezzo del cammino” della vita, in cui ci si ritrova in una selva che non è selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e s'incontrano tre fiere, che sono e non sono fiere ...». Che era poi un ritenere, con lo stesso Croce, che «la poesia di Dante non prorompe fin da principio e non assurge a un tratto alla sua propria altezza», ma si rinsalda via via che procede, superando «l'incertezza di tutti i cominciamenti». Certo, si ammetteva che non si può giudicare senza capire, e che per la comprensione della *Commedia* è importante radunare competenze oggi non ovvie in un letterato: «Dire che, col leggere Dante in compagnia di un teologo, si ha meglio il senso della corrispondenza con la volontà di Dante, è dire cosa indubitabile»; ma Croce subito aggiungeva che non era questo lo scopo della sua lettura: «senonché, nel caso presente, non si tratta di volontà da interpretare, ma di poesia»;¹ e l'armamentario allegorico, ma anche quello teologico, necessario alla comprensione delle parti didascaliche, risulterebbe inutile per l'apprezzamento dell'arte.

Era, naturalmente, una prospettiva del tutto legittima; anzi, occorre ammettere da un lato che nessuno oggi leggerebbe più Dante, se egli fosse stato non poeta, ma solo uno dei tanti teologi e trattatisti e moralisti del suo tempo; dall'altro, che una buona dose non si dice di crocianesimo, ma almeno di capacità di discernere i valori letterari e culturali, costituirebbe forse un argine potente contro l'irrilevanza degli oggetti, che immalinconisce oggi tanta parte degli studi filologici. E tuttavia rimane, strettamente congiunta al piacere di gustare, l'esigenza di capire: esigenza, questa, che ogni lettore della *Commedia* avverte come un traguardo necessario, eppure mai veramente raggiunto.

Certo, l'Alighieri è autore che può anche apparire irritante, e il suo poema si presenta come un libro anomalo. Lasciamo stare *Delitto e castigo* o *Moby Dick* o *Madame Bovary* o *I promessi sposi*: ma anche l'*Iliade*, anche l'*Eneide*, pur ammettendo numerosi e diversissimi livelli di lettura e

¹ Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1966¹¹ («Croce, Scritti di storia letteraria e politica», XVII), alle pp. 69 e 21. Superfluo ricordare che la prima edizione del volume è del 1920, in vista del sesto centenario della morte del poeta.

dunque di comprensione e di diletto, forniscono a chi vi si accosta le conoscenze necessarie per orientarsi, per capire di chi e di che si sta parlando. La *Commedia* no, o almeno non sempre: Dante pretende da noi che abbiamo presenti episodi e personaggi, rilevanti o secondari, della Bibbia e di una buona fetta del patrimonio classico latino, così come della storia antica e recente, e perfino della cronaca più minuta. Ulisse: e va bene; re Salomone: e anche in questo caso non si esce dall'orizzonte culturale di allora (benché probabilmente da quello di adesso, come l'esperienza quotidiana non si stanca di mostrare); Federico II e Alberto tedesco: d'accordo; ma «quel da Pisa / che fé parer lo buon Marzucco forte»? e cento altri personaggi di cui nemmeno i più pignoli storici locali avrebbero oggi notizia, se l'industria dei commentatori non li avesse sottratti all'oblio in forza degli accenni danteschi? Non è il momento, s'intende, di discutere questo carattere così superbamente ardimentoso della *Commedia*, che rende indispensabile per chiunque l'ausilio di chiose esplicative; è da notare, piuttosto, che se il fenomeno è clamorosamente evidente per i nomi propri profusi con la nota abbondanza, e per le questioni teologiche cui alludeva Croce, esso è più insidioso, in quanto molto meno avvertibile, nei fatti di stile e nelle allusioni sotterranee. Molte questioni sollevate dai cosiddetti dantisti appaiono come pretesti per baloccarsi con quisquillie; ma la natura stessa dell'opera invita a non confidare che tutto, proprio sul piano della «volontà di Dante» di cui discorreva Croce, sia già stato portato alla luce.

In anni recenti, appunto a proposito del I canto dell'*Inferno*, Gianfranco Contini – accostiamo a quello del filosofo il nome di un altro studioso altrettanto seppur diversamente grande – ha mostrato, in una conferenza nota attraverso l'edizione curata da un allievo, quali tesori possano essere scoperti e dissepoliti attraverso l'analisi metrica e stilistica. Sono acquisizioni dalle quali è ormai impossibile prescindere, e dalle quali anzi è necessario partire, magari trascegliendo aspetti non eccessivamente tecnici.

★ ★ ★

Contini cercava di assumere il punto di vista di chi, all'inizio del secolo XIV, si accostava per la prima volta all'*Inferno*. La reazione di questo lettore doveva essere, di fronte al canto iniziale, di stupore, innanzi tutto

per fatti formali: per l'invenzione della terzina, naturalmente, ma anche per fenomeni squisitamente fonetici. I due primi versi, per esempio, esibiscono come toniche principali le due vocali estreme, la più chiara e la più scura, la *i* e la *u*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura»; non solo: nel secondo verso «passano tutte le vocali possibili», così che, in questo avvio di canto, «la fonetica si propone come estrema e disordinata». ² Del resto la spia, pur eloquente, non è l'unica, dal momento che altri fenomeni si aggiungono a suggerire l'idea del caos. Ricordiamoli rapidamente: il v. 2 dice che il protagonista si trova non in un luogo determinato, 'in' una selva, ma 'per' una selva oscura, come se fosse smembrato e sparso; al v. 3 «che la diritta via era smarrita» non dice che l'io ha perso la strada, ma che la strada, impersonalmente, è stata persa; il v. 4 «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura» presenta una costruzione del tutto anomala; al v. 5 «esta selva selvaggia e aspra e forte» i tre aggettivi, in modi ben lontani dall'abituale concisione dantesca, non aggiungono alcunché a ciò che è già contenuto nel sostantivo 'selva'; al v. 7 «tant'è amara che poco è più morte» troviamo uno scorciamento, un'ellissi, perché viene sottinteso ciò che il lettore deve risarcire mentalmente, «tant'è amara che poco più amara è morte»: e dunque, altra immagine del caos, mentre il v. 5 appare eccessivamente ridondante, il v. 7 cade nell'estremo opposto. E si potrebbe procedere con gli esempi. Ma è più importante ricordare, ancora sotto la guida di Contini, che a quelli appena accennati si aggiunge un altro elemento, che naturalmente non poteva essere colto dal primo lettore della *Commedia*, ancora ignaro di ciò che avrebbe trovato in seguito, ma che colpisce noi, se siamo attenti, come dovremmo, agli aspetti formali, che in poesia sono parte della sostanza: mentre, infatti, nel resto dell'opera Dante volentieri e spesso accosta alle rime previste dallo schema metrico anche assonanze e altri arricchimenti fonici, qui, all'inizio dell'*Inferno*, tutto questo è assente. Valga un esempio, che traggio aprendo a caso – spero di essere creduto, anche se devo ammettere che può non essere facile, dato che sono capitato proprio su un passo-limite –, condotto dalla sorte al XXV del *Purgatorio*, gli ardui vv. 52-75 con i quali Stazio spiega l'infusione dell'anima nel corpo:

² Gianfranco Contini, *La forma di Dante: il primo canto della "Commedia"*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*. Postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82.

Anima fatta la virtute attiva
 qual d'una pianta, in tanto differente,
 54 che questa è in via e quella è già a riva,
 tanto ovra poi, che già si move e sente,
 come spungo marino; e indi imprende
 57 ad organar le posse ond' è semente.
 Or si spiega, figliuolo, or si distende
 la virtù ch'è dal cor del generante,
 60 dove natura a tutte membra intende.
 Ma come d'animal diveгна fante,
 non vedi tu ancor: quest' è tal punto,
 63 che più savio di te fé già errante,
 sì che per sua dottrina fé disgiunto
 da l'anima il possibile intelletto,
 66 perché da lui non vide organo assunto.
 Apri a la verità che viene il petto;
 e sappi che, sì tosto come al feto
 69 l'articular del cerebro è perfetto,
 lo motor primo a lui si volge lieto
 sovra tant' arte di natura, e spira
 72 spirito novo, di virtù repleto,
 che ciò che trova attivo quivi, tira
 in sua sustanzia, e fassi un'alma sola,
 75 che vive e sente e sé in sé rigira.

Le somiglianze foniche nelle parti finali dei versi di questo brano sono abbondanti e ravvicinate, e in alcuni casi sono tanto accentuate da essere molto simili alla rima: la rima in *-ente* dei vv. 53, 55 e 57 si embrica in quella *-ende* dei vv. 56, 58 e 60, ma i suoni differiscono solo perché alla dentale sorda si sostituisce la sonora; la rima in *-etto* di 65, 67 e 69 si interseca con quella quasi identica in *-eto* di 68, 70 e 72, con effetto analogo; per non parlare poi del gruppo consonantico *-nt-*, presente in rima, di seguito alle vocali toniche *e, a, u*, a partire da 53 e fino a 66, con un blocco compatto ai vv. 55-66. Se, dopo una simile ubriacatura di allusioni e di richiami, riprendiamo l'inizio dell'*Inferno*, abbiamo l'impressione di avere che fare con un altro autore, non con lo stesso che ha scritto il XXV del *Purgatorio*, perché del tutto diverso è lo stile: proviamo a scorrere le terzine, e troveremo, ancora per la preziosa indicazione di Contini, che non ci sono mai due versi contigui caratterizzati dalla stessa vocale tonica.

Una volta constatato il fenomeno, sarà da tentare una spiegazione: o, se non proprio una spiegazione, almeno una proposta che abbia i requisiti

della ragionevolezza e della probabilità. Tuttavia manca ancora un tassello essenziale alla nostra analisi: la constatazione che gli scarti stilistici non sono diffusi in modo uniforme lungo tutto il canto, ma sono concentrati nella prima parte. Ognuno può eseguire da sé il controllo, per cui si potrà qui semplificare e limitare la dimostrazione a un fatto soltanto: la presenza, o l'assenza, della medesima vocale tonica nelle parole in rima di versi contigui. Si è già detto che le vocali toniche cambiano continuamente nelle prime terzine; lo si può mostrare con la campionatura dei vv. 1-18:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
3 ché la diritta via era smarrita.
 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
6 che nel pensier rinova la paura!
 Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
9 dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
 Io non so ben ridir com' i' v'intraï,
tant'era pien di sonno a quel punto
12 che la verace via abbandonai.
 Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
15 che m'avea di paura il cor compunto,
 guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
18 che mena dritto altrui per ogne calle.

Le terzine si srotolano mutando sempre la vocale tonica: *i, u, o, a, u, a, e*, senza che mai la medesima torni due volte di seguito. Ma se passiamo dai primi agli ultimi versi del canto, il panorama che ci si offre è del tutto diverso:

«... Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
108 Eurialo e Turno e Niso di ferute.
 Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
111 là onde 'nvidia prima dipartilla.
 Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,

- 114 e trarrotti di qui per loco eterno;
ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
117 ch'a la seconda morte ciascun grida;
e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
120 quando che sia a le beate genti.
A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
123 con lei ti lascerò nel mio partire;
ché quello imperador che là sù regna,
perch' i' fu' ribellante a la sua legge,
126 non vuol che 'n sua città per me si vegna.
In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
129 oh felice colui cu' ivi elegge!».
E io a lui: «Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,
132 acciò ch'io fugga questo male e peggio,
che tu mi meni là dov' or dicesti,
sì ch'io veggia la porta di san Pietro
135 e color cui tu fai cotanto mesti».
Allor si mosse, e io li tenni dietro.

All'inizio di questo passo, a partire dal v. 109, nelle parole in rima compaiono sotto tonica solo le vocali *i* ed *e*: e già questo è una novità rispetto a ciò che si è visto nelle terzine di apertura; ma dal v. 124 anche la *i* scompare e rimane solo la *e*. Abbiamo allora una prima manifestazione di quelle masse di versi congiunti con legami fonici, oltre quello obbligato della rima, che è una delle caratteristiche dello stile di Dante. Il quale, se voleva marcare una frattura tra l'avvio del I dell'*Inferno* e la sua conclusione, certo non poteva scegliere strumento più efficace.

Se poi, individuato questo caso, allarghiamo l'indagine – chi trova cerca, sosteneva a ragione Contini – scopriamo altri fenomeni non privi di interesse. Dovendo scegliere, sarà opportuno soffermarsi su due: le rime desinenziali e l'articolo, che permettono di ridurre il tasso di opinabilità e di ancorare le riflessioni a questioni grammaticali e dunque oggettive.

Le rime desinenziali sono, per definizione, rime facili, che i grandi poeti tendono a evitare: troppo agevole, infatti, è infilare rime sfruttando una serie di infiniti della stessa coniugazione, o di imperfetti o di participi, e non per niente questa sarà, in seguito, la scappatoia adottata dagli

autori di cantari. Nel I dell'*Inferno* si danno rime desinenziali ai vv. 8, 10, 12, attraverso il passato remoto di prima persona singolare della prima coniugazione (*trovai : intrai : abandonai*; sarà da osservare, a questo proposito, che si tratta di un fenomeno rarissimo nella *Commedia*, e dunque tanto più significativo, riscontrabile in seguito solo in *Inf.*, XXX 71-75 e in *Purg.*, XVIII 143-145), e ai vv. 44, 46, 48, attraverso l'imperfetto congiuntivo, sia pure con l'aggiunta della rima siciliana (*dessa : venisse : tremesse*); e si potrebbe anche aggiungere, fuori dalle voci verbali, la rima facile dei vv. 50, 52, 54 (*magrezza : gravezza : altezza*). Tutto questo ci viene incontro, però, nella prima parte del canto, e sembra confermare i rilievi messi in luce appena sopra; resta da verificare che situazioni analoghe non siano rintracciabili nella sezione finale, e a prima vista il controllo va in direzione diversa da quella che ormai ci aspetteremmo. Anche qui, infatti, c'è una rima desinenziale, questa volta costruita sull'infinito di terza coniugazione: vv. 119, 121, 123 *venire : salire : partire*. Tuttavia si tratta di un caso diverso, perché la serie, apparentemente tutta verbale, presenta, è vero, come ultimo elemento un infinito, 'partire', ma in funzione di sostantivo, non di verbo: «con lei ti lascerò nel mio partire». Anche per questo aspetto, dunque, emergono differenze tra l'inizio e la fine del canto.

Sia lecita una parentesi. A proposito delle rime desinenziali occorre muoversi con molta cautela: perché, se è vero che Dante, come ogni grande poeta, tende a non farne uso, anche è vero che a volte se ne serve, e in punti dove, forse ingenuamente, saremmo portati a non ammetterle. Non penso, è chiaro, a passi come *Paradiso*, XXXII 1-6, a proposito di san Bernardo

Affetto al suo piacer, quel contemplante
libero officio di dottore assunse,
e cominciò queste parole sante:
«La piaga che Maria richiuse e unse,
quella ch'è tanto bella da' suoi piedi
è colei che l'aperse e che la punse. ...»

o come *Paradiso*, XXXIII 79-84

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
 ficcar lo viso per la luce eterna,
 tanto che la veduta vi consunsi!

In essi, infatti, ci troviamo bensì di fronte a rime desinenziali, *-unse* nel primo caso e *-unsi* nel secondo: ma si tratta di rime tutt'altro che facili, al punto che in tutta la *Commedia* esse non compaiono che qui, alla fine del viaggio; e inoltre sono accompagnate da condimenti sapidissimi, come, in XXXII 4 (ma anche al v. 6, e nell'insieme dell'uno e dell'altro, dal momento che Eva cronologicamente precede Maria), dall'ardua figura dell'*hysteron proteron*, per cui il risanamento della piaga ('richiuse') viene anticipato rispetto alla medicazione ('unse'; sarà forse il caso di richiamare un altro episodio analogo, *Paradiso*, II 23-24 «e forse in tanto in quanto un quadrel posa / e vola e da la noce si dischiava», dove la velocità della freccia si manifesta nella successione invertita arrivo-volo-partenza: esempio memorabile, anche perché il presente 'dischiava', in rima con 'portava' e 'guardava', conserva la rima verbale, ma si riscatta da quella desinenziale). Penso invece a due altri passi dell'ultimo del *Paradiso*, 46-51:

E io ch'al fine di tutt' i desii
 appropinquava, sì com' io dovea,
 l'ardor del desiderio in me finii.
 Bernardo m'accennava, e sorridea,
 perch' io guardassi suso; ma io era
 già per me stesso tal qual ei volea ...

e 109-114

Non perché più ch'un semplice semblante
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,
 che tal è sempre qual s'era davante;
 ma per la vista che s'avvalorava
 in me guardando, una sola parvenza,
 mutandom' io, a me si travagliava.

Può sorprendere che nei versi in cui narra la visione suprema Dante allenti la tensione fino a indulgere alla banalità di rime giocate sull'indicativo imperfetto; eppure, se mai a qualcuno dovesse venire in mente, una simile idea sarebbe totalmente sbagliata. Non solo il contesto, ma lo stile

dei due passi porta a interpretare l'uso della rima desinenziale in modo esattamente opposto, come un aumento vertiginoso della difficoltà; più o meno come se Dante dicesse: quella desinenziale è una rima facile, indegna di un grande poeta? sì, di solito è così; ma adesso vi faccio vedere io come una soluzione di comodo possa essere ribaltata, a proposito degli argomenti più eccelsi, da parte di un autore che sa stare sull'orlo dell'abisso, senza mai cadervi.³

I casi del I dell'*Inferno* sono del tutto diversi, imparagonabili: qui la tensione stilistica appare tanto blanda, da sfociare, proprio in uno dei versi caratterizzati da rima desinenziale, nel piatto «ma per trattar del ben ch'i' vi trovai» (v. 8).



Il secondo ambito annunciato sopra riguarda gli articoli. Conviene concedersi una premessa. Tutti sanno che il primo canto dell'*Inferno* è carico di allegorie e di enigmi: questo, anzi, è sempre stato motivo di critica anche feroce, perché – si diceva, e in parte ancora si dice – l'allegoria soffoca la poesia. Questa è la posizione di Croce, visibile anche nei passi citati all'inizio, ed è giudizio largamente condiviso e certo anche condivisibile; a un patto, tuttavia: che si faccia lo sforzo di capire il motivo di questa presenza così ingombrante. Le figure allegoriche sono numerose: la selva, il colle, la lonza, il leone, la lupa, il veltro; ed è già degno di nota che, delle sei citate, cinque si trovino all'inizio e solo una, l'ultima, alla fine. Ancora più importante è rilevare che le prime si differenziano dal veltro non solo per la loro dislocazione, ma perché sono accompagnate dall'articolo indeterminativo: infatti è vero che qui sopra si sono elencati la selva, il colle, le tre fiere, ma se andiamo a controllare, ci

³ Per tutte le questioni relative alla rima, dopo i grandi studi di Ernesto Giacomo Parodi è d'obbligo rinviare alla splendida voce di Ignazio Baldelli in *Enciclopedia dantesca*, IV, pp. 930-949. Ricordo soltanto le considerazioni sintetiche di p. 939: «Il conteggio delle rime desinenziali in tutta la *Commedia* dà poco più di un migliaio di parole-rima desinenziali sui 14253 versi [in realtà 14233]: una quantità veramente piccola, specialmente se confrontata a quella dei sonetti (e anche delle canzoni, con l'eccezione vistosa, come si è visto [cfr. §10, pp. 937-939]), e di qualche altra rima isolata». Nella stessa pagina, ma sulla seconda colonna, Baldelli si sofferma a parlare delle rime suffissali in *-mente*, *-anza* e *-enza*, senza però trattare quella in *-ezza* che, come si è ricordato, compare nel I canto dell'*Inferno*.

accorgiamo che Dante parla di 'una' selva, di 'un' colle, di 'una' lonza, di 'un' leone, di 'una' lupa, mentre al v. 101 Virgilio dice che verrà 'il' veltro. La differenza che si istituisce tra le prime cinque figure e l'ultima è radicale, anche se può essere difficile stabilire con precisione che cosa distingua le une dall'altra. So bene che tale differenza sarà negata da chi è incline a non attribuire particolari significati a quelle che in troppi considerano questioncelle grammaticali prive di interesse, curiosità per interpreti eccessivamente sottili e pronti ad attribuire alla volontà dell'autore particolarità alle quali il poeta potrebbe non avere minimamente pensato. Invece non si tratta affatto di particolari trascurabili; si tratta, piuttosto, degli strumenti di cui dispone uno scrittore che voglia dire senza troppo soffermarsi a discutere, e sta poi ai lettori sapere discernere il senso vero del testo. Sia detto come tra parentesi: è lo stesso procedimento usato dagli evangelisti, o dai loro traduttori in greco, a proposito del battesimo di Gesù. Nei vangeli non si spiega che il battesimo di Gesù è diverso da quello dei discepoli di Giovanni; e tuttavia lo si dice con chiarezza, tramite l'uso di due costruzioni grammaticalmente diverse: εἰς più accusativo per Gesù, ἐν più dativo per gli altri. Leggiamo così in *Mt.* 3, 6 che i penitenti venivano da Gerusalemme, dalla Giudea e da tutti i territori che stanno lungo il Giordano, e da Giovanni venivano immersi, battezzati nel fiume, ἐβαπτίζοντο ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ποταμῷ; in *Mc.* 1, 5 ricompare, a proposito dei discepoli, la medesima espressione, mentre per dire che Gesù fu battezzato *Mc.* 1, 9 usa l'altra espressione, del moto invece che dello stato, ἐβαπτίσθη εἰς τὸν Ἰορδάνην ὑπὸ Ἰωάννου. Gli evangelisti non spiegano quale fosse la differenza fra i due battesimi: dicono però, con strumenti grammaticali, che una differenza c'era; allo stesso modo, Dante non ci dice quale sia la differenza tra la selva, il colle, le fiere da un lato e il veltro dall'altro: tuttavia, attraverso la sottile variazione dall'articolo indeterminativo a quello determinativo, ci dice che una differenza esiste, lasciando poi a noi di chiarirla. Si potrà, provvisoriamente, avanzare l'ipotesi che le prime siano allegorie allo stato puro, valide per ciò che significano, ma non dotate di consistenza reale: una selva che non è una selva, diceva Croce con ragione; e che il veltro, invece, appartenga alla storia, e sia pure a una storia futura, qui solo annunciata tra le nebbie consuete al linguaggio profetico. L'ipotesi non è, per il momento, provata; ma fin d'ora conviene sottolineare che, se può essere accolta, essa tocca il cuore di questioni che Dante meditava da

tempo e che non molto prima della stesura di questo canto iniziale della *Commedia* aveva affidato alle pagine che aprono il secondo trattato del *Convivio*: la distinzione, per usare le sue stesse parole, fra l'allegoria dei poeti e quella dei teologi. Rileggiamo il passo famoso dove si sostiene che «le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi», limitando però la citazione a ciò che si dice intorno ai primi due, letterale e allegorico (II 1, 3-4; tra parentesi quadre le integrazioni degli editori in presenza di lacune del testo):

³L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera delle parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. ⁴E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.

Dei quindici libri progettati, Dante ne scrisse solo quattro: dunque il quattordicesimo e penultimo, nel quale secondo il piano qui enunciato doveva trovarsi la spiegazione dell'allegoria dei poeti, è rimasto con molti altri nella testa dell'autore. Inutile almanaccare su ciò che vi avremmo potuto leggere, se fosse stato scritto; più saggio, invece, soffermarsi su ciò che esiste.

Esiste la distinzione, chiaramente esposta da Dante, tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi, cioè degli interpreti della Bibbia; ma tra una e l'altra allegoria c'è più di una differenza, che occorre richiamare, benché si tratti naturalmente di nozioni addirittura triviali. La prima, che è quella su cui Dante insiste, sta in ciò: che nell'allegoria dei poeti la lettera è falsa, ma è veicolo, attraverso una bella menzogna, di una verità profonda, mentre nell'allegoria dei teologi la verità ulteriore si innesta su un racconto storicamente vero. Un'altra differenza, su cui Dante non si sofferma ma che non può non interessarci, è di genere diverso: mentre nell'allegoria dei poeti sia il soprasenso sia il significato letterale sono opera di un uomo (per ripetere l'esempio di Dante, Ovidio voleva dire

che la poesia e l'arte sono strumento di civilizzazione, e per trasmettere la sua idea inventa il racconto di Orfeo che porta dalla ferinità alla mitezza appunto attraverso il canto e la musica), in quella dei teologi la lettera è presentata dalla Scrittura, cioè dal libro di cui è autore Dio, mentre agli uomini, e in questo caso ai teologi, è lasciato il compito di portarne alla luce il significato nascosto.

Se ritorniamo all'ipotesi affacciata poco fa, di allegorie dei poeti – e cioè letteralmente false, ma cariche di un senso spiritualmente valido – nella parte iniziale del canto e di allegoria vera anche riguardo al significato letterale nella seconda, a proposito del veltro, ci rendiamo conto che lo sbilanciamento tra il principio e la fine corre il rischio di apparire non già un incidente dovuto all'inesperienza di chi si stava facendo la mano con la terzina e con la gran costruzione del poema, ma un effetto voluto. D'altra parte, qualunque sia l'interpretazione che si sia disposti a dare di quello sbilanciamento, che esso esista pare a me fuori discussione; il disordine fonico della prima parte, le rime desinenziali, le incertezze grammaticali, il diverso trattamento delle figure allegoriche: tutti i dati che sono stati elencati fin qui portano alla medesima conclusione. È infatti possibile che ciascun elemento, preso a sé, sia considerato non definitivo: ma l'insieme è così compatto e coerente, da costringere ad ammettere che tra la prima e la seconda parte del canto c'è una svolta. Diventa essenziale, prima di procedere, domandarsi dove questa svolta abbia luogo: quale sia il punto in cui avviene il giro di boa, l'inversione di tendenza. Se si riflette alla dislocazione dei fenomeni, la risposta arriva quasi spontanea: il passaggio dal prima al poi si ha con l'apparizione di Virgilio.

★ ★ ★

È probabile che i primi lettori, giunti ai versi dedicati a Virgilio, siano rimasti sorpresi. Fino a quel momento l'impianto, sebbene caotico sul piano formale, non offriva motivi di enorme stupore sul versante tematico. L'opera si apriva nel segno della Bibbia, in forza di un duplice richiamo: al salmo 89,10 «dies annorum nostrorum [...] septuaginta anni», per la durata della vita umana e di conseguenza per determinare quale ne sia il 'mezzo'; a Isaia 38,10, attraverso la «scriptura Ezechiae regis Juda [cioè del re che Dante incontrerà nel cielo di Giove, tra gli spiriti giusti]:

cum aegrotasset et convaluisset de infirmitate sua», per l'espressione «in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi», minaccia di morte, allontanata di quindici anni, per il sovrano vetero-testamentario, figura di salvezza anche per il nuovo profeta pellegrino. Inoltre, anche per il richiamo a Isaia e alla vicenda di Ezechia, si poteva intuire che il mezzo della vita e il viaggio agl'inferi sarebbero stati un tempo di conversione, secondo uno schema tradizionale, biografico ma anche poetico: un analogo mutamento a metà del cammino si poteva leggere, infatti, in autori come Jacopone da Todi e Guittone d'Arezzo, per non ricordare che i casi più ovvi. In quel quadro, certo non rivoluzionario, si inserivano bene le allegorie della selva, del colle, delle tre fiere, proprio per il loro essere tradizionali e allusive alla salvezza, ai vizi, ai peccati; ma Virgilio doveva apparire come una sorpresa, estranea al contesto che si andava delineando. Non può essere messo in dubbio, peraltro, che il punto di svolta cada proprio nelle parole pronunciate dal poeta antico, e anzi con precisione nella terzina 73-75 in cui egli parla della propria opera principale, l'*Eneide*:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

Fin qui, come si è osservato sopra sulla scorta delle indicazioni fornite da quello straordinario auscultatore che è stato Gianfranco Contini, non si davano mai due vocali toniche uguali in versi centrali di terzine contigue; ma la *o* di 'Troia' si ripresenta nella parola-rima 'monte' del v. 77, così come, dopo l'interruzione dovuta alla rima in *-ume* dei versi 80, 82 e 84, in 'amore' del v. 83 e in 'tolsi' del v. 86, cioè ancora una volta in terzine che si succedono l'una all'altra:

«... Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
75 poi che 'l superbo Ilión fu combusto.
Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il diletto monte
78 ch'è principio e cagion di tutta gioia?».
«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
81 rispuos' io lui con vergognosa fronte.

«O de li altri poeti onore e lume,
 vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
 84 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
 Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
 tu se' solo colui da cu' io tolsi
 87 lo bello stilo che m'ha fatto onore. ...»

Naturalmente si potrebbe continuare l'esame, ma non sembra indispensabile; converrà invece ritornare a colui che si trova al centro dei mutamenti stilistici e grammaticali e metrici, Virgilio.

Il fatto forse più sconcertante doveva essere che in un quadro dominato dalla Bibbia e da figure allegoriche certo non sorprendenti si inserisse, con un'autorevolezza inaudita, un poeta pagano, e anzi il più illustre fra i poeti classici: un autore che, benché avesse al suo attivo la IV egloga, che spesso si interpretava come profezia della nascita di Cristo (Dante, lo sappiamo dal *Purgatorio*, era fra questi; e soprattutto Pierre Courcelle ha tracciato le linee maestre di una tradizione che risale a Costantino e prende vigore, alla fine del secolo IV, con san Girolamo e sant'Agostino),⁴ era pur sempre, nonostante la saggezza diventata proverbiale, un pagano, un non battezzato, un dannato: al punto che perfino la straordinaria leggenda, che interessò Petrarca, di san Paolo che a Napoli rende omaggio alla tomba del poeta, finisce per sancirne la condanna eterna. Narra questa tradizione, non sappiamo se nota a Dante, che Paolo giunto al sepolcro di Virgilio pianse su di esso esclamando che, se avesse potuto conoscerlo in tempo, l'avrebbe convertito e dunque salvato:

Ad Maronis mausoleum
 ductus, fudit super eum
 piae rorem lacrimae;
 «Quem te, inquit, reddissem
 si te vivum invenissem,
 poetarum maxime».⁵

⁴ Di Pierre Courcelle sarebbero molti gli studi da ricordare; mi limito qui a *Les exégèses chrétiennes de la quatrième Éclogue*, «Revue des études anciennes», LIX, 1957, pp. 294-319.

⁵ Bernard M. Peeble, *The «Ad Maronis Mausoleum»: Petrarch's Virgil and two fifteenth-century manuscripts*, in *Classical, medieval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman*, edited by Charles Henderson, Jr., II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura («Storia e Letteratura», 94), pp. 169-198.

Ma la colpa non era di san Paolo: Virgilio, morto nel 19 a.C., non avrebbe mai potuto sentire la buona novella, che cominciò a diffondersi mezzo secolo più tardi.

Comunque sia, resta che su una scena fin lì dominata da allegorie costruite su un significato letterale falso – una selva che non è una selva, un colle che non è un colle – irrompe una figura storica: defunta, certo, ma anima in attesa di ricongiungersi con il proprio corpo nel giorno del giudizio. Con Virgilio la narrazione subisce una sterzata violenta, decisiva, perché nella vicenda, che fino a quel momento prometteva di essere tutt'al più la storia di un'anima, irrompe adesso la storia senza aggettivi né limitazioni; anzi, il solo fatto che la svolta fosse provocata da un uomo vissuto e morto oltre tredici secoli prima, in un mondo precristiano, lasciava presagire che la nuova opera, la *Commedia*, intendesse fare i suoi conti con vicende amplissime, senza che i suoi orizzonti fossero limitati dall'adesione al cristianesimo.

Virgilio: un pagano. C'era, autorevolissimo, almeno un precedente; sant'Agostino, infatti, era stato guidato alla filosofia, e di qui alla fede, da un autore pagano, Cicerone, attraverso un'opera oggi perduta (ma i cui frammenti sono stati raccolti e pubblicati da Alberto Grilli), l'*Hortensius*: l'episodio si trova registrato nelle *Confessioni*, III 4, 7. Ma Dante è ancora più audace: non prende come guida il libro di un infedele; come guida egli prende l'infedele stesso, appunto Virgilio.

Noi oggi facciamo fatica a rimanere sorpresi, perché l'abitudine ottunde la capacità di reagire con stupore; ma un lettore di inizio '300 doveva essere sconvolto da una simile inaudita novità. Doveva anche avvertire che l'apparizione di Virgilio imprimeva una direzione inaspettata a una vicenda che fin lì si presentava con i tratti consolanti di una tradizione devota e pia: l'irruzione della storia in un'opera che chiaramente si annunciava come un itinerario di redenzione, significava per i primi lettori, come significa per noi oggi, che la salvezza non è un fatto privato, ma piuttosto, in senso lato, politico: di vicende umane che si intrecciano non solo sul piano della contemporaneità, ma anche su quelli del passato e del futuro, in un viluppo vertiginoso di ammaestramenti e di premonizioni. Di più: la storia, che con Virgilio faceva la sua comparsa nella *Commedia*, significa anche volontà di gettare lo scandaglio e studiare le esperienze umane nella loro concretezza, nella loro fisicità.

Nel *De vulgari eloquentia*, II 7, 3-5 Dante, intorno al 1304-1305, aveva stilato un elenco di suoni e di parole che la poesia alta, tragica, deve evitare. È una lista istruttiva, che ogni tanto bisognerebbe rileggere anche per rinfrescare dentro di noi l'entità della conversione culturale, poetica, forse anche religiosa, consummata nel volgere del poco tempo che separa l'abbandono del trattato dall'inizio del poema. Fra i termini da evitare c'è anche 'corpo', certo perché dalla fisicità doveva essere salvaguardata la stilizzata poesia alta, che si manifesta nella canzone; ma il 'corpo' e le sue parti dominano lungo tutta la *Commedia*, e addirittura trionfano nella più sublime delle tre cantiche, il *Paradiso*: proprio per manifestare la presa di possesso della storia, e per santificarla. Basterà un solo esempio, tratto dal XXIV del *Paradiso*.

Nel cielo delle stelle fisse Dante si sottopone al triplice esame sulle virtù teologali, e mentre Giacomo e Giovanni sono titolari della prova sulla speranza e di quella sulla carità, a interrogarlo sulla fede è san Pietro; a lui il pellegrino si rivolge, rispondendo alla domanda che gli è stata rivolta, con otto densissime terzine:

«O santo padre, e spirito che vedi
 ciò che credesti sì, che tu vincesti
 126 ver' lo sepulcro più giovani piedi»,
 comincia' io, «tu vuo' ch'io manifesti
 la forma qui del pronto creder mio,
 129 e anche la cagion di lui chiedesti.
 E io rispondo: Io credo in uno Dio
 solo ed eterno, che tutto 'l ciel move,
 132 non moto, con amore e con disio;
 e a tal creder non ho io pur prove
 fisice e metafisice, ma dalmi
 135 anche la verità che quinci piove
 per Moïse, per profeti e per salmi,
 per l'Evangelio e per voi che scriveste
 138 poi che l'ardente Spirto vi fè almi;
 e credo in tre persone etterne, e queste
 credo una essenza sì una e sì trina,
 141 che sofferà congiunto 'sono' ed 'este'.
 De la profonda condizion divina
 ch'io tocco mo, la mente mi sigilla
 144 più volte l'evangelica dottrina.
 Quest' è 'l principio, quest' è la favilla
 che si dilata in fiamma poi vivace,
 147 e come stella in cielo in me scintilla».

Un simile brano andrebbe specillato verso per verso, parola per parola, perché in esso confluiscono accenni già avvertiti in precedenza, e da qui altri se ne irradiano fino a raggiungere il canto finale del *Paradiso*; ma due punti almeno è urgente sottolineare: in primo luogo la concretezza di una fede che non si libra nei cieli della speculazione, ma si trasferisce nella fisicità dei piedi, cioè in una parte del corpo che era disdicevole perfino nominare (e i bestiari ne parlavano volentieri, ma per sottolineare la vergogna che ne provava il pavone), dando loro una forza che annulla le debolezze dell'età; in secondo luogo l'ardimento di Dante, che pur di rappresentare gli effetti anche pratici della fede, è disposto perfino a forzare la fonte evangelica, o si dica pure a correggerla: dal momento che *Gv.* 20,1-9, nel riferire la corsa di Pietro e del discepolo «quem amabat Iesus» al sepolcro dopo l'annuncio che il corpo di Cristo ne era stato tolto, dice esplicitamente che il più veloce era stato l'altro, non Pietro (20,4 «Currebant autem duo simul, et ille alius discipulus praecurrit citius Petro, et venit primus ad monumentum»), anche se si era fermato sulla soglia e Pietro era entrato per primo (20,5-9):

⁵Et cum se inclinasset, vidit posita linteamina, non tamen introivit. ⁶Venit ergo Simon Petrus sequens eum, et introivit in monumentum, et vidit linteamina posita, ⁷et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum linteaminis positum, sed separatim involutum in unum locum. ⁸Tunc ergo introivit et ille discipulus, qui venerat primus ad monumentum: et vidit, et credidit: ⁹nondum enim sciebant Scripturam, quia oportebat eum a mortuis resurgere.

A Dante interessa, si direbbe, la parte finale del versetto 8, «et vidit, et credidit»; su queste parole costruisce l'inizio della sua risposta attraverso un elogio che certo appare come una *captatio benevolentiae*, ma che, con scandalo forse della nostra mentalità filologica, non suscita alcuna obiezione in san Pietro, che con il suo silenzio-assenso suggella la ricostruzione dei fatti. Basterà qui avere colto in atto gli effetti dell'arrivo di Virgilio, cioè dell'irruzione della storia: niente è importante se non trasforma la vita, e d'altra parte tutto ciò che trasforma la vita si rende visibile anche sul piano, apparentemente esteriore ma invece testimone dell'unità della persona, della fisicità più scandalosa. Si ha qui, nel prologo dell'*Inferno*, il preannuncio di ciò che Erich Auerbach ha studiato in alcuni memorabili contributi: ormai per Dante, superate le categorie ancora così vive nel *De vulgari eloquentia*, non è più solo questione di elocuzione, ma di fatti; non più di stile, ma di storia, e di uno stile che alla storia si deve adeguare.

Tutto ciò è implicito nella scelta di portare sulla scena Virgilio. Ma preme soprattutto rispondere a una domanda che resta ancora in sospeso, e che è fondamentale: quale sia la differenza tra l'inizio e la fine del canto I dell'*Inferno*, e dunque non solo che cosa ci sia di nuovo dopo la comparsa di Virgilio, ma anche che cosa ci fosse prima, quando la scena era dominata dalle selve che non sono selve e dai colli che non sono colli.

★ ★ ★

Qui sta il punto; qui sta, anche, la diversità radicale tra le letture del primo dell'*Inferno* in voga qualche decennio fa e quelle di oggi. Si potrebbero allegare diversi nomi di studiosi che hanno contribuito a mettere a fuoco le intenzioni di Dante; mi limiterò a ricordare alcune pagine di Michelangelo Picone, con cui concordo nella sostanza, anche se, mentre lui poneva la svolta tra il canto I e il II, a me pare, per i motivi metrici, fonici, grammaticali esposti all'inizio, che il cambiamento sia già visibile nel primo, dopo la comparsa di Virgilio. Ma la differenza è quella esposta da Picone attraverso l'immagine dei due viaggi che caratterizzano il prima e il poi: da «un viaggio allegorico, nel senso tradizionale dell'allegoria retorica con personificazioni» si passa a «un viaggio tipologico, nel senso nuovo dell'allegoria biblica con figure storiche», e cioè dall'astrazione alla concretezza, dall'esortazione morale rivolta al singolo, cioè al protagonista dell'esperienza immaginata, a un messaggio di salvezza esteso a tutti i potenziali lettori di un'opera che si presenta non come un sogno, ma come una visione profetica.⁶

In questa prospettiva, l'inizio di *Inferno* I non è affatto una prova fallita sotto l'aspetto poetico, il primo tentativo di chi sta mettendo a punto armi di cui non è ancora pienamente padrone; esso ci appare, piuttosto, come la manifestazione di una volontà ferrea, di una regia che ha tutto previsto, tutto organizzato, tutto calcolato: con lo scopo di accennare la vecchia strada allegorica già percorsa, nel Duecento francese, dal *Roman de la Rose*, in quello fiorentino da Brunetto Latini con il *Tesoretto* e, a cavaliere dei due mondi, dall'autore del *Fiore*, ma per ripudiarla, e per

⁶ Michelangelo Picone, *Canto II*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, I, *Inferno*, Firenze, Cesati Editore, 2000, pp. 39-48 (le espressioni citate si leggono a p. 48).

imboccare trionfalmente la strada nuova di un poema di persone e di cose, cioè di virtù e di vizi non più esaltate o condannati in astratto, ma rappresentati nella storia, che per il cristiano Dante è storia dell'umanità caduta per propria colpa e redenta da Cristo.

Bisogna tuttavia scansare un ultimo fraintendimento: d'accordo, la prima parte è poeticamente inerte, perché così l'ha voluta l'autore allo scopo di fare meglio risaltare la novità della seconda e dell'intero poema; ma Dante ci presenta anche la sezione iniziale come resoconto della visione e non come un abbozzo letterario poi abbandonato per il sopraggiungere di idee migliori. Dunque, nella prospettiva dantesca, anche il superamento della vecchia impostazione fa parte dell'annuncio che gli è affidato: i tempi nuovi non riguardano solo gli statuti della poesia e della letteratura, ma attraverso di essi puntano, in un poema al quale secondo il celebre *incipit* di *Par.*, XXV ha posto mano anche il cielo, a una riedificazione totale.

In un simile contesto la figura di Virgilio suscita ancora qualche problema; e forse Dante riserva, anche nel suo rapporto con lui, qualche ulteriore sorpresa.

Virgilio segna, con la sua apparizione, una novità profonda nella vicenda narrata all'inizio dell'*Inferno*. Ciò non significa, tuttavia, che il poeta latino sia assunto da Dante come una guida perfetta. Certo, se scorriamo le tre cantiche, rimaniamo impressionati dalla quantità e dalla qualità degli elogi che gli sono tributati ora da Dante personaggio e pellegrino ora da Dante autore. Un'antologia, anche se contenuta nei limiti della sobrietà e della discrezione, dà la misura del tributo di ammirazione e anche di affetto che viene riversato sul cantore di Enea:

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»

sono le prime parole di Dante personaggio dopo che ha capito chi si trova di fronte, in *Inf.*, I 79-80; per poi proseguire:

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
84 che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
87 lo bello stilo che m'ha fatto onore. ...»

Ed è solo l'anticipo; dopo averlo riconosciuto «duca, signore» e «maestro» in II 140, lo chiama «savio gentil, che tutto seppe» in VII 3, «mar di tutto 'l senno» in VIII 7, «caro duca mio» in VIII 97, sù sù fino all'alto rimpianto, nel cosiddetto Paradiso terrestre, di *Purg.*, XXX 49-51:

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi;

e non è neppure tutto: occorre ricordare, da un lato, le parole non solo di Stazio in *Purg.*, XXI 94-102 e XXII 73, ma di Sordello in *Purg.*, VII 16-19

«O gloria di Latin», disse, «per cui
mostrò ciò che potea la lingua nostra,
18 o pregio eterno del loco ond' io fui,
qual merito o qual grazia mi ti mostra? ...»;

dall'altro, è chiaro a chiunque che la presenza non di Virgilio personaggio, ma di Virgilio poeta è straordinariamente attiva lungo tutto l'arco della *Commedia*, fino al canto conclusivo, dove ancora si allude, in *Par.*, XXXIII 64-66, alla sibilla Cumana di *Aen.*, III 443-444, 450-451, che «rupe sub ima / fata canit foliisque notas et nomina mandat» e, dopo che il vento è penetrato nell'antro, «numquam ... / ... iungere carmina curat»:

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.

L'elogio è continuo, così come continuo è l'omaggio; ma né l'uno né l'altro sono al riparo da notevoli riserve: avanzate, queste ultime, e sia pure in modo implicito e forse all'inizio perfino inavvertibile, dallo stesso Virgilio, inteso naturalmente come personaggio del poema di Dante e non come autore del primo secolo a.C.; e avanzate proprio nel canto proemiale di cui ci stiamo occupando.

Rileggiamo la presentazione che l'antico poeta offre di sé in *Inf.*, I 73-75:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

Enea, non nominato ma indicato attraverso una perifrasi nobilitante, è qualificato come *giusto* e come *figliuol d'Anchise*, e sia l'una sia l'altra definizione non possono non suscitare qualche curiosità.

Che Enea fosse figlio di Anchise è ovviamente un dato innegabile: ed è frequente nell'*Eneide* la formula *pater Anchises*, o altra analoga; ma altrettanto fuori discussione è che di solito coloro che si rivolgono all'eroe non lo chiamano «figlio di Anchise», ma «figlio di Venere», o meglio ancora «figlio della dea», come fa Didone già in I 615:

Obstipuit primo adspectu Sidonia Dido,
casu deinde viri tanto, et sic ore locuta est:
615 «Quis te, nate dea, per tanta pericula casus
insequitur? quae vis inmanibus applicat oris?
tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam? ...»

Ma la regina di Cartagine non è la sola: prima di lei si era già rivolto a Enea in questi termini Acate (I 582) e ancora prima l'ombra di Ettore, apparsa in sogno per esortare alla fuga, secondo la narrazione di II 289, e Andromaca ed Eleno, le cui parole sono rievocate rispettivamente in III 310-312 e 374-462 (ma le parole «nate dea» sono all'inizio, v. 374, e poi ancora al v. 435); e la medesima espressione ritorna in IV 560, v 383 e 474 e 709, VIII 59, così da costituire una vera e propria formula di saluto e di apostrofe, dalla quale Virgilio personaggio sembra ora prendere le distanze.⁷ Tuttavia, se la qualifica di Enea come figlio di Anchise e non di Venere sembra fatta per sorprendere, quella che davvero fa sobbalzare è la sottolineatura, nella sede forte della rima, di lui come «giusto».

In termini assoluti non si tratta di un falso né di una ritrattazione, perché effettivamente nell'*Eneide* si parla, una volta, di Enea e delle sua *iustitia*; sono i versi I 544-545

rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter
nec pietate fuit nec bello maior et armis

⁷ Non è questa la sede per indagare se, tra i motivi che possono avere spinto Dante a rifiutare, per bocca di Virgilio, la maternità di Venere ci sia anche l'identificazione degli dèi pagani con gli angeli, di cui si parla diffusamente in *Convivio*, II 4.

in cui l'eroe compare come superiore a chiunque per la *iustitia*, per la *pietas*, per le virtù guerriere; ma si tratta dell'unico passo in cui Virgilio – quello storico, non il personaggio di Dante – ha presentato il suo eroe come campione di *iustitia*. Di solito, e questo avviene infinite volte, al nome *Aeneas* si affianca l'aggettivo, per nulla esornativo ma anzi essenziale per qualificare la specificità del principe troiano, *pius*. Che nel canto iniziale della *Commedia*, in una sede così esposta quale è la presentazione di sé attraverso elementi numerati e sceltissimi, Virgilio punti non sulla *pietas* del suo protagonista ma sulla *iustitia*, è elemento sul quale non è lecito sorvolare, perché senza dubbio vi sono riuniti, e forse occultati, significati importanti.

La *iustitia* e la *pietas* non potevano, per Dante, essere confuse, né potevano essere sovrapposte, come se l'una valesse l'altra o se ne distinguesse per sfumature tutto sommato trascurabili. La *pietas* attiene alla religione, mentre alla *iustitia*, che fa parte del quartetto delle virtù cardinali, compete una posizione meno elevata nella gerarchia: questa è confinata nella sfera umana, mentre quella entra di diritto nel rapporto dell'uomo con Dio. Enea viene presentato come giusto, non come pio; e lo capiremo meglio quando, giunti con la lettura a *Inf.*, IV 121-123, lo troveremo tra le anime del limbo, cioè fra coloro che, appunto perché sprovvisti di *pietas*, «non adorar debitamente a Dio» (IV 38):

I' vidi Elettra con molti compagni,
tra ' quai conobbi Ettòr ed Enea,
Cesare armato con occhi grifagni.

Si dirà: Dante non poteva fare diversamente, essendo Enea vissuto molti secoli prima di Cristo e dunque essendo stato un pagano, lontano per motivi cronologici dalla fede in Cristo venuto e per motivi geografici e culturali da quella in Cristo venturo. Ma l'obiezione non convince. Non è questa, tuttavia, la sede per discuterla: qui sarà sufficiente avere richiamato alcuni elementi che rendono molto problematico l'inizio dell'*Inferno*, e che certo rinviano, per essere compresi, ad altre parti, anche molto lontane, dell'opera. In fondo è l'intero rapporto con il mondo classico a essere posto sotto la lente, a essere messo in causa: ed è facile, allora, avanzare il sospetto che in discussione non sia soltanto la figura di Virgilio, ma anche quella degli altri autori, a cominciare da Stazio, che Dante mostra di considerare in modo del tutto originale e inaspettato.

Sullo Stazio dantesco, sul personaggio che riveste un ruolo così significativo nell'ultimo tratto del *Purgatorio*, si è svolto un seminario presso l'Università di Friburgo durante il semestre primaverile 2009. I risultati, affidati alle giovani penne di Danila Scalmazzi, Federico Godenzi e Andrea Grassi, illustrano ciò che si è accennato nelle pagine precedenti: a loro, dunque, lascio volentieri la parola, e il compito di illustrare, attraverso un caso, qual è quello di Stazio, forse perfino più complesso di quello di Virgilio, altri momenti della meditazione di Dante, e della sua poesia.

Edoardo FUMAGALLI
Università di Friburgo
edoardo.fumagalli@unifr.ch