

... (eccellenti illustrati, spot pubblicitari), che attirano l'attenzione sullo sport, sul sesso, sullo spettacolo inteso come puro svago, ecc.

Il concetto di A. è stato usato in accezione fortemente negativa negli anni Sessanta, che hanno visto la nascita dei movimenti di contestazione in tutto il mondo occidentale, cioè nei paesi in cui con maggior evidenza si potevano cogliere gli aspetti negativi del modello di sviluppo capitalistico, fra cui l'impiego della scienza e della tecnica a fini distruttivi, la strumentalizzazione della cultura, la «disumanizzazione» dei rapporti sociali, la crisi della famiglia, ecc. Una notevole efficacia conservano ancora, nel panorama della contestazione di quegli anni, le opere del movimento di psichiatria alternativa, che rimisero in discussione i concetti di A. e di follia e posero in evidenza sia il peso delle condizioni sociologiche e politiche nell'insorgere della «malattia» mentale, sia il trattamento che questa aveva ricevuto per secoli da parte delle istituzioni (come l'ospedale psichiatrico) e in genere da parte del potere. Nelle parole di uno dei pionieri di questo movimento, l'A. si è ormai trasferita nel mondo della cosiddetta normalità: «L'umanità è estraniata dalle sue possibilità autentiche. Questa convinzione di base ci impedisce di accettare qualsiasi univoca concezione di una sanità nel senso comune o di una pazzia del cosiddetto pazzo. [...] Nasciamo in un mondo dove l'A. ci attende: potenzialmente siamo degli uomini, ma versiamo in uno stato di A., e questo stato non rientra in un sistema naturale. L'A., quale nostro attuale destino, può essere solo il risultato di una oltraggiosa violenza perpetrata da esseri umani contro esseri umani. [...] Vi sono forme di A. che sono relativamente rare rispetto a quelle statisticamente «normali». La persona «normalmente» alienata, per il fatto di agire più o meno come tutti gli altri, è presa per sana. Le altre forme di A. che non stanno al passo con lo stato di A. predominante sono quelle che vengono etichettate dalla maggioranza «normale» come nocive o folli. La condizione di A., quella di essere un dormiente, inconsapevole, fuori di sé, è la condizione dell'uomo normale. La società fa gran conto del suo uomo normale: educa i fanciulli a smarrire se stessi e a divenire assurdi, e ad essere così normali. Gli uomini normali hanno assassinato 100 milioni circa dei loro simili uomini normali negli ultimi cinquant'anni» (R.D. Laing 1968, pp. 8, 9, 24-25).

LETTURE CONSIGLiate: A. Moravia, «L'uomo come fine» [1954], in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964 (analisi lucida e impietosa della società contemporanea alla luce del concetto di A.).

ALIGHIERI DANTE (Firenze 1265 - Ravenna 1321) Poeta italiano.

1. **LA VITA.** Nato da una famiglia appartenente alla piccola nobiltà guelfa, frequentò in giovinezza gli ambienti eleganti e intellettuali della città e studiò arte retorica, seguendo l'insegnamento di Brunetto Latini, la cui figura di maestro sarà poi immortalata in uno dei più noti passi della *Commedia* (*Inf.* xv, 24-120). La sua prima formazione culturale - per quanto si può arguire in assenza di notizie precise - dovette svilupparsi in modo non sistematico e a contatto con varie fonti. Fu probabilmente a Bologna intorno al 1285, ma non vi condusse studi orientati ad una formazione professionale. I suoi interessi erano concentrati intorno alla poesia ed egli rivendica a se stesso l'apprendistato poetico che in pochi anni lo portò dalla semplice imitazione della lirica cortese alla creazione di componimenti di alta fattura nell'ambito dello stilnovismo. Considerò sempre suo maestro Guido Guinizelli e si legò di amicizia con Guido Cavalcanti, Lapo Gianni e poi con Cino da Pistoia.

L'avvenimento centrale della sua vita in questo periodo è l'amore per Beatrice, una giovane che egli aveva incontrato per la prima volta all'età di nove anni e che morì prematuramente nel 1290, quando aveva già sposato un tal Simone de' Bardi. Di questo amore non si conoscono altre notizie all'infuori della vicenda interiore che ci viene narrata dal poeta nella *Vita nuova* e dell'esaltazione che egli ne fa come di un sentimento fortemente idealizzato, capace di innalzare la sua vita quasi come un'esperienza religiosa. Sappiamo anche dalle parole del poeta che la morte di Beatrice aprì nel suo animo una profonda crisi. Nel travaglio spirituale che essa comportò, D. si rivolse a letture che lo aiutassero a sollevarsi dallo stato di prostrazione in cui era caduto, e fra queste particolarmente al *De consolazione philosophiae* di Boezio (v.) e al *De amicitia* di Cicerone. Queste opere lo portarono alla scoperta del valore insostituibile degli studi filosofici e lo spinsero verso una vera e propria svolta della vita.

Il problema che si trovò al centro della sua riflessione fu quello etico, dalla cui soluzione derivano le scelte che possono guidare l'uomo al conseguimento di una felicità bene intesa. È questa, infatti, la *beatitudo* che, secondo Boezio, costituisce lo scopo essenziale delle molteplici attività degli uomini; e sarà proprio il problema della felicità a guidare da ora in poi l'impegno di D. sia nelle scelte della vita pratica che nella ricerca intellettuale. Le prime lo portarono ad impegnarsi nell'attività politica, che assunse ai suoi occhi un ruolo di primo piano giacché - incidendo sulla vita della collettività - può adoperarsi per il trionfo della giustizia e porre così le basi di una convivenza più umana, e perciò di una vita terrena più felice. L'altra gli dischiuse gli orizzonti sempre più vasti della speculazione filosofica e teologica e gli fece gustare un nuovo tipo di piacere intellettuale, diverso da quello della creazione poetica, consistente nella ricerca razionale sulla natura dell'universo e sul destino dell'uomo, e nel perseguimento della verità al di là delle apparenze che sono spesso ingannevoli.

«In queste circostanze quindi D. imparò da solo la verità del detto di Aristotele che «Tutti li uomini desiderano naturalmente di sapere». Dopo aver provato il vero e duraturo entusiasmo di conoscere la verità come tale, si convinse incondizionatamente e come scoperta personale che la speculazione e la contemplazione - l'uso dell'intelletto per cercare, conoscere e godere la verità - rappresentano la più alta attività dell'uomo, la sola attività che possa dare una soddisfazione e una felicità durature. In una parola D. divenne un «filosofo», *amatore di sapienza*, come avrebbe detto più tardi indugiando sull'etimologia della parola. [v. *Filosofia*]» (P. Boyde 1984, p. 59).

Interesse politico e ricerca intellettuale finiranno per convergere, soprattutto in seguito alla seconda grave svolta della sua esistenza costituita dall'esilio. La sua partecipazione alla vita del Comune è documentata per il 1289, quando combatté fra i feditori a cavallo nella battaglia di Campaldino vinta dalla lega guelfa contro gli aretini e i ghibellini toscani, e partecipò alla presa del castello pisano di Caprona (due fatti d'arme ricordati nella *Commedia: Purg.* v, 88-129; *Inf.* xx, 94-96; xxii, 4-5). Nel 1295 ebbe inizio invece la sua vera e propria partecipazione all'attività politica, che lo portò in breve ad assumere cariche di rilievo. Dopo la caduta di Giano della Bella (febbraio 1295) che con gli *Ordinamenti di Giustizia* (1293) aveva escluso i Grandi dal governo, furono ammessi alle cariche pubbliche tutti i cittadini, compresi i nobili, che fossero iscritti ad una delle Arti che organizzavano i ceti produttivi, dagli artigiani ai banchieri. D. si iscrisse all'Arte dei

Medici e degli Speziali, probabilmente per l'affinità allora esistente tra filosofia e medicina. Dal 1296 al 1301 partecipò a vari Consigli, nel maggio del 1300 fu inviato come ambasciatore a San Gimignano e subito dopo venne eletto fra i sei priori che, avvicinandosi ogni due mesi, governavano la città.

Ma questa attraversava un momento particolarmente difficile, essendo in preda a furiose lotte intestine tra fazioni contrapposte, in particolare tra due fazioni guelfe: i Bianchi, capeggiati dalla famiglia dei Cerchi, e i Neri, seguaci dei Donati e fautori degli interessi e dei disegni del papato. La politica di Bonifacio VIII tendente ad estendere su tutta la Toscana il dominio della Chiesa trovò una ferma opposizione nel rigore morale e nell'imparzialità di D., che fra l'altro non esitò - nel tentativo di garantire la pace - ad approvare il provvedimento di espulsione da Firenze dei capi delle due fazioni, e fra questi del suo migliore amico, Guido Cavalcanti. Ma le mene politiche di Bonifacio, tra minacce e false promesse di pacificazione, portarono alla vittoria dei Neri. D. fece parte verso la fine di ottobre del 1301 dell'ambasceria con cui il governo di Firenze sperava di placare il pontefice, il quale invece aveva inviato nella città il principe francese Carlo di Valois per attuarvi i suoi disegni. Con l'entrata in città di quest'ultimo, le sorti si capovolsero: i Neri, rientrati, si impadronirono di Firenze, si diedero prima ai saccheggi colpendo anche la casa di D., e fecero poi ricorso agli strumenti legali per indebolire gli avversari e rafforzare il loro dominio. D., che non era rientrato dall'ambasceria, venne invitato a presentarsi dinanzi al podestà per discoparsi delle accuse che gli venivano mosse: appropriazione del denaro pubblico, baratteria, opposizione al papa e a Carlo di Valois. Poiché non si presentò, il 27 gennaio fu condannato a due anni di confino, all'esclusione perpetua dai pubblici uffici e ad una multa di cinquemila fiorini piccoli. Il poeta ancora una volta non si presentò, per cui il 10 marzo 1302 con sentenza del podestà Cante Gabrielli fu condannato ad essere arso sul rogo se fosse caduto nelle mani del Comune.

I tentativi che il poeta fece per rientrare a Firenze non ebbero alcun esito. Lo scontro armato della Lastra (1304) segnò la definitiva sconfitta dei Bianchi, dai quali già il poeta si era allontanato non condividendo le loro posizioni. Un'ultima speranza si riaccenderà per lui nel 1312, in occasione della discesa in Italia dell'imperatore Arrigo VII, dal quale il poeta si attendeva la pacificazione del paese e l'instaurazione di quella Monarchia universale che ai suoi occhi era la condizione indispensabile per una ordinata e pacifica convivenza fra tutti i popoli. Per contribuire alla realizzazione di questa utopia politica, D. si adoperò in vario modo e particolarmente con una lettera diretta a tutti i Signori e i popoli d'Italia per esortarli ad accogliere l'imperatore quale pacificatore e garante della giustizia. Ma nel 1313 Arrigo VII, senza essere riuscito a vincere la resistenza opposta da Firenze, venne improvvisamente a morte. Si chiuse in tal modo per D. ogni possibilità di rientrare onorevolmente in patria. Infatti, quando nel '15 Firenze concesse agli esuli un'amnistia, a condizione che pagassero una somma e che si sottoponevano ad una umiliante cerimonia pubblica, D. sollecitato da un amico ad accettare, rifiutò sdegnosamente. Egli non ignorava certo le amarezze dell'esilio e aveva intensamente desiderato di poter rientrare in patria, come confessa in una pagina accorata del *Convivio* (I, 3), ma non era disposto a piegarsi dinanzi all'ingiustizia.

Per tutta la durata dell'esilio D. si spostò da una città all'altra dell'Italia in cerca di protezione, ma ci rimangono

poche notizie precise, dei luoghi dove soggiornò: sappiamo che fu prima a Verona, ospite di Bartolomeo della Scala; che nel 1306 era in Lunigiana presso i Malaspina; poi, dopo vari spostamenti, ancora a Verona nel '15, presso Cangrande della Scala; e infine (ma non si sa da quando) a Ravenna, ospite di Guido Novello da Polenta. Qui morì nel settembre 1321, forse al ritorno da una ambasceria a Venezia. Fu sepolto con grandi onori presso la chiesa poi detta di San Francesco, dove si trova tuttora la sua tomba.

2. **LE OPERE.** La prima opera certa di D. è la *Vita nuova* (v.) composta intorno al 1294. Il *Convivio* (v.) fu scritto fra il 1304 e il 1307, mentre il Trattato *De vulgari eloquentia* (v.), progettato nel 1303-4, fu interrotto nel 1305. Il trattato latino *Monarchia* (v.) fu probabilmente composto fra il 1313 e il 1318. Il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia* costituiscono un diretto antecedente della *Commedia*, alla quale il poeta attese probabilmente a partire dal 1305-6 fino al '21, poco prima della morte.

Le liriche del poeta sono raccolte sotto il titolo di *Rime* (v.). Di D. rimangono anche due *Egloghe* latine (importante la prima nella quale si difende l'uso del volgare nella *Commedia*), la *Quaestio de aqua et terra* (una tesi filosofica letta a Verona nel 1320), 13 *Epistole* latine, fra cui spicca quella indirizzata a Cangrande della Scala, nella quale D. dedica al signore di Verona il primo canto del *Paradiso*, illustrando la struttura e i significati allegorici del poema.

A D. sono attribuiti dalla critica più recente anche il *Fiore* (poemetto ispirato al *Roman de la Rose*) e il *Detto d'amore*.

3. **LA POESIA DI D.** La personalità di D. s'impone in primo luogo per la qualità non comune della sua tempra morale. Sullo sfondo di un'epoca di grandi lotte e di profonde trasformazioni che preparano la nascita del mondo moderno, il suo profilo umano acquista un rilievo del tutto eccezionale. L'appassionata adesione alla vita che gli detta i versi contro gli ignavi, «questi sciaurati che mai non fur vivi»; la somma di energie che mette prima al servizio del suo impegno politico e concentra poi nell'infaticabile elaborazione del suo capolavoro, che si protrae fino alle soglie della morte; la risoluta coscienza con cui accetta l'esilio («l'esilio che m'è dato onor mi tegno»), contrapponendosi sdegnosamente «agli scellerati Fiorentini che sono dentro la città», e con la quale si rivolge a testa alta ai cardinali italiani rivendicando la sua fedeltà al «Filosofo, che, stabilendo i principi della morale, insegnò che la verità doveva essere anteposta a tutti gli amici»; la capacità di distinguere le istituzioni, come il Papato e l'Impero, dagli uomini che le rappresentano, e il rigore morale con cui sottopone a giudizio il loro operato fanno di lui la più alta coscienza della sua epoca e un maestro dell'intera umanità.

Le qualità umane del poeta che portò di colpo la nostra letteratura ad altezze inaccessibili sono in realtà un elemento di primaria importanza non solo in se stesse, ma per poter cogliere in tutta la sua portata il valore delle opere. Senza il suo «supremo disprezzo per tutto ciò che è ignobile» (*De Sanctis*), non avremmo avuto né lo sdegnoso rifiuto di rientrare in patria a prezzo di un'ingiusta umiliazione, né l'atteggiamento del giudice severo e implacabile che domina tanti episodi della *Commedia*, in cui vengono fustigati i vizi che dilagano sia in Firenze che in ogni contrada d'Italia. Senza il suo carattere appassionato non avremmo avuto né le violente invettive che denunciano la decadenza della politica e della religione, né viceversa la fede nel rinnovamento, che pervade la *Commedia*. Allo stesso modo, è il suo nostalgico vagheggiamento di una vita semplice e onesta, in cui non siano turbate l'intimità e le

virtù patriarcali della famiglia, che gli detta non solo i versi più accorati sulla purezza degli antichi costumi («Firenze dentro da la cerchia antica, / ond'ella toglie ancora e terza e nona, / si stava in pace, sobria e pudica», *Par.* xv, 97-99), ma la concezione stessa del Paradiso come immagine della città perfetta in cui i beati sono il più vivido esempio di quell'ardore di carità, di amore attivo e sollecito che dovrebbe informare i rapporti fra gli uomini. Ancora: senza l'inestinguibile sete di sapere che accompagna D. per tutta la vita non avremmo certo avuto l'esaltazione dell'impresa di Ulisse (*Inf.* xxvi), ma sarebbe anche mancato quel complesso e solido fondamento dottrinale che costituisce un elemento ineliminabile della poesia di tutta la *Commedia*. Similmente, dal suo essere uomo di parte, coinvolto nei violenti contrasti che dividevano Firenze e che si estendevano ben al di là delle sue mura, D. trasse la preziosa, seppur dolorosa, materia di riflessione che lo portò a riconsiderare la funzione stessa dell'Impero e del Papato alla luce del problema della felicità, materiale e spirituale, degli uomini. In altre parole, la straordinaria ricchezza della personalità di D. non si lascia offuscare dai valori formali – certamente altissimi – della sua poesia, ma emerge da essi con estremo vigore costringendo i lettori a scoprire, al di sotto degli aspetti contingenti, «medievali», dei problemi religiosi e morali affrontati dal poeta, l'intramontabile attualità di tutto ciò che è umano.

L'umanità di D., pur essendo trasfusa in ogni parte della *Commedia*, trova il suo centro di irradiazione nei canti di Cacciaguida (*Par.* xv-xvii) in cui il poeta, a consulto con la propria coscienza attraverso l'io narrante che lo rappresenta, evoca la figura dell'antenato sia per farsi confermare le predizioni dell'esilio, sia per ottenere da lui la solenne investitura all'alta missione per cui si sentiva. Giacché D. è un poeta che ha posto la sua arte al servizio di un ideale di rigenerazione umana, nella prospettiva religiosa del suo tempo, ed ha concentrato in essa quell'impegno che aveva inizialmente profuso nella lotta politica mirante al medesimo scopo ma stroncata dall'esilio. Cacciaguida, il cavaliere caduto combattendo per la fede, sanziona nel cielo di Marte (*Par.* xvii, 124-135) quella missione del poeta che era già stata preannunciata nel «canto dell'*Inferno*».

I canti di Cacciaguida, con l'accorato ma virile rimpianto dell'antica Firenze non ancora toccata dalla corruzione, con la predizione dell'esilio, l'evento centrale della vita del poeta, che evidenzia il tema politico come aspetto di massimo rilievo della vita morale, e infine con la solenne enunciazione della poetica che presiede alla composizione del poema, sono la chiave di volta per chi voglia conoscere l'uomo per meglio comprendere il poeta. Una parte essenziale dell'umanità di D. trova l'espressione più compiuta nella sua passione politica: quella virile adesione alla vita, da cui nasce la sferzante condanna morale degli ignavi e tutt'uno infatti con «l'inclinazione personalissima di un carattere, la cui presa di posizione per il bene è appassionata, indomita, incrollabile, e per cui la lotta e l'azione costituiscono la forma naturale di vita» (E. Auerbach 1963, p. 100). Dalla passione politica di D. nasce, se si guarda bene, anche la qualità artistica di un personaggio come Farinata, monumentale personificazione di una passione terrena e in pari tempo generoso riconoscimento di dignità morale ad un avversario politico. Da questo canto (*Inf.* x), come dagli altri canti politici e da tanti episodi della *Commedia* appare chiara una caratteristica dell'uomo e del poeta: la tendenza a far quasi coincidere la vita morale con il più alto impegno politico, o almeno a vedere in questo un aspetto significativo dello slancio etico.

Un posto ben preciso occupa nella personalità di D. la religiosità. Anche in questo caso, l'altissimo livello artistico del capolavoro dantesco non può essere pienamente compreso nella sua genesi, se si considera la religiosità di D. come un elemento accessorio e da giustificare con il condizionamento culturale della sua epoca. Al di là del complesso impianto dottrinale attinto alla teologia del Medioevo, mediante il quale il poeta stringe in una visione organica e unitaria «ciò che per l'universo si squaderna», gli elementi che danno un carattere inconfondibile all'opera di D. sono la forza di persuasione da cui è sorretta la sua fede, l'incrollabile fiducia nel rinnovamento dell'umanità, e soprattutto il costante richiamo al messaggio originario del cristianesimo. Da questo punto di vista, egli sa che la battaglia più difficile da combattere è quella contro la degenerazione della gerarchia ecclesiastica e degli ordini monastici, e perciò non esita a scagliarsi contro la Chiesa in nome dei principi che essa calpesta. Non a caso dunque è affidata a san Pietro la violenta invettiva del canto xxvii (22-27; 55-57) del *Paradiso* diretta in primo luogo contro la curia romana.

L'ideale della religiosità di D. è pienamente rappresentato dalla figura di san Francesco e dalle sue simboli che nozze con la Povertà. L'intenzione polemica che sta all'origine della Regola francescana è messa nel massimo risalto da uno dei versi più icastici della *Commedia*, quello che ritrae l'atteggiamento di Francesco, figlio del mercante Pietro Bernardone, dinanzi al pontefice: «ma regalmente sua dura intenzione / ad Innocenzo aperse» (*Par.* xi, 91-92). Nella personalità di D. c'era qualcosa di granitico, che ha lasciato tracce profonde sia nella struttura del poema che in alcune figure indimenticabili: come questo Francesco d'Assisi, il cui profilo è così lontano dalle pagine agiografiche dei *Fioretti* e dalla semplicità quasi infantile dell'immagine, tuttora corrente, del santo che «parlava agli uccelli e addomesticava i lupi».

ALLEN WOODY (Flatbush, N.Y., 1935) Regista e attore statunitense. Ebreo come i fratelli Marx, non riuscendo a terminare gli studi, inizia a scrivere gag per la televisione. Lavora anche in un night dove presenta spettacoli, fa ridere il pubblico e suona il clarino. Nel 1965 arriva a Broadway e scrive due sceneggiature che riscuotono un successo tale che il produttore decide di trasformarle in film. Inizia così la carriera cinematografica che in buona parte racconterà le sue difficoltà di adattamento, le nevrosi, le crisi, emblematiche di un intellettuale che vive nell'arretramento ideologico degli anni Settanta. È per questa ragione che i suoi film – personali confessioni senza schermi, tranne quello della recitazione – hanno successo presso un pubblico preciso, sensibile a tali problematiche.

Il personaggio che si muove all'interno dei film di A. – parodie di diversi generi, dai gangster movie al melodramma storico, completamente destrutturati – è un piccolo ebreo che vuol far carriera e finisce per diventare un rapinatore (*Prendi i soldi e scappa*, 1969), che vive di miti impossibili come quello di Bogart (*Provaci ancora Sam*, 1972), che si trova in situazioni paradossali (*Il dittatore dello stato libero di Bananas*, 1971), che cerca un confine tra i comportamenti sessuali normali e quelli anormali (*Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso e non avete mai osato chiedere*, 1972). Spesso, la narrazione del film viene interrotta da interviste a parenti, amici o analisti del protagonista, che sembrano muovere alla ricostruzione di una personalità. In realtà si tratta di una satira della psicoanalisi considerata da A., come l'unico momento in cui l'uomo contemporaneo, incapace di trovare un

IL PROEMIO

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere,¹ si trova una rubrica² la quale dice: *Incipit vita nova*.³ Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare⁴ in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza.⁵

1. *dinanzi ... leggere*: prima della quale i ricordi sono troppo sfocati per risultare facilmente leggibili.

2. *rubrica*: titolo.

3. *Incipit vita nova*: con la formula *incipit*, oppure «comincia», si aprono per consuetudine i libri medievali. La *vita nova* è, naturalmente, quella rinnovata dalla svolta nella conce-

zione dell'amore e della poesia di cui Dante si accinge a narrare.

4. *assemblare*: «esemplare», cioè «trascrivere»: dal modello costituito dal libro della memoria.

5. *sentenza*: «senso». Dante si propone di narrare non lo svolgimento letterale dei fatti, ma il loro significato profondo.

ANALISI DEL TESTO

LA METAFORA DELLA MEMORIA. Il breve capitolo iniziale si fonda sulla metafora della memoria come libro dove sono raccolti gli eventi passati e la relativa area semantica si ramifica lungo l'intero testo (i termini ricorrono in quest'ordine: *libro; leggere; rubrica; rubrica; scritte; libello*). Si compie così un percorso che, a partire dal *libro de la mia memoria* nominato in apertura, giunge, nel finale, a riferirsi esplicitamente al libro della *Vita Nuova*: *questo libello*.

La metafora non è nuova, si trova anzi ben documentata nella tradizione scolastica e retorica medievale. La stessa figura (nella variante *libro de la mente*) ricorre inoltre nella canzone giovanile dantesca *E' m'incresce di me sì duramente: Lo giorno che costei nel mondo*

venne, / secondo che si trova / nel libro de la mente che vien meno (vv.57-59); e più oltre: *e se 'l libro non erra* (v.66). Il riferimento a questo testo in apertura della *Vita Nuova* – da cui esso risulta escluso poiché vi compare una Beatrice ancora lontana dalla sublimazione perseguita nel libello – non è casuale. La canzone abbozza infatti un percorso di storicizzazione delle principali tappe dell'esperienza amorosa che costituisce il maggiore antefatto dell'operazione che Dante si accinge a compiere.

STRUTTURA SINTATTICA. Da un punto di vista stilistico il proemio è articolato in due soli periodi, perfettamente speculari, entrambi costituiti da una proposizione principale che regge una relativa.

Il primo incontro con Beatrice

dalla *Vita Nuova*, II

Nel secondo capitolo, quello dell'incontro con Beatrice e del manifestarsi dell'amore per lei, Dante chiama per la prima volta a raccolta alcuni temi cardine del libello e inizia il complesso dialogo con i propri modelli culturali, che sarà caratteristico dell'intero volume.

[1] Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione,¹ quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa² donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare.³ [2] Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado,⁴ sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la

1. *Nove fiate ... girazione*: «quando il sole aveva compiuto per quasi nove volte la propria orbita attorno alla terra», dunque all'età di quasi nove anni; si noti che Dante, seguendo il sistema tolemaico, ritiene sia il Sole a girare intorno alla Terra. Si noti la posizione pregnante del numero nove in apertura di capitolo. La simbologia numerica, e in particolare il legame tra Beatrice e il numero nove, costituiscono uno degli elementi-chiave della *Vita Nuova*.

2. *gloriosa*: l'aggettivo è segnale inequivocabile dell'avvenuta

morte di Beatrice al momento della composizione del libro. Significa infatti «partecipe della gloria celeste».

3. *Beatrice ... chiamare*: Beatrice era chiamata col suo nome anche da molti che non ne intendevano il significato reale, quello cioè di donna capace di donare beatitudine.

4. *Ella era ... d'un grado*: perifrasi di nuovo riferita alle rotazioni celesti secondo il sistema tolemaico. Il senso è chiarito appena più oltre: Beatrice aveva appena compiuto i nove anni.

fine del mio nono. [3] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno,⁵ cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. [4] In quello punto⁶ dico veracemente che lo spirito de la vita,⁷ lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi».⁸ [5] In quello punto lo spirito animale,⁹ lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, si disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra».¹⁰ [6] In quello punto lo spirito naturale,¹¹ lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!».¹² [7] D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata,¹³ e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione,¹⁴ che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. [8] Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola¹⁵ giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero:¹⁶ «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». [9] E avvegna che la sua imagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me,¹⁷ tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta soffersse¹⁸ che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire. [10] E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse;¹⁹ e trapassando²⁰ molte cose le quali si potrebbero trarre de l'esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi.²¹

5. sanguigno: rosso.

6. In quello punto: la determinazione temporale si ripete identica in apertura di questo e dei due periodi successivi, ciascuno dedicato alla manifestazione di un diverso spirito, e ciascuno terminante con una frase latina pronunciata dallo spirito stesso.

7. spirito de la vita: la definizione dei tre spiriti (o funzioni dell'anima), quello vitale, quello animale e quello naturale, proviene a Dante dal trattato *De spiritu et respiratione* («Lo spirito e la respirazione») di Alberto Magno (1206?-80). Lo spirito vitale è quello che dal cuore si diffonde attraverso le arterie (dimora ne la secretissima camera de lo cuore).

8. Ecce deus ... michi: «ecco un dio più forte di me, che verrà e mi dominerà». Traspasiano nella frase echi biblici, ma soprattutto il latino è qui impiegato quale lingua di massima nobiltà, adatta alla solennità e al significato universale del manifestarsi d'Amore.

9. spirito animale: lo spirito animale, o sensitivo, trasmette al cervello le percezioni degli organi sensoriali (tra cui gli spiriti del viso, cioè della vista).

10. Apparuit ... vestra: ecco che è apparsa la vostra beatitudine.

11. spirito naturale: la funzione del nutrimento e della digestione (dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro).

12. Heu miser ... deinceps: me misero, poiché da adesso in poi saranno spesso impediti le mie funzioni.

13. disponsata: sposata, legata intimamente.

14. imaginazione: «il pensiero continuo di Beatrice». Le fasi graduali dell'innamoramento, con il passaggio dalla visione al ricordo, al rivelarsi di Amore, riecheggiano il trattato *De Amore* di Andrea Cappellano (XII secolo; → 35).

15. angiola: essere angelico.

16. quella ... Omero: la citazione non proviene direttamente dall'*Iliade* (xxiv 258-259), dove si trova riferita al principe troiano Ettore, ma, con traduzione quasi letterale, dall'opera *De intellectu et intelligibili* («L'intelletto e l'intelligibile») di Alberto Magno. Il riferimento non solo nobilita il testo con il richiamo a un illustrissimo precedente letterario, ma soprattutto prelude a uno dei motivi più importanti della *Vita Nuova*, quello del parallelismo tra Beatrice e Cristo, partecipe, come la gentilissima secondo questa citazione, della duplice natura umana e divina.

17. fosse ... segnoreggiare me: «fosse ragione della baldanza con cui Amore mi signoreggiava», cioè incoraggiasse Amore in quel senso.

18. soffersse: tollererò.

19. però che ... da esse: poiché soffermarsi sulle passioni e le azioni di un'età così giovanile sembra un parlare per favore, le trascurerò.

20. trapassando: oltrepassando senza soffermarmi.

21. parole ... paragrafi: per la metafora della memoria come libro si veda l'introduzione al primo capitolo.

ANALISI DEL TESTO

La filigrana della prosa di questo capitolo lascia trasparire fitti rimandi intertestuali, la cui interpretazione disegna una prima mappa della teoria d'amore dantesca.

RIMANDI AD ALTRI TESTI DANTESCHI. Sono stati rinvenuti (De Robertis) nella descrizione dello sconvolgimento causato nel poeta da Amore rimandi lessicali a

tre diversi testi poetici danteschi. Il passaggio del paragrafo 4 lo spirito de la vita... cominciò a tremare si fortemente... trova eco nella canzone, esclusa dalla *Vita Nuova*, *E' m'incresce di me sì duramente: lo spiro maggior tremò sì forte* (v.67). Inoltre l'impiego della coppia aggettivale *umile e onesto*, riferita agli abiti di Beatrice, ha

riscontro nel sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (xxvi 5), mentre i termini *baldanza* e *sicurtate* tornano nel sonetto *Con l'altre donne mia vista gabbate* (xiv 11). Poiché il primo dei due sonetti è rappresentativo della «poesia della lode», mentre il secondo, e la stessa canzone esclusa, della poesia «del dolore», Dante sembra voler qui anticipare i due grandi filoni tematici che percorreranno l'intero libro.

ECHI DA CAVALCANTI. Sono inoltre molto evidenti, in questo secondo capitolo, echi della poesia di Guido Cavalcanti, soprattutto nella drammatizzazione degli effetti sconvolgenti d'Amore attraverso le voci degli spiriti vitali (→ 116). La messa in scena, la terminologia e la stessa visione dolorosa dell'amore denunciano

in questo caso con chiarezza la loro ascendenza.

Ma Dante non si limita a suggerire parentele, bensì sancisce anche il proprio distacco dal modello cavalcantiano, quando afferma che Amore non ha mai signoreggiato in lui *senza lo fedele consiglio de la ragione*. La concezione amorosa di Guido esclude infatti ogni presenza razionale nel sentimento d'Amore.

MODELLI DELLA SPIRITUALITÀ CRISTIANA. In questa posizione della *Vita Nuova*, opposta all'autorità cavalcantiana, hanno invece un ruolo importante modelli della spiritualità cristiana medievale, tra i quali il trattato *De spirituali amicitia* («L'amicizia spirituale») di Aelredo di Rievaulx (1110-67), nel quale compare una definizione dell'amore come proprio dell'anima razionale.

Il secondo incontro con Beatrice

dalla Vita Nuova, III

È qui narrata la nascita della poesia dantesca attraverso la presentazione del primo sonetto del libro, A ciascun'alma presa e gentil core, e delle sue 'ragioni' (il secondo incontro con Beatrice; il beatificante saluto di lei; la successiva visione di Amore e Madonna, occasione concreta dell'ispirazione).

Ma soprattutto importa, in questo capitolo, l'annuncio della risposta di Guido Cavalcanti al primo sonetto dantesco, dunque la legittimazione che l'intervento del più illustre autore conferisce all'apprendistato poetico dell'esordiente. Il sonetto responsivo di Guido, Vedeste, al mio parere, onne valore, introduce inoltre esplicitamente il tema della morte di Beatrice, suggerendo un'interpretazione in tal senso della visione dantesca (Di voi lo core ne portò, veggendo / che vostra donna alla morte cadea, vv.9-10).

[1] Poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima,¹ ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me² vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade;³ e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia,⁴ la quale è oggi meritata nel grande secolo,⁵ mi salutò molto virtuosamente,⁶ tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine.⁷ [2] L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente⁸ nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato⁹ mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima. [3] E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebulosa¹⁰ di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era;¹¹ e ne le sue parole dicea molte

1. Poi che ... gentilissima: nove anni dopo il primo incontro con Beatrice. L'incipit, con la determinazione temporale e il ricorso al numero nove, riprende quello del capitolo precedente.

2. apparve a me: l'intera scena sembra modellarsi su quella della trasfigurazione di Cristo (cfr. Marco, 9, 2-6). Anche Gesù infatti appare in una veste candida, accompagnato da due personaggi (Elia e Mosè), e suscita timore tra coloro che assistono al prodigio.

3. di più lunga etade: più anziane.

4. per la sua ... cortesia: il saluto, come la Grazia divina, giunge a Dante non per suo merito, ma per generosità della gentilissima.

5. è oggi ... secolo: è oggi ricompensata nella vita eterna.

6. virtuosamente: il saluto è espressione della virtù di Beatrice

e, nel contempo, genera in Dante effetti virtuosi.

7. vedere ... beatitudine: raggiungere il culmine della beatitudine.

8. fermamente: esattamente.

9. come inebriato: immagine di ascendenza biblica. Nel libro di Geremia (23, 9) si legge infatti *factus sum quasi vir ebrius* («divenni come ebbro»). La similitudine passa quindi alla tradizione mistica medievale, e la sua presenza è anche documentata nella lauda *O Francesco, da Deo amato* di Jacopone: *l'amor de l'Onnipotente / me fa gir co 'nebrato* (vv.44-45).

10. una nebula: una nuvola.

11. una figura ... cosa era: la figura di un signore di aspetto pauroso a vedersi; ma tanto lieto in sé da costituire uno spettacolo mirabile.

cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: «Ego dominus tuus».¹² [4] Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente,¹³ conobbi ch'era la donna de la salute,¹⁴ la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. [5] E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum».¹⁵ [6] E quando el li era stato¹⁶ alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno,¹⁷ che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. [7] Appresso ciò poco dimorava che¹⁸ la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea¹⁹ questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse²⁰ verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. [8] E mantene- nente cominciai a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte. [9] Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi²¹ di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quel- lo tempo: e con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima,²² propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto,²³ lo quale comincia: *A ciascun'alma presa*.

[10] A ciascun'alma presa²⁴ e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,²⁵
in ciò che mi rescrivan suo parvente,²⁶
salute in lor signor, cioè Amore.²⁷

[11] 5 Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,²⁸
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.²⁹

[12] Allegro mi sembrava Amor tenendo
10 meo core in mano, e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.

Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea:
appresso gir lo ne vedea piangendo.

[13] Questo sonetto si divide in due parti; che ne la prima parte saluto e domando risponsione, ne la se- conda significhio³⁰ a che si dee rispondere. La seconda parte comincia quivi: *Già eran*.

[14] A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie;³¹ tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici,³² e disse allora uno sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere*,

12. *Ego dominus tuus*: «io [sono] il Signore Dio tuo»; è la prima parte del precetto che apre le Tavole della Legge consegnate da Dio a Mosè, come si legge nel libro biblico dell'*Esodo* (20, 2).

13. *intentivamente*: con attenzione.

14. *de la salute*: «del saluto», che coincide, per Dante, con la beatitudine.

15. *Vide cor tuum*: «ecco il tuo cuore». La scena deriva dal sonetto *Perché non fuoro a me li occhi dispeni* di Guido Cavalcanti: «... guardi costui, e vederà 'l su' core / che Morte 'l porta 'n man tagliato in croce (vv.13-14).

16. *era stato*: aveva atteso.

17. *si sforzava per suo ingegno*: faceva in modo.

18. *Appresso ... che*: poco tempo dopo.

19. *si ricogliea*: si raccoglieva.

20. *si ne gisse*: se ne andasse.

21. *propuosi*: decisi.

22. *con ciò ... per rima*: poiché avevo già appreso per esperienza l'arte della poesia.

23. *questo sonetto*: sonetto con rime incrociate nelle quartine (ABBA ABBA) e ripetute nelle terzine (CDC CDC).

24. *presa*: «presa d'amore», dunque innamorata.

25. *lo dir presente*: questo sonetto.

26. *in ciò ... parvente*: affinché mi rispondano esprimendo la loro opinione.

27. *salute ... Amore*: il saluto in nome di Amore riecheggia quello cristiano («per Cristo nostro signore»), attribuendo così alla fedeltà ad Amore la condizione di una vera e propria fede.

28. *Già eran ... lucente*: l'ora era giunta a un terzo della notte.

29. *cui essenza ... orrore*: il ricordo del cui aspetto mi incute paura.

30. *significo*: spiego.

31. *di diverse sentenzie*: con interpretazioni diverse.

32. *primo ... amici*: Guido Cavalcanti.

onne valore. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. [15] Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici.³³

33. *Lo verace ... semplici*: «il vero significato del sogno [cioè il presagio della morte di Beatrice] allora non fu compreso da nessuno, mentre ora [al momento in cui Dante scrive, cioè quan-

do Beatrice è già morta] appare manifesto anche alle persone più semplici». Ma si ricordi anche che il sonetto responsivo di Guido introduceva in effetti il tema della morte di Madonna.

Una nuova donna dello schermo

dalla Vita Nuova, IX

Questo capitolo si situa entro un gruppo compatto di episodi dominati dalla presenza di una donna gentile creduta da molti l'oggetto dell'amore di Dante. Di lei infatti il poeta stesso si serve per stornare i sospetti dei curiosi dalla sua vera passione (E mantenevo pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritate). Per la donna dello schermo Dante compone anche alcuni testi poetici e la finzione giungerà a convincere Beatrice stessa che, sdegnata, negherà il suo saluto al poeta, spingendolo a palesare il proprio vero amore.

[1] Appresso la morte di questa donna alquanti die¹ avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa,² avvegna che non tanto fosse lontano lo termine de lo mio andare quanto ella era.³ [2] E tutto ch'io fosse a la compagnia di molti quanto a la vista, l'andare mi dispiaceva sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l'angoscia che lo cuore sentia, però ch'io mi dilungava de la mia beatitudine.⁴ [3] E però lo dolcissimo signore,⁵ lo quale mi signoreggiava per la virtù de la gentilissima donna, ne la mia imaginazione apparve come peregrino leggermente vestito e di vili drappi. [4] Elli mi pareva disbigottito, e guardava la terra, salvo che talora li suoi occhi mi pareva che si volgessero ad uno fiume bello e corrente e chiarissimo, lo quale sen già⁶ lungo questo cammino là ov'io era. [5] A me parve che Amore mi chiamasse, e dicessemi queste parole: «Io vengo da quella donna la quale è stata tua lunga difesa, e so che lo suo rivenire non sarà a gran tempi;⁷ e però quello cuore che io ti facea avere a lei,⁸ io l'ho meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione,⁹ come questa era». E nominollami per nome, sì che io la conobbi bene.¹⁰ [6] «Ma tuttavia, di queste parole ch'io t'ho ragionate¹¹ se alcuna cosa ne dicessi, dille nel modo che per loro non si discernesse lo simulato amore che tu hai mostrato a questa e che ti converrà mostrare ad altri». [7] E dette queste parole, disparve questa mia imaginazione tutta subitamente per la grandissima parte che mi parve che Amore mi desse di sé;¹² e, quasi cambiato ne la vista mia,¹³ cavalcai quel giorno pensoso molto e accompagnato da molti sospiri. [8] Appresso lo giorno cominciai di ciò questo sonetto¹⁴, lo quale comincia: *Cavalcando*.

1. *Appresso ... die*: «alcuni giorni dopo la morte di questa donna». Si tratta della donna giovane e di gentile aspetto molto della cui morte si tratta nel capitolo precedente.

2. *difesa*: schermo contro la curiosità della gente.

3. *non tanto ... ella era*: «la meta del mio viaggio non si trovava tanto lontano quanto il luogo dove risiedeva la donna gentile». Circa la reale meta e lo scopo del viaggio di Dante, non sappiamo nulla, nonostante le molte ipotesi dei commentatori (un soggiorno di studio a Bologna; una campagna militare). Ma va naturalmente sottolineata la portata metaforica del viaggio, il suo configurarsi in episodio esemplare del percorso amoroso.

4. *E tutto ... beatitudine*: nonostante in apparenza io fossi in compagnia di molte persone, il viaggio mi dispiaceva tanto che a stento i sospiri potevano esprimere l'angoscia del mio cuore causata dal fatto che mi allontanavo dalla fonte della mia beatitudine [Beatrice].

5. *lo dolcissimo signore*: Amore.

6. *sen già*: scorreva.

7. *lo vegno ... a gran tempi*: io vengo da quella donna che è sta-

ta a lungo il tuo schermo, e so che il suo ritorno non sarà possibile per lungo tempo.

8. *quello cuore ... a lei*: il tuo cuore, che era presso quella donna.

9. *a donna ... difensione*: a una nuova donna dello schermo.

10. *nominollami ... conobbi bene*: me la nominò, e io la riconobbi.

11. *ch'io ... ragionate*: che ti ho dette.

12. *nel modo ... ad altri*: «in modo che non si riconosca il carattere simulato dell'amore che hai già dimostrato a questa e che dovrai mostrare ad altra donna». Amore si mostra cioè consapevole del carattere fittizio dell'interesse di Dante per la donna dello schermo, ma consiglia al poeta di non diffondere tale segreto.

13. *per la grandissima ... di sé*: è qui descritto il processo dell'innamoramento: Amore scompare, ma lascia gran parte di sé nell'animo di Dante. Analogo concetto è espresso poco oltre nel sonetto: *Allora presi di lui sì gran parte* (v. 13).

14. *cambiato ... mia*: il mutato aspetto di Dante riflette la sua nuova situazione interiore, cioè l'innamoramento.

15. *questo sonetto*: sonetto con rime incrociate nelle quartine (ABBA, ABBA) e rovesciate nelle terzine (CDE, EDC).

- [9] Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,¹⁶
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino.
- [10] 5 Ne la sembianza mi pareva meschino,¹⁷
come avesse perduto signoria;¹⁸
e sospirando pensoso venia,
per non veder la gente, a capo chino.
- [11] Quando mi vide, mi chiamò per nome,
10 e disse: «Io vegno di lontana parte,
ov'era lo tuo cor per mio volere;¹⁹
e recoło a servir novo piacere».²⁰
- [12] Allora presi di lui sì gran parte,
ch'elli disparve, e non m'accorsi come.

[13] Questo sonetto ha tre parti: ne la prima parte dico sì com'io trovai Amore, e quale mi pareva; ne la seconda dico quello ch'elli mi disse, avvegna che non compiutamente per tema ch'avea di scoprire lo mio segreto;²¹ ne la terza dico com'elli mi disparve. La seconda comincia quivi: *Quando mi vide*; la terza: *Allora presi*.

16. *pensoso ... sgradia*: afflitto per il viaggio che non mi era gradito.

17. *meschino*: «avvilto»; corrisponde al *disbigottito* della prosa.

18. *signoria*: autorità.

19. *ov'era ... volere*: «dove, per mia volontà, si trovava il tuo cuore»; cioè presso la donna dello schermo.

20. *e recoło ... piacere*: e porto il tuo cuore a servire una nuova donna.

21. *avvegna che ... secreto*: «non completamente, per il timore di scoprire il mio segreto». Il sonetto si limita infatti ad annunciare il passaggio da un antico a un nuovo amore, mentre la prosa insiste sul carattere simulato di entrambe le passioni.

ANALISI DEL TESTO

LA VICENDA NARRATA. In questo nono capitolo è narrato un episodio centrale del traviamiento. A Dante, partito per un viaggio, appare in una visione Amore, che dichiara di trasportare il cuore del poeta, già appartenuto a una prima donna dello schermo, ormai irraggiungibile perché partita da Firenze, presso una nuova donna (che ricoprirà la stessa funzione della prima), ma si mostra anche a conoscenza del carattere fittizio di tali passioni.

IL SONETTO. Più ambiguo, rispetto alla prosa, è il significato del sonetto – *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* – che la accompagna: qui non si allude infatti ad alcuna simulazione. È questo un esempio tipico dello scarto temporale tra la poesia, in questo caso contemporanea ai fatti narrati, e le chiose prosastiche, mirate, come già sottolineato, a inglobare l'antica esperienza nella sublimata trascrizione che il libello ne offre.

Il testo poetico è stato analizzato (Picone) in rapporto a un importante genere romanzo, che ne costituisce la fonte: la pastorella, praticata dai poeti provenzali e quindi ripresa da Guido Cavalcanti. Significativi elementi contenutistici segnalano la parentela: la cornice

spaziale, costituita da un ambiente aperto, diverso da quello dove si celebrano i riti dell'amor cortese (*Cavalcando; per un cammino*); la dimensione temporale del passato, che struttura il testo in forma narrativa (si noti tra l'altro che il corrispondente dell'espressione *l'altr'ier* ricorre anche nell'*incipit* di uno tra i più noti testi del genere, *L'autrier jost'una sebissa* di Marcabru, → 33); il tema dell'incontro casuale. Anche il sonetto di Dante, come le pastorelle, si colloca in un momento di crisi dell'ideologia cortese e ne rappresenta una rottura (per i poeti provenzali e per Cavalcanti si trattava dell'affioramento del lato proibito dell'eros).

Il rendere esplicito un riferimento culturale comporta generalmente, per Dante, anche il definire la propria differenza: il riconoscimento di una parentela presuppone cioè, per il poeta, il suo superamento. Nel sonetto della *Vita Nuova* Dante non si incontra infatti con una pastorella, ma con Amore stesso, che si fa specchio del suo stato d'animo. La sostituzione dell'oggetto storico (pastorella) con l'oggetto universale (Amore) sortisce così l'effetto di trasportare la vicenda su un piano di

A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie;¹⁶ tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici¹⁷ e disse allora un sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore*. E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. Lo verace giudicio¹⁸ del detto sogno non fue veduto allora per alcun, ma ora è manifestissimo a li più semplici.

16. di diverse sentenzie: con pareri diversi.

17. primo de li miei amici: è Guido Cavalcanti, la cui influenza ben s'avverte nei primi capitoli della V. N.

18. Lo verace giudicio: Il vero significato del sogno rimase allora oscuro a tutti, ora è manifesto anche ai più ingenui, dato che i fatti stessi (soprattutto la morte di B.) lo hanno chiarito.

Nel IV capitolo si hanno le prime schermaglie del galateo «cortese». L'anima di Dante si è concentrata a tal punto nel pensiero di Beatrice, che il corpo deperisce; e alcuni, «pieni d'invidia» vedendolo manifestamente in preda al nobile sentimento d'amore, gli chiedono il nome dell'amata. «E io — dice il poeta — sorridendo li guardava e nulla dicea loro». Secondo la concezione cortese, infatti, l'oggetto del proprio amore doveva essere tenuto rigorosamente celato, e comunicato, se mai, solo a un intimo amico e confidente. Di qui, per Dante, la necessità di trovare una donna schermo della quale fingersi innamorato, dedicandole anche poesie, per sviate i sospetti. Due furono le donne dello schermo, e ad esse sono dedicati alcuni sonetti. Ma le male lingue dicono che nel secondo di questi amori, Dante non abbia seguito del tutto le regole della cortesia. Per questo Beatrice gli toglie il saluto, i cui mirabili effetti Dante si propone di spiegare nel cap. XI.

Il capitolo XI: il mirabile saluto

È un capitolo intessuto di temi propri della poesia cavalcantiana, come si vede, fra l'altro, nella sottile distinzione e personificazione dei vari spiriti sensitivi. Da quel *dico* iniziale alla conclusione,

si avverte nel passo un solido impianto dimostrativo; ma nello stesso tempo il periodare largo e solenne, il contenuto ma vibrante entusiasmo danno alla prosa un calore poetico.

Dico che quando ella apparìa¹ da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritate, la quale mi faceva perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione sarebbe stata solamente «Amore», con viso vestito d'umiltade. E quando ella fosse² alquanto propinqua al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi, pingea fuori li deboletti spiriti del viso, e dicea loro: «Andate a onorare la donna vostra»; ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea mirando lo tremare de li occhi miei. E quando questa gentilissima salute salutava,³ non che Amore fosse tal mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza diveniva tale, che lo mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, molte volte si movea come cosa grave inanimata. Sì che appare manifestamente che ne le sue salute⁴ abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava⁵ la mia capacitate.

1. Dico che quando ella apparìa, ecc.: sono i tre momenti: la speranza quando B. appare; lo smarrimento al suo appressarsi; la beatitudine ineffabile quand'ella saluta. Qui abbiamo il primo momento espresso in un lungo periodo: l'apparizione di lei suscita nel poeta la speranza del mirabile saluto. E subito D. non ha più nemici,

fuggono da lui superbia ed ira, subentrano al loro posto la carità, cioè l'amore del prossimo, la mansuetudine, la mitezza, la bontà, cioè quel complesso di stati d'animo e di virtù che lo stil novo riassume nella parola *umiltà* (*umiltade*).

2. E quando ella fosse, ecc.: E quando ella era vicina a pronunciare le parole di saluto, uno spirito d'amore, cioè una potenza sensitiva che coincide col sentimento amoroso, distruggendq ogni

altro spirito sensitivo (gli *spiriti* si pensava che fossero corpi sottili, di stanza nel cuore, usati dall'anima come strumento delle operazioni vitali, in particolare quelle della vita sensitiva) e producendo quindi come un venir meno dei sensi, manifestato dal pallore del viso e dal tremore di tutta la persona, cacciava fuori i deboli spiriti della vista e diceva loro ecc. D. cioè restava come abbagliato alla vista di B.: chi avesse voluto conoscere amore, non aveva che da osservare il suo sguardo tremante.

3. E quando... salutava ecc.: B. è salute, la salvezza in persona, il suo saluto beatificante è l'espressione di una totale elevazione dell'anima. Quando, dunque, ella lo salutava, Amore non solo non era tale da mitigare (*obumbrare*) quella beatitudine intollerabile (nel senso di sovrumana, tale cioè che D. non riusciva a sostenerla), ma per l'eccesso della dolcezza suscitata da quel saluto, diveniva tale (cioè, a tal punto dominava il cuore di D.) che il corpo del poeta, completamente in sua balia, molte volte si muoveva come cosa pesante e inanimata.

4. ne le sue salute: nei suoi saluti.

5. redundava: soverchiava le capacità umane di D.

Il capitolo XX: «Amore e 'l cor gentil sono una cosa»

Nel cap. XX, Dante racconta come, richiesto da un amico, componesse un sonetto per definire la natura d'amore. Il sonetto comincia: *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (cioè: amore è inscindibilmente legato al cuore gentile, come dice il Guinizzelli in una sua lirica); Dante, quindi, dichiara apertamente di rifarsi, per la dottrina d'amore, al poeta bolognese, che anche nel *Purgatorio* chia-

merà *padre*. In lui trovava, infatti, l'identificazione fra amore e virtù, che egli amplia e sviluppa qui, nella *Vita nuova*.

Riportiamo del capitolo, soltanto il sonetto, con la stesura del quale Dante diventa, di fatto, un caposcuola, un riconosciuto maestro della lirica d'amore, autorizzato, quindi, a dare una propria interpretazione della natura di esso.

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
sì come il saggio in suo dittare pone,
e così esser l'un sanza l'altro osa
com'alma razional sanza ragione.

- 5 Falli natura, quand'è amorosa,
Amor per sire e 'l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.
- 10 Bielate appare in saggia donna pui,
che piace a gli occhi sì, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente.

Metro: sonetto (schema: ABAB, ABAB, CDE, CDE).

2. saggio: Guinizzelli, **dittare:** componimento letterario in genere; qui è la canzone *Al cor gentil rempara sempre Amore*, che stabilisce, appunto, l'identità fra Amore e cuore gentile, cioè nobile

spiritualmente e moralmente.

3-4. E l'uno non sopporta di stare senza l'altro, come l'anima razionale non può sussistere senza la ragione.

5-6. **Falli:** li fa (li crea insieme). **quand'è amorosa:** quando è disposta ad amare (quando vuol creare un essere disposto ad amare). **sire:** signore. **magione:** dimora.

7-8. In questa dimora (il cor gentile, cioè spiri-

tualmente elevato), Amore rimane in potenza un tempo più o meno lungo, finché non è ridestato dalla bellezza femminile, che lo fa balzare alla vita attiva.

9-11. Poi (**pui:** rima siciliana) in una donna provvista anch'ella di gentilezza, ossia di virtù cortesi e di alta spiritualità, appare la bellezza, che piace agli occhi e, tramutata dalla fantasia in immagine mentale, suscita piacere, fa pervenire al cuore il desiderio di sé. Questa immagine s'insignorisce lentamente delle potenze dell'animo, ridesta in atto l'amore che prima «dormiva» in potenza, nel cuore. La donna bella è, insomma, l'occasione, che ridesta un'immagine pura di bellezza e amore e induce nell'animo il desiderio di identificarsi con essa. La dottrina era tradizionale, la «via» occhi-cuore era già stata individuata da Giacomo da Lentini (si rileggi il sonetto *Amore è un disio che ven dal core*). Dante le dà una più compatta sistematicità attraverso la prosa, e, prima, attraverso la conquista d'uno stile «dolce», musicale ed eletto, inteso a effigiare la levità della vita interiore. Il suo «stil novo» è prima di tutto questa ricerca melodica ed eufonica, e di immagini di gentilezza e di grazia.

Nel capitolo XXI Dante celebra ancora la bellezza sublimatrice della sua donna; nel XXII parla del dolore di lei per la morte del padre. È un primo presentimento di morte nell'esile vicenda del libretto, che si approfondisce in un'altissima espressione poetica nella prosa e nella poesia del capitolo che segue.

Il capitolo XXIII e la canzone: «Donna pietosa»

Al poeta, ammalato, giunge un pensiero, un presentimento di morte, e con esso, il senso dell'estrema labilità della vita umana. Ma se la morte è condizione fatale del nostro esistere, pensa Dante, anche Beatrice dovrà un giorno morire. La constatazione lo travolge in un delirio di paurose visioni: nel sogno egli vede, sente, vive lo strazio della morte di lei.

Ma accanto alla morte c'è la trasfigurazione di Beatrice. Ella sale al cielo fra un coro d'angeli, e dal cielo discende nel cuore del poeta un senso di conforto e di pace, come l'intuizione di una realtà più vera e più bella che illumina il doloroso vivere terreno.

È fondamentale nella *Vita nuova* la morte di Beatrice, in quanto la distacca da ogni elemento contingente, la restituisce ad una pura e ideale perfezione che neppure il tempo e la morte possono offuscare. Così l'amore di Dante, infranto dal destino,

tenta di rinascere su di un piano universale, diventa un ideale che la memoria può ad ogni momento ritrovare puro, intatto: luce che illumina la vita. Morte, dunque, ma anche resurrezione e trasfigurazione, pervasa di una luce cristiana; tutto questo dà a Dante la certezza della dignità dei più alti valori umani, dei quali il suo amore è immagine o presentimento.

Rispetto alla canzone *Donne ch'avete* c'è qui un'atmosfera assai più drammatica, ma soprattutto una notevole maturazione dello stile di Dante che giunge a potenti immagini visionarie, tanto che alcuni critici pensano che la canzone sia coeva alla stesura in prosa, e quindi posteriore alle altre liriche del libro. La potenza figurativo-drammatica appare analoga a quella della prosa; sembra, anzi, di scorgere un'emulazione fra le due.

GIUNSE

Appresso ciò per pochi dì avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi infuse una dolorosa infermitade, onde io continuamente sofferissi per nove dì marissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che me conveniva stare come coloro li quali non si possono muovere.² Io dico che ne lo nono

FARE

1. Appresso ciò per pochi dì: pochi giorni dopo po' l'evento che D. ha raccontato nel cap. precedente: la morte del padre di B. e il dolore di lei.

2. che... muovere: che mi conveniva stare immobile nel mio letto.

giorno,³ sentendome dolore quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensiero lo quale era de la mia donna. E quando ei pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita; e veggendo come leggiere era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria.⁴ Onde, sospirando forte,⁵ dicea fra me medesimo: «Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta⁶ si muoia». E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare⁷ sì come farnetica persona ed a immaginare in questo modo: che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia,⁸ apparvero a me⁹ certi visi di donne scapigliate che mi diceano: «Tu pur morrai»; e poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Così cominciando ad errare¹⁰ la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti.¹¹ E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando¹² assai, imaginai alcuno amico che mi venisse a dire: «Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo». Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la immaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime.¹³ Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebulletta bianchissima.¹⁴ A me pareva che questi angeli cantassero gloriosamente, e le parole del loro canto mi pareva udire che fossero queste: *Osanna in excelsis*, e altro non mi pareva udire. Allora mi pareva che lo cuore, ove era tanto amore,¹⁵ mi dicesse: «Vero è che morta giace la nostra donna». E per questo mi pareva andare per vedere lo corpo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che pareva che dicesse: «Io sono a vedere lo principio de la pace». In questa immaginazione mi giunse tanta umiltade per vedere lei, che io chiamava la Morte,¹⁶ e dicea: «Dolcissima Morte,¹⁷ vieni a me, e non m'essere villana, però che tu dei essere gentile, in tal parte se' stata! Or vieni a me, ch'io molto ti disidero; e tu lo vedi, ch'io porto già lo tuo colore». E quando io avea veduto compiere tutti li dolorosi mestieri che a le corpora de li morti s'usano di fare,¹⁸ mi pareva tornare ne la mia camera, e quivi mi pareva guardare verso lo cielo; e sì forte era la mia immaginazione, che piangendo incominciai a dire con verace voce:¹⁹ «O anima bellissima, come è beato colui che ti vede!». E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto, e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile, la quale era lungo lo mio letto, credendo che lo mio piangere e le mie parole fossero solamente per lo dolore de la mia infermitade, con grande paura cominciò a piangere.²¹ Onde altre

che non sa più dove sia (a quello ch'io non sapea ove io mi fosse). E lo smarrimento che accompagna i sogni terribili: un sentirsi sperduto in un mondo mai visto e crudele.

11. e vedere... tremuoti: le donne per via affrante dal dolore (triste), il sole che si spegne, le stelle che assumono un colore funereo, di pianto, gli uccelli che mentre volano crollano, all'improvviso, morti, i terremoti sconvolgenti: sembra la fine del mondo. E indubbiamente D. ha tenuto presenti le immagini dell'*Apocalisse* e dei Vangeli, quando è narrato il turbamento degli elementi che seguì alla morte del Cristo. Ma questa visione di disgregazione cosmica è legata all'intima storia di Dante: tutta la vita è sconvolta dalla morte della donna amata.

12. maravigliandomi... paventando ecc.: mentre il poeta è stupefatto (maravigliando) e atterrito da questa visione (ma egli dice in cotale fantasia e la preposizione ci fa sentire che non è spettatore esterno, ma fuso con quel paesaggio d'orrore), ecco giungere un amico, con quelle nude desolate parole: «Or non sai? la tua mirabile donna è partita da questo mondo (secolo)».

13. Allora... vere lagrime: È uno scoppio di pianto liberatore (nota come D. insiste sul fatto che sono lacrime vere, le sue: la visione non è sogno, ma vita pienamente vissuta): la tragedia, l'angoscia sono giunte al loro culmine e comincia ora la rinascita, la certezza, di là dal dolore del vivere, di un mondo più grande.

14. Io imaginava... bianchissima: È l'ascensione di B. al cielo: la sua anima, nuvoletta (nebulletta) bianchissima, sale su fra una gloriosa moltitudine d'angeli che cantano a gloria: *Osanna* nel più alto dei cieli. Così fu salutato Cristo al suo ingresso in Gerusalemme; ma va ricordato per gli uomini del medioevo la vita di Cristo è figura della vera vita umana: Gerusalemme è la patria celeste, la passione e resurrezione e ascensione al cielo riflettono l'ideale cammino dell'anima cristiana.

15. Allora... tanto amore ecc.: è un'espressione di amore toccante, un ritorno dalla gloria dei cieli alla nostra umanità semplice e vera.

16. In questa... Morte: Nel corso di questa fantasia, D. prova un tale desiderio di vedere B., ma quella vera, nei cieli, non la sua morta spoglia, che vorrebbe anch'egli morire. Ma, come si vede dalle parole che seguono, non è desiderio suscitato dalla disperazione; è piuttosto l'anelito a ricongiungersi con lei in un mondo ove non esistono il dolore, il peccato, la seduzione dei sensi, e sia possibile un puro e beato colloquio di anima ad anima. Per questo D. non dice *desiderio*, ma *umiltade* e abbiamo già visto il significato complesso di questa parola: dolcezza, mansuetudine, offerta di sé.

17. Dolcissima Morte, ecc.: È un breve inno alla morte, scala alla verità e alla pace suprema. La morte non deve essere scortese (villana), ma soddisfare il desiderio di D.; la vede egli come cosa gentile, perché è stata in B. (in tal parte). Quanto al colore della morte che il poeta porta è allusione al pallore del suo viso dopo quel fiero sconvolgimento.

18. E quando... s'usano di fare: i dolorosi mestieri sono gli uffici funebri. corpora è latinissimo: sta per corpi.

19. con verace voce: D. parla veramente, non soltanto nel sogno.

20. O anima... vede: ecco, in sintesi, il significato che l'incontro con B. ha avuto per D. Vedere lei, comprenderne l'essenza e beatitudine.

21. una donna... piangere: Il passaggio dalla dolcezza dell'ultima parte della visione al risveglio è sapientemente graduato,

3. nono giorno: abbiamo visto che il nove è il numero simbolico, legato agli eventi più importanti della *Vita nuova*.

4. ed io... miseria: Prima si perde nell'estatico pensiero di B., che lo trasporta in un mondo di perfezione senza sofferenza; poi, ritorna in sé e pensa, per contrasto, alla sua vita, debilitata dalla malattia; e vede che la sua durata è leggiera, cioè precaria, anche qualora non sopraggiungano malattie: e piange, perché sente tutta la miseria dello stato umano.

5. Onde, sospirando forte, ecc.: alla prima meditazione ne succede un'altra: anche B. dovrà morire. Ed è ora che il pensiero della morte si fa insostenibile.

6. alcuna volta: un giorno.

7. cominciai a travagliare ecc.: cominciai a vaneggiare dolorosamente (travagliare dà l'idea del mutamento e del dolore, propri dell'incubo) co-

me persona farnetica, cioè in preda al delirio della pazzia. immaginare: vedere immagini.

8. errare... fantasia: la fantasia erra sperduta, sconvolta, nelle immagini d'incubo.

9. apparvero a me ecc.: la prosa, nella sua linearità, evoca con rara potenza i momenti dell'incubo: dapprima i visi di donne scapigliate (non dice, D., la loro persona, ma questi visi soltanto, con la bocca aperta nella terribile condanna, coi capelli disciolti, che le rendono più paurose e spettrali); e poi altri visi, diversi, cioè strani e sconvolti, disumani, e quindi orribili a vedere, che ribadiscono più atrocemente la condanna (Tu se' morto). Questi ultimi visi non sono più di donne, né il poeta dice che siano di uomini: questo accresce il loro carattere terribile e mostruoso.

10. Così cominciando ad errare ecc.: Dopo l'incubo iniziale della fantasia, D. giunge al punto

Donne che per la camera erano s'accorsero di me, che io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa; onde faccendo lei partire da me, la quale era meco la propinquissima sanguinitate congiunta, elle si trassero verso me per isvelarmi, credendo che io sognasse, e diceanmi: «Non dormire più», e «Non ti confortare». E parlandomi così,²² sì mi cessò la forte fantasia entrò in quello punto ch'io volea dire: «O Beatrice, benedetta sie tu»; e già detto avea «O Beatrice», quando riscotendomi apersi li occhi, e vidi che io era ingannato.²³ E non tutto che io chiamasse questo nome, la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere, che queste donne non mi pottero intendere, secondo il mio parere, e avvegna che io vergognasse molto, tuttavia per alcuno ammonimento d'Amore mi rivolsi a loro.²⁴ E quando mi videro, cominciaro a dire: «Questi pare morto», e a dire tra loro: «Procuriamo di confortarlo»; onde molte parole mi diceano da confortarmi, e talora mi domandavano di che io avessi avuto paura. Onde io, essendo alquanto riconfortato, e conosciuto lo fallace immaginare, rispuosi a loro: «Io vi diroe quello ch' i' hoe²⁵ avuto». Allora, cominciandomi dal principio infino a la fine, dissi loro quello che veduto avea, tacendo lo nome di questa gentilissima. Onde poi, sanato di questa infermitade, propuosi di dire parole di questo che m'era addivenuto, però che mi pareva²⁶ che fosse amorosa cosa da udire; e però ne dissi questa canzone: *Donna pietosa e di novella etate*, ordinata sì come manifesta la infrascritta divisione.

Donna pietosa e di novella etate,
adorna assai di gentilezze umane,
ch'era là 'v' io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate,
5 e ascoltando le parole vane,
si mosse con paura a pianger forte.
E altre donne, che si fuoro accorte
di me per quella che meco piangia,
fecer lei partir via,
10 e appressarsi per farmi sentire.
Qual dicea: «Non dormire»,
e qual dicea: «Perché sì ti sconforte?».
Allor lassai la nova fantasia,
chiamando il nome de la donna mia.
15 Era la voce mia sì dolorosa
e rotta sì da l'angoscia del pianto,
ch'io solo intesi il nome nel mio core;
e con tutta la vista vergognosa
ch'era nel viso mio giunta cotanto,
20 mi fece verso lor volgere Amore.
Elli era tale a veder mio colore,
che facea ragionar di morte altrui:
«Deh, consoliam costui»
pregava l'una l'altra umilmente;
25 e dicevan sovente:
«Che vedestú, che tu non hai valore?».
E quando un poco confortato fui,
io dissi: «Donne, dicerollo a vui.
Mentr'io pensava la mia frale vita,
30 e vedea 'l suo durar com'è leggiere,
piansemi Amor nel core, ove dimora;
per che l'anima mia fu sì smarrita,
che sospirando dicea nel pensiero:
- Ben converrà che la mia donna mora. -
35 Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
e furon sì smagati
li spirti miei, che ciascun giva errando;

mediante l'introduzione di quella figura gentile di fanciulla (D, dice, più avanti, che era a lui di **propinquissima sanguinitate congiunta**, cioè legata a lui di parentela strettissima — forse una sorella), di quel suo affettuoso piangere, credendo che la persona cara soffra.

22. E parlandomi così: e mentre esse così mi parlavano. **in quello...** ch'io: nel momento in cui.

23. **vidi che io era ingannato**: che si era trattato d'ingannevole visione.

24. **non mi... a loro**: non mi poterono intendere, così mi parve, e sebbene (**avvegna che**) mi vergognassi molto (per il sospetto di aver fatto trapelare il segreto del mio animo) tuttavia per consiglio d'Amore, ecc.

25. **diroe, hoe**: dirò, ho.

26. **però che mi pareva**: poiché mi pareva che fosse materia amorosa. **Dire parole** ha, nella *Vita nuova*, il significato di comporre poesia; secondo D. (lo dice nel cap. XXV) la poesia in volgare non può avere altra materia che l'amore. Più tardi modificherà tale concezione.

Metro: canzone, composta di sei strofe di 14 versi ciascuna, con *fronte* (ABC, ABC) e *sirma* (CDdEeCDD — le minuscole indicano i settenari, le maiuscole gli endecasillabi). Molti critici, con validi argomenti, pensano che sia stata composta insieme con la prosa, cioè a distanza di tempo notevole dai fatti in essa rappresentati. Certo, rispetto alle «rime della loda», c'è qualche diversità stilistica; accanto al tono dell'estasi contemplativa c'è una capacità di intensi scorci drammatici, ignota alle altre poesie della *Vita nuova*.

1-28. Le due prime stanze rievocano il colloquio fra D., destatosi dal sogno, e le donne che lo assistono. L'ordine del racconto è invertito, rispetto alla prosa.

1-2. **Donna pietosa**, ecc.: La proposizione principale è: *Donna pietosa si mosse con paura a pianger forte*. **Pietosa** è la fanciulla, perché assiste amorevolmente il malato, di *novella etate* significa giovane; *adorna assai di gentilezze umane* allude alla sua bontà e cortesia.

3. **là**: la camera ove giaceva ammalato. **chiamava**: invocavo.

4-5. **pietate**: di angoscia, di pianto. **vane**: perché pronunciate nel delirio.

8. **per quella**: per mezzo, a causa di.

10. **sentire**: ritornare in me.

13-14. «Allora mi riscossi dalla straordinaria visione. invocando il nome della mia donna».

16. L'endecasillabo con accenti ritmici sulla 4^a, 7^a e 10^a sillaba, ha un forte tono patetico, esprime l'*angoscia del pianto*. Angoscia ha qui il significato, che ha quasi sempre per Dante, di oppressione fisica, di respiro affannoso.

18-20. «E Amore mi fece rivolgere a loro (alle donne) sebbene l'espressione della vergogna (**del pudore**) fosse così evidentemente manifesta nel mio viso».

21-22. Il pallore del volto era tale che faceva sì che le donne (**altrui**) lo credessero lì per lì per morire.

24. **umilmente**: con pietosa dolcezza.

26. «Che cosa hai tu visto che non ha più vigore (**valore?**)».

29-30. **frale**: fragile. **leggiere**: effimero.

36. **vilmente gravati**: gravati dallo sconforto. **Viltà** significa anche prostrazione.

37-38. «E le mie facoltà spirituali e le potenze vitali (**spirti**) furono così confuse e turbate (**smagati**) che ciascuna andava errando smarrita».

~~città costernata per sì grande perdita (XXX). Finalmente compone una bella canzone di compianto. Li occhi dolenti per pietà del core (XXXI), è un sonetto, sempre di compianto, richiestogli da un fratello della sua donna (XXXII), a cui aggiunge un'altra canzone (XXXIII). Un nuovo sonetto compone nel primo anniversario della morte di Beatrice (XXXIV).~~

Il capitolo XXXV: la tentazione

Ha inizio, con questo capitolo, un nuovo episodio, quello della «Donna gentile». Dante, desolato per la morte di Beatrice, vede una donna giovane e bella che lo guarda con pietà e comincia ad avvertire riconoscenza per costei che sembra partecipare al suo dolore. Poi, quasi insensibilmente, questa riconoscenza si tramuta in amore incipiente. Ma contro questo sentimento nuovo, definito come «avversario della ragione», si leva «una forte immaginazione» (cap. XXXIX): riappare in sogno al poeta Beatrice, vestita di

colore sanguigno, come l'aveva veduta la prima volta, e a lei egli ritorna, fedele.

Più tardi, quando scrisse il *Convivio*, Dante allegorizzò la figura della *Donna gentile*, facendone il simbolo della Filosofia, alla quale si era rivolto per trovare conforto dopo la morte di Beatrice. Ma qui, nella *Vita nuova*, ella rappresenta una tentazione, una svolta in quel cammino di purificazione e perfezione morale che è tutt'uno con l'amore per Beatrice.

Poi per alquanto tempo,¹ con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensieri, tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare,² levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto,³ la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lacrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere;⁴ e però, temendo di non mostrare la mia vile vita,⁵ mi partio dinanzi da li occhi di questa gentile; e dicea poi fra me medesimo: «È non puote essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore».⁶ E però propuosi di dire uno sonetto, ne lo quale io parlasse a lei, e conchiudesse in esso tutto ciò che narrato è in questa ragione. E però che per questa ragione⁷ è assai manifesto, si nullo dividerò. Lo sonetto comincia: *Videro li occhi miei*.

Videro li occhi miei quanta pietate
era apparita in la vostra figura
quando guardaste li atti e la statura
ch'io faccio per dolor molte fiate.

5 Allor m'accorsi che voi pensavate
la qualità de la mia vita oscura,
sì che mi giunse ne lo cor paura
di dimostrar con li occhi mia viltate.

E tolsimi dinanzi a voi, sentendo
10 che si movean le lagrime dal core,
ch'era sommosso da la vostra vista.

Io dicea poscia ne l'anima trista:
«Ben è con quella donna quello Amore
lo qual mi face andar così piangendo».

1. Poi per alquanto tempo, ecc.: La solita indeterminazione che accompagna il ritmo di un'avventura spirituale. Poco più d'un anno è passato dalla morte di B., e D. si trova in parte nella quale si ricorda del passato tempo e sta pen-

soso e con dolorosi pensieri che fanno apparire sul volto (*de fore* = all'esterno) un'espressione (*vista*) di terribile sbigottimento.

2. Onde io... travagliare: D. si accorge del suo travagliare (l'espressione contratta del viso, e forse, gli occhi pieni di lacrime) e alza gli occhi per vedere che nessuno lo guardi: ha pudore del suo

dolore. In questi capitoli le notazioni psicologiche sono di grande finezza e ricondotte, dopo l'estasi per B., a un più quotidiano sentire.

3. Anche qui un'apparizione improvvisa, ma quanto diversa da quella di B.! Non più celesti splendori e atmosfere d'estasi, ma una visione semplice e pure anch'essa delicata e soave. Una fanciulla gentile, giovane e bella molto, che guarda il poeta da una finestra (anche questo un particolare realistico ignoto alla raffigurazione di B.) e che, quanto alla vista, cioè a giudicare dall'aspetto, lo guarda con pietà affettuosa.

4. Onde... piangere: Poiché quando coloro che soffrono vedono gli altri aver compassione di loro sono più rapidamente spinti a piangere, come se avessero compassione di se stessi, Dante prova desiderio di piangere, vedendo la pietà della donna gentile.

5. la mia vile vita: qui *vile* ha senso di avvilito.

6. È... amore: Non può essere che non sia in questa donna disposizione a nobilmente amare.

7. ragione: ricalca il provenzale *razo* che era la dichiarazione in prosa, nei canzonieri provenzali, dell'occasione e dell'argomento delle poesie. Il sonetto che segue è stilisticamente ben diverso da quelli in lode di B.; ha un tono più dimesso e, al tempo stesso, più realistico; è un momento di vita vissuta che la memoria rievoca senza idealizzarlo e la poesia racconta limpidamente.

Metro: sonetto (schema: ABBA, ABBA, CDE, EDC).

2. In la vostra figura: nell'atteggiamento del vostro volto.

3-4. «quando guardaste gli atti che compio e l'espressione (*statura*) che assumo molte volte (*fiate*) per il dolore».

6. «quale fosse la dolorosa mia vita».

8. D. teme di scoppiare in un pianto e mostrare così il suo avvilitamento (*viltate*).

11. «che ero intensamente turbato, sconvolto (*sommosso*) dall'espressione del vostro volto».

13-14. «Veramente con quella donna è Amore, quell'amore che mi fa così andare piangendo».

Il significato da attribuire all'episodio della «donna pietosa e gentile» ha fatto discutere i critici, si è detto.

C'è chi, dando credito alla più tarda interpretazione dell'episodio che Dante stesso ha consegnato alle pagine del *Convivio*, ha inteso la «donna pietosa e gentile» come un'allegoria della Filosofia, il cui studio avrebbe temporaneamente allontanato Dante dalla fede. E c'è chi, viceversa, distinguendo le ragioni della *Vita Nuova* da quelle del *Convivio*, cioè considerando i due momenti come autonomi e distinti, ha negato all'episodio del giovanile libello significati allegorici, riconducendolo nell'ambito di una dialettica tra l'amore-passione e l'amore-contemplazione (rispettivamente per la donna pietosa e per Beatrice).

Non è qui il caso di approfondire il problema (basti l'averlo posto). Comunque esso si debba risolvere, ci pare opportuno rilevare come Dante proponga in queste pagine, pur così sobrie, un'indagine analitica e un'acuta rappresentazione del sorgere e del progredire della passione-tentazione per la donna pietosa.

Vediamone le fasi principali:

- Dante si commuove nel rilevare la compassione della «donna pietosa» (xxxv, rr. 4-11, dove si noterà la frequenza di termini appartenenti al campo semantico di *pietà* - *compassione* - *commozione*)
- Dante attribuisce alla donna un «nobilissimo amore»; e si noti che l'epiteto «nobilissimo» prelude all'analogo epiteto attribuito poi a Beatrice (xxxv, rr. 11-12)
- Dante collega l'aspetto della donna pietosa (il suo «colore palido») a quello di Beatrice, sua «nobilissima donna» (xxxvi, rr. 30-32)
- Dante ricerca la vista della donna pietosa, per provare una commozione ormai ambigua (xxxvi, rr. 33-35)
- Dante riconosce la natura dell'interesse per la donna pietosa e se ne cruccia (biasimo degli occhi) (xxxvii, rr. 36-45)
- Dante si trova in una «nuova condizione» di spirito, è probabilmente lieto di pensare a questa donna; tenta di giustificare la nuova passione (xxxviii, rr. 46-49)
- Talora pensa a lei «più amorosamente» (il cuore consente con il pensiero insinuante) (xxxviii, rr. 49-52)
- Si ridesta però in lui la coscienza critica; la ragione giudica vili le giustificazioni della nuova passione che pure non cessano di insinuarsi in lui (conflitto ragione-cuore, ragione-desiderio) (xxxviii, rr. 53-57)
- La «forte imaginazione», l'improvvisa visione di Beatrice dissipa ogni «malizioso desiderio» (xxxix, rr. 58-66).

T109 Il congedo e il progetto

La *Vita Nuova* si chiude con il ritorno di Dante a Beatrice, dopo l'esperienza dello sviamento, con la contemplazione di lei ormai assunta nella gloria dei cieli, ritornata alla sede naturale da cui è discesa «per miracol mostrare» agli uomini, e infine con una visione che induce Dante a «non dire più» finché non potesse di nuovo e «più degnamente trattare di lei». La misteriosa promessa – forse anticipazione della *Commedia*, forse aggiunta più tarda per connettere *Vita Nuova* e *Commedia*, forse semplice conclusione «aperta» al futuro – comunque costituisce un finale dinamico e al tempo stesso simmetrico all'inizio. Come ha felicemente notato il De Robertis, «la *Vita Nuova*, apertasi coll'immagine del «libro della memoria», si chiude su quella del libro da scrivere».

[*Vita Nuova*, xli-xlii]

XLI [...]

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.

5 Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

10 Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

15 XLII. Appresso¹ questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io
vidi cose² che mi fecero proporre³ di non dire più di questa benedetta infino a
tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio
quanto posso,⁴ sì com'ella sae⁵ veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui
tutte le cose vivono,⁶ che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei
20 quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la corte-
sia,⁷ che la mia anima se ne possa gire⁸ a vedere la gloria de la sua donna, cioè di
quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di⁹ colui *qui est*
per omnia secula benedictus.¹⁰

■ Nota metrica: sonetto secondo lo schema
ABBA, ABBA, CDE, DCE.

[1] *Oltre... gira*: oltre la sfera celeste (*spera*) che nel suo moto descrive la più ampia circonferenza. È il cielo cristallino o primo mobile, secondo la concezione tolemaica, che con gli altri minori si muove d'un moto concentrico e circolare: oltre di esso vi è il cielo Empireo, sede dei beati. La perifrasi astronomica designa quindi il Paradiso.

[2] *sospiro*: pensiero, nominato – come spiega Dante nel commento omissso – attraverso uno dei suoi effetti, il sospiro. Esce dal cuore, nel senso che è prodotto dal desiderio di rivedere Beatrice.

[3] *intelligenza*: virtù intellettuale.

[4] *mette*: infonde, attribuisce.

[5] *pur su*: sempre più in su. L'intera frase andrà così intesa: l'amore attribuisce al pensiero di Dante una virtù intellettuale che gli consente di salire a contemplare Beatrice in Paradiso.

[7] *luce*: risplende.

[8] *peregrino spirito*: è ancora il «pensiero» di cui sopra.

[9] *la mira*: la contempla ammirato.

[10] *'l mi ridice*: mi riferisce la visione.

[11] *sottile*: difficile.

[12] *che lo fa parlare*: cfr. v. 2.

[12] *So io che*: io so che.

[13] *ricorda*: nomina.

[14] *si ch'io... ben*: cosicché quanto a ciò (che il pensiero riguarda solo Beatrice) io lo comprendo bene. Si noti che la menzione di Beatrice consente a Dante di capovolgere affermativamente la negazione del v. 10 (*io no lo intendo*).

¹ *Appresso*: dopo aver composto.

² *cose*: volutamente misteriose.

³ *proporre*: esprimere il proponimento.

⁴ *E di venire a ciò... posso*: e per giungere a tale condizione (cioè per poter più degnamente parlare di Beatrice) mi adopero (*studio*, lat. *studeo*) quanto mi è possibile.

⁵ *sae*: sa.

⁶ *se... vivono*: se vorrà Dio, «che è la causa finale di ogni vita» (Contini).

⁷ *colui... cortesia*: Dio, in quanto sommamente benigno (*sire*, signore, *de la cortesia*).

⁸ *gire*: andare.

⁹ *mira ne la faccia di*: contempla direttamente.

¹⁰ *colui... benedictus*: ancora Dio, che è benedetto per tutti i secoli (cfr. S. Paolo, *Rom.* 1,25 II; *Cor.* 11,31 e *Salmi* 71,7). Si noti la triplicazione del riferimento – sempre mediante perifrasi – a Dio.

Il sonetto *Oltre la spera che più larga gira* – che conclude un capitolo composto quasi esclusivamente da una analitica “divisione” e descrizione di esso – fa toccare alla poesia dantesca il livello di più intensa astrazione nella *Vita Nuova*. La donna non è più l’oggetto reale di un’estatica contemplazione o l’oggetto mentale di una visione, di un sogno, di un ricordo, comunque descrivibile. Beatrice è ora *altrove*, «oltre la spera che più larga gira», e là il pensiero di Dante, attratto per forza d’amore, s’alza a contemplarla (vv. 1-8). E quando ridiscende a riferire a Dante ciò che ha visto riferisce cose inintelligibili perché ineffabili (nel linguaggio umano). È un mistero sacro ciò che il pensiero di Dante ha concepito e non sa ridire, un mistero sacro che, comunque, riguarda interamente Beatrice (vv. 9-14).

Quello che ci propone Dante in questo testo, insomma, non è più una *visione* che gli appare («m’apparve una meravigliosa visione» [cap. III, 1103], «a me giunse uno pensiero», «mi giunse uno sì forte smarrimento che... cominciai... a immaginare [XXIII, 1106], «si levò... una forte immaginazione in me, che mi parve vedere» [XXXIX, 1108] ma un *viaggio* del pensiero che *sale* nella sede dei beati a contemplare Beatrice e *ridiscende* in terra a Dante, a cui il senso della contemplazione appare inintelligibile e ineffabile, ma ormai sicuro possesso, come un mistero di una fede interamente abbracciata. Questa struttura consente di istituire analogie tra il sonetto (e per estensione l’intera *Vita Nuova*) da un lato, e la *Commedia* – che si è voluta qui prefigurata – o il pensiero di mistici medievali dall’altro (l’esperienza descritta sarebbe un “raptus”).

Pure nel segno del non-detto e del mistero si dispiega l’ultimo capitolo. Il proposito di «non dire più» di Beatrice – se pur prodotto di una misteriosa visione (r. 16) su cui «nulla è dato congetturare» (De Robertis) – appare connesso con l’intuizione della totale ineffabilità della contemplazione di Beatrice alla quale era approdato col sonetto precedente; quello di adoperarsi per dire «più degnamente» di lei – di senso oscuro come si è detto – se non allude direttamente alla *Commedia*, ripropone «sotto il segno della presenza cristiana» e col sigillo di una triplice menzione-invocazione a Dio, «l’eterno tema della ricerca e del cimento della poesia, identificandolo quasi con quello della beatitudine» (De Robertis).

[Le citazioni di De Robertis sono tratte dalla sua edizione della *Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1970]

1110 Guido, i' vorrei

Fra le rime extravaganti, non raccolte cioè nella Vita Nuova, particolarmente celebre è questo sonetto indirizzato da Dante all'amico Cavalcanti. Esso testimonia, innanzi tutto, il sodalizio, l'amicizia che unì i poeti stilnovisti (qui, oltre ai due citati, anche Lapo Gianni), ma anche la presenza nelle rime giovanili di Dante di influssi culturali meno canonici rispetto alla più tipica produzione della "scuola".

[Rime, 9]

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vasel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,

■ **Nota metrica:** sonetto secondo lo schema ABBA, ABBA, CDE, EDC.

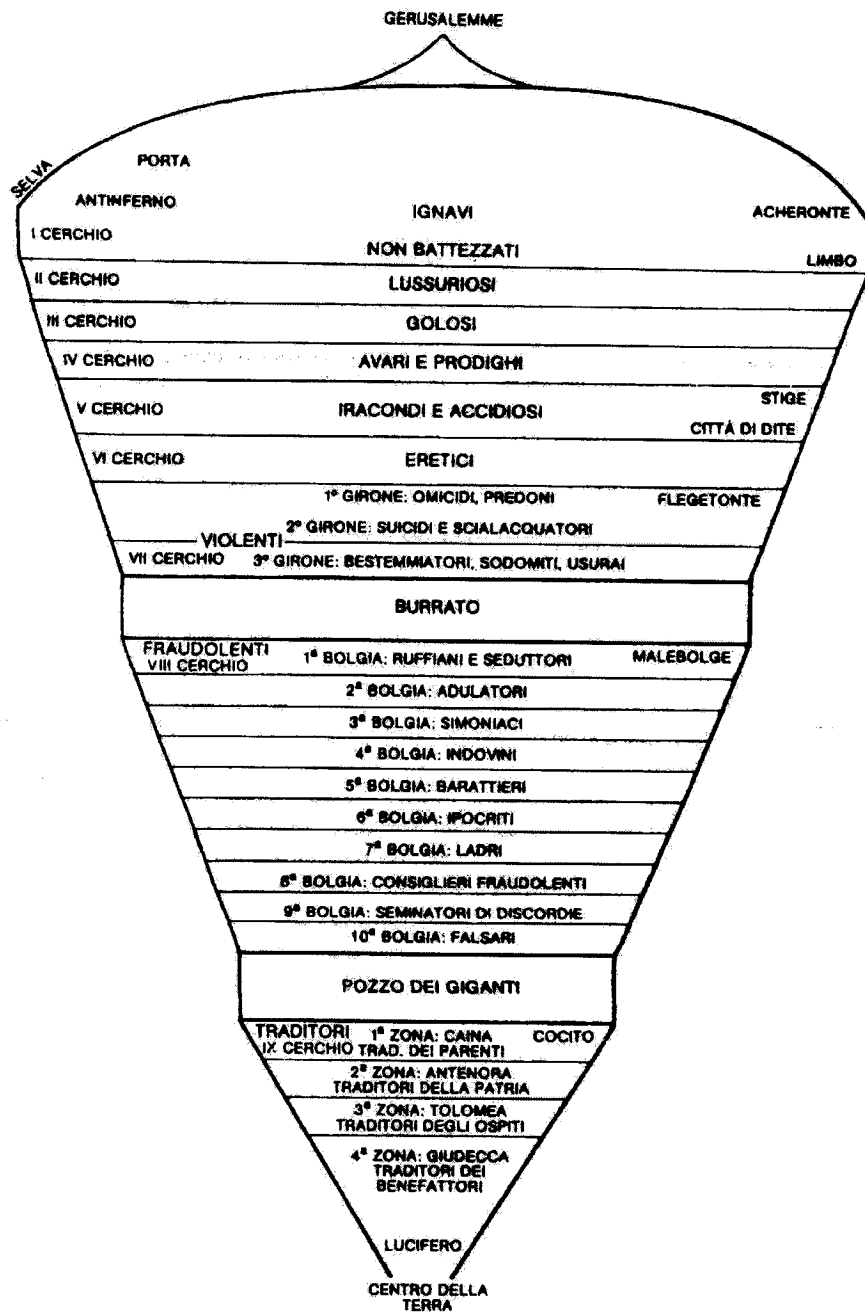
1 *Guido... Lapo:* Guido Cavalcanti e Lapo Gianni.

2 *incantamento:* incantesimo.

3 *vasel:* vascello; si tratta della celebre nave incantata del mago Merlino, luogo di gioia e spensieratezza, noto a Dante probabilmente attraverso il *Tristano* francese in prosa.

3 *ad ogni vento:* con qualunque vento.

L'inferno dantesco



...da una genesi sono religiosa e non alimentata da testi letterari o da invenzione del veltro. Non c'è dubbio che Dante qui faccia riferimento ad un uomo dotato o investito dall'alto di potere salvifico. Sarà forse un imperatore, sarà altro: sarà comunque sempre un ordinatore, un distruttore delle forze che disarticolano la società e la precipitano nella selva della cupidigia. È egualmente vero che questa prima profezia si collega all'altra che Dante farà alla fine del *Purgatorio*, quando gli sarà detto che fra non molto sull'umanità opererà un cinquecento dieci e cinque, un dux, una guida. In ogni caso sarà un redentore, un liberatore o, meglio, un restauratore di un ordine sconvolto, nemico primo e totale del vizio fondamentale che ha degradato l'umanità, la cupidigia o avarizia. Si è pertanto alla vigilia di una nuova età di pace e di misura, di un mondo rasserenato e purificato. Da un lato c'è, dunque, una realtà pessimisticamente vista come un intrico di mali e di peccati, giudicata come incapace, da sé, di riequilibrio e perciò necessitante di un intervento liberatore dall'alto; dall'altro c'è la prospettiva di un rinnovamento cui darà inizio il personaggio simboleggiato dal veltro. Non v'è dubbio che Dante abbia condiviso con altri uomini del suo tempo e abbia derivato da correnti religiose millenaristiche — tra cui un posto di rilievo avevano quelle gioachimite che si richiamavano all'insegnamento profetistico di Gioachino da Fiore — questo senso di attesa, queste speranze e queste interiori certezze. Per le quali l'opera sua assume il carattere di una visione, di un'opera che attraverso un viaggio nell'aldilà sollecita gli uomini alla redenzione. Sotto questo aspetto Dante è da accostare ai riformatori religiosi del tardo medioevo.

◇ ◇ ◇ INFERNO: CANTO I

┌ Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,

1. Nel mezzo: «a metà della strada, a cui può essere assimilata la vita umana, mi trovai a vagare all'interno di una foresta buia, poiché avevo smarrito la via del bene». — La caduta nell'errore e nel peccato si operò, dunque, quando Dante era sui trentacinque anni. Questa data la si ricava da alcuni elementi forniti dal poeta. Nel *Convivio* (IV, XXIII, 6-10). Dante scrive che la vita dell'uomo nel suo ritmo ascendente e discendente può essere paragonata ad un arco, il cui punto più alto si colloca nel trentacinquesimo anno. Che la durata media della vita sia di 70 anni sostenevano anche medici e filosofi. Ora, poiché Dante nacque nel 1265, il viaggio si attua nel 1300: la data di inizio è la sera del venerdì santo (8 aprile, secondo alcuni critici, 25 marzo, secondo altri). Si tratta di date particolarmente significative: il venerdì santo, in quanto giorno di passione e di sofferenza, è favorevole alla meditazione religiosa: il 1300 fu l'anno del primo giubileo della chiesa e doveva essere, nell'intenzione di Bonifacio VIII che lo bandì, un anno-vertice, l'ideale spartiacque tra il tempo del disordine e l'età nuova di giustizia e di pace. Nel 1300, dunque, Dante, quasi collocandosi al vertice della sua vita, ripercorre la sua esistenza,

giudica il suo passato, si dispone ad una presa di coscienza dei valori morali, ai quali deve restare fedele, se alla sua esistenza vuol dare un significato cristiano. Forse nella scelta della data operò la suggestione tipicamente medievale del ritrovamento di certi simboli nei numeri; il 300 è un multiplo di 3 e di 10 (comunemente ritenuti numeri perfetti); il viaggio nasce quindi per volontà di Dio e si colloca fra il 3, simbolo della Trinità, e il 10, simbolo della perfezione divina.

2. Mi ritrovai: «mi trovai quasi inavvertitamente, in un momento di scarsa o nulla vigilanza interiore». — La *selva oscura* raffigura il buio della coscienza caduta nell'errore e nel peccato. Di quali peccati qui intenda parlare il poeta, non è chiaro. C'è di certo che egli, dopo la morte della sua donna, fonte di luce interiore, si smarrì seguendo i fallaci beni terreni. Il peccato non è solo di Dante, ma di tutta la società del suo tempo, ed in particolare delle due supreme autorità, l'Impero e la Chiesa, che nelle loro insane lotte, hanno coinvolto tutti gli uomini. Il viaggio di conseguenza ha due scopi: uno, individuale, l'ideale ritorno a Beatrice, a quei supremi valori scoperti nella gioventù attraverso la luminosa immagine della sua donna,

- 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'intrai,
 tant' era pien di sonno a quel punto. ┘

l'altro, universale: riconsegnare alla società le forze morali e religiose che, uniche, garantiscono all'uomo la felicità terrena. — *una selva*: la metafora vita-selva o viceversa Dante poté attingerla dai testi virgiliani, ma anche dalla letteratura medievale, sia quella di carattere teologico ed etico, sia quella cortese. Qualche suggestione poté derivare dal paesaggio italiano ed in particolare toscano del suo tempo, dove la selva, il bosco, fitto ed impenetrabile, popolato da animali selvaggi, specialmente da lupi, il bosco intricato e labirintico in cui è facile penetrare, difficile il ritrovamento di una via di uscita, e dove mancano sentieri e tutto si carica di buio, era elemento quotidiano della vita del tempo comunale, quando i boschi a volte arrivavano fino al limite delle mura cittadine. Ma la selva qui coincide con il suo significato simbolico. Essa «costituisce la proiezione metaforica di uno stato esistenziale individualmente e storicamente localizzabile che per espressa intenzione del poeta, diviene nel contempo il simbolo di una condizione morale-religiosa non astrattamente categoriale (il peccato) ma paradigmatica (*un exemplum*), sostanziata quindi non di nuda teorizzazione teologica, bensì di una sofferenza individuale sentita a un tempo come dolore di una collettività inserita in un determinato contesto storico, e come dolore della creatura uomo» (E. Ragni, in *En. dan.*, vol. V, p. 139).

3. *ché la diritta*: «poiché (*ché*) la via del bene (*diritta*) era smarrita». — Altri intende: *ché* — in modo che, nella condizione di chi; e quindi: vagavo per la selva nella condizione di chi ha smarrito la «diritta via». Tutto il passo deve essere inteso in senso allegorico: la *via diritta* è quella che guida l'uomo a Dio, che gli consente di introdurre l'insegnamento evangelico nella vita del singolo e della società, di liberare l'umanità dalla devastazione prodotta dalla cupidigia e dalla corsa al potere; *smarrita*: non perduta; il poeta non ha voltato definitivamente le spalle al bene; il viaggio si può compiere perché la fede gli dà la speranza e la certezza che l'umanità potrà uscire dallo stato di confusione, di errore e tornare alla virtù e alla verità.

4. *Ahi quanto*: «ahi, quanto penosa, difficile (*dura*) cosa è descrivere (*a dir*) come (*qual*) era questa (*esta*) selva orrida (*selvaggia*), intricata (*aspra*) e difficile a percorrerla (*forte*). che solo a

ripensarvi (*nel pensier*) ricrea, ridesta in me la condizione di paura e di angoscia che vi provai (*rinova la paura*)! Tanto la selva (e cioè la vita peccaminosa) è piena di tormentosa angoscia (*amara*) che di poco più angosciosa è la morte». — In questi versi il tono si è fatto più alto; c'è una ricerca di effetti tesi a procurare al lettore una condizione psicologica di sofferenza e di paura, a coinvolgerlo nella situazione descritta; c'è una sovrabbondanza di aggettivi (ben tre qualificano la selva); c'è in *selva selvaggia* la figura retorica della reduplicazione (col proposito di intensificare la sensazione con la ripetizione di parole con la stessa radice). Sul piano allegorico Dante vuol rendere più intensa la sensazione della totale degradazione generata dal peccato.

6. *nel pensier*: al solo ripensare, al semplice ridestarsi di quella terribile immagine, fatta di buio e di orrore, si risveglia in me un senso di angoscia. E sono chiaramente qui posti i due livelli su cui opera Dante lungo il poema: ora poeta e narratore di una vicenda, ora protagonista della stessa. Di questo duplice piano che è anche ritrovabile sul piano stilistico (di qui l'uso, ora del presente, ora del passato: *mi ritrovai ... è cosa dura*) il lettore deve tener conto, se non vuole che gli sfugga il giuoco dialettico che coinvolge ora come attore ora come narratore il poeta.

8. *ma per trattar*: «ma per fare un discorso compiuto e parlare oltre che del male, anche del bene che trovai nella selva, dirò anche delle altre cose che vi ho visto». — I due versi sono suscettibili di molte interpretazioni. Il bene non è tanto Virgilio — che incontrerà fra poco, — quanto il proposito di liberarsi dal peccato, opera cui molto contribuì anche Virgilio appositamente inviato dalla divinità. *Le altre cose* saranno le fiere (di cui si parla nei versi seguenti) ed anche il colle e Virgilio; tutti però fuori della selva: quindi il *vi ho scorte* è da ritenere espressione non perspicua e convincente.

10. *Io non so*: «io non so, ora che racconto ciò che mi capitò, riferire (*ridir*) come io penetrai dentro la selva (*com' i' v'intrai*): tanto ero assonnato, spiritualmente ottenebrato, nel momento in cui abbandonai la via della verità». — Il sonno di cui il poeta si dice afflito è l'immagine di quell'ottenebramento della coscienza che è la premessa della caduta dei valori morali e religiosi. Il peccato si

30 Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
 ripresi via per la piaggia diserta,
 sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.
 33 Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
 una lonza leggera e presta molto,
 che di pel macolato era coverta;
 e non mi si partia dinanzi al volto,

che vuole proporzione tra le parti, non solo sul piano numerico delle misure (tre versi per ogni parte) ma sostanziale armonia tra tutti gli elementi e non solo tra il *come* e il *così*. E se si guarda bene, Dante ha tenuto conto di questa norma e la similitudine è ben costruita. Ma alla fine le due parti confluiscono unitariamente nella rappresentazione di un unico stato d'animo che si determina nel viaggiatore come ripresa della possibilità di respirare normalmente, e come accesso ad una situazione interiore di quasi calma, di sostanziale affrancamento dal rischio.

28. Poi ch'èi posato: «quando, per la sosta che mi concessi, ebbi (*èi*) riposato un poco il corpo stanco (*lasso*), ripresi il cammino (*via*) per il solitario (*diserta*) pendio (*piaggia*) tra la valle e il colle ...». — Solitaria la *piaggia* forse perché raramente il peccatore si converte e intraprende il viaggio di ascesa. Ma la solitudine può alludere alla condizione di vuoto, generata dal peccato.

30. sì che 'l piè: «e salendo poggiavo il corpo sul piede che era dei due il più basso». — «'l piè fermo è più basso solo nella seconda fase del movimento dell'altro piede; ma appunto questa fase, che è quella che determina l'ascesa, Dante vuol mettere in rilievo per fare intendere che saliva continuamente» (Chimenz). L'espressione è, comunque, poco perspicua. Già Pietro Alighieri dava all'espressione un senso allegorico e più di recente altri ha ripreso la tesi dell'interpretazione allegorica e richiamandosi ad un passo di Alberto Magno («il piede sinistro è più stabile e fermo») sostiene che il piede fermo è il sinistro, il quale avvia alla cupidigia e alle passioni terrene. Di conseguenza Dante vuol dire che, nonostante la riacquistata capacità di guardare in alto e il proposito di avviarsi verso la cima, nel suo cammino era bloccato o impedito dai vincoli ancora immanenti delle tendenze negative.

31. Ed ecco: «ecco, all'improvviso, in modi del tutto imprevedibili, ora che la selva era alle spalle e si veniva placando in me il senso di angoscia e di insicurezza, quasi al cominciare della salita (*erta*), mi apparve una lonza agile (*leggera*) e molto veloce (*presta*), dal mantello chiazzato (*macolato*)». — La lonza è un felino come il leopardo o la pantera: qualcuno ha pensato al ghepardo. Comunque, un grosso e feroce felino. Incerta, invece, la determinazione del significato allegorico della lonza. È certo simbolo di un peccato, capace di bloccare i propositi di bene dell'uomo, e di

respingerlo verso il buio della coscienza. L'ipotesi più accreditata fa della lonza il simbolo della lussuria, anche perché a questo peccato, che si accompagna a immagini piacevoli ed attraenti, sono riconducibili le caratteristiche della lonza dantesca: il mantello screziato, i movimenti leggeri quasi di danza, il modo non aggressivo con cui ferma il poeta, il senso di sottile seduzione. La lonza, con il leone e la lupa che compaiono poco dopo, formano un piccolo campionario di belve feroci, fornito al poeta dai cataloghi di animali, detti bestiari, di cui si compiacque il gusto medievale, quasi sempre con significati morali, presenti ad esempio anche nei capitelli e nelle chiese (si pensi ai quattro animali in cui sono simboleggiati i quattro evangelisti). L'età del poeta amò circondarsi di rappresentazioni di animali; difatti comparivano nei drappi, nei vestiti, nei manti che si ponevano sul dorso dei cavalli. Anche per questa parte Dante si riallaccia alla civiltà cavalleresca ed aristocratica ormai al tramonto.

32. una lonza: J. L. Borges (*Antologia personale*, Milano, 1965, p. 119) la vede come leopardo catturato e ingabbiato in mostra a Firenze e vi spende una deliziosa paginetta: «dal crepuscolo del giorno al crepuscolo della notte, un leopardo, negli ultimi anni del sec. XIII, vedeva tavole di legno, sbarre verticali di ferro, uomini e donne mutevoli, una parete e forse una conca di pietra con foglie secche. Non sapeva, non poteva sapere, che bramava amore e crudeltà e il caldo piacere di sbranare e il vento con odore di selvaggina, ma qualcosa in lui soffocava e si ribellava e Dio gli parlò in un sogno: *Vivi e morrai in questa prigione, perché un uomo, ch'io mi so, ti guardi un numero determinato di volte e non ti dimentichi e ponga la tua figura e il tuo simbolo in un poema, che ha il suo posto preciso nella trama dell'universo. Patisci prigionia, ma avrai dato una parola al poema*. Dio, nel sogno, illuminò l'opacità dell'animale e questi comprese le ragioni e accettò quel destino, ma in esso, quando si destò, vi fu soltanto un'oscura rassegnazione, un'intrepida ignoranza, perché la macchina del mondo è troppo complessa per la semplicità di una fiera».

34. e non mi si partia: «e non si allontanava (*partia*) dal mio cospetto (*volto*), anzi ostacolava (*impediva*) tanto il mio procedere (*cammino*) che io fui tentato più volte di tornare indietro». — Rinascono nella coscienza del pellegrino l'incertezza nei propri mezzi, e la coscienza dell'insufficienza

36 anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
 ch'i' fui per ritornar piú volte vòlto.
 Temp' era dal principio del mattino,
 e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
 39 ch'eran con lui quando l'amor divino
 mosse di prima quelle cose belle;
 sí ch'a bene sperar m'era cagione
 42 di quella fiera a la gaetta pelle
 l'ora del tempo e la dolce stagione;
 ma non sí che paura non mi desse
 43 la vista che m'apparve d'un leone.
 Questi pareva che contra me venisse
 con la test' alta e con rabbiosa fame,
 48 sí che pareva che l'aere ne tremesse.
 Ed una lupa, che di tutte brame

za dell'uomo di fronte alle forze imperiose del peccato. La scena prepara psicologicamente l'arrivo di Virgilio, che rappresenta l'intervento della forza liberatrice.

36. *volte vòlto*: si chiama paronomasia questa figura retorica che si fonda sull'accostamento di parole con analoga sonorità. Non è segno di sentire poetico: indica piuttosto la tendenza di un gusto, quello della ricerca di effetti conseguiti con l'uso sapiente di parole accostate o per similarità di suono o per ripetizione di lettere o per accostamento di senso.

37. *Temp'era*: «era, quando la lonza m'apparve, l'ora al principio del mattino, la prima ora diurna, e il sole sorgeva (*montava 'n sù*) con quella costellazione (*stelle*) dell'Ariete, la quale era col sole (*con lui*) quando Dio (*l'amor divino*) con un atto d'amore diede il moto e la vita (*mosse di prima*) agli astri (*quelle cose belle*)». — In altre parole: sorgeva il sole sotto il segno dell'Ariete, era quindi primavera, la stagione in cui, secondo una credenza pagana e cristiana, Dio aveva creato l'universo: più esattamente la creazione si riteneva avvenuta nell'equinozio di primavera. Occorre anche qui ricorrere ad un'interpretazione allegorica. La rappresentazione del dramma della coscienza si colloca tra due figurazioni dinamicamente contrapposte: il buio della notte è respinto dalla luce del sole, la bassura è in contrasto con l'altezza del colle, la primavera, stagione della rinascita e della resurrezione, è l'antitesi del torpido inverno.

41. *si ch'a bene sperar*: «sí che l'ora della levata del sole (*del tempo*) — che respinge gli incubi della notte — e la dolce stagione della primavera m'erano motivo (*cagione*) a sperare di potere superare la lonza, la fiera dalla pelle vivacemente screziata (*gaetta*: dal provenzale *gai* = amabile, leggiadro)».

43. *la dolce stagione*: la primavera, la stagione in cui Dante colloca l'inizio del suo viaggio. Quasi per sotterranea e misteriosa consonanza, nel momento in cui la primavera si ridesta a nuova vita, nel poeta smarrito nella selva si risveglia la speran-

za, e la luce che piove sulla sua coscienza è la stessa che inonda di sé la natura aprendola a nuova vegetazione. In una concezione di carattere provvidenziale, quale è in Dante, non devono sorprendere simili accostamenti, anzi devono essere accolti come notazioni di un'esistenza molteplice, varia ma sempre diretta da un'unica forza.

44. *ma non sí*: «fiducia e speranza sí, ma non tanta che non mi desse paura l'aspetto (*la vista*) di un leone, apparso anche questo all'improvviso». — Il leone è simbolo della superbia, che muove gli uomini alla sopraffazione e alla violenza nella ricerca del potere. Il leone — come si vedrà meglio in seguito — raffigura la violenza insita nella faziosa società comunale.

46. *Questi pareva*: «il leone nella sua dinamicità mi dava l'impressione (*parea*) che si movesse aggressivamente contro di me a testa alta, senza timore, con atteggiamento di minaccia (*con rabbiosa fame*), tanto che l'aria sembrava riempirsi di tremore (*ne tremasse*)».

47. *con rabbiosa fame*: rabbiosamente famelico, quasi da fame sospinto ad atteggiamenti di furia incontenibile. L'immagine deriva forse da un testo rituale dove del leone si dice che si aggira ruggente in cerca di cibo da divorare. Non è chiaro di che cosa sia famelico questo leone, simbolo della violenza; piuttosto il poeta voleva rilevarne l'aggressività. La rappresentazione del leone manca di effettiva, intima forza, obbedisce più che a ragioni di vita artistica, al tentativo di una caratterizzazione emblematica. E difatti le linee emergenti di questo leone sono quelle che si ritrovano nei leoni-emblemi di famiglie o di città.

49. *Ed una lupa*: «ed una lupa, che sembrava (*sembiava*), per la sua estrema magrezza, piena (*carca*) di ogni brama (come se in essa si fosse sinteticamente raccolta ogni cupidigia), e fece già vivere miseri (*grame*), nella sofferenza e nell'afflizione, molti uomini (*genti*), questa lupa, dico, mi provocò (*porse*) tanto affanno (*gravezza*), un senso così sconfinato di sgomento, con la paura che si diffondeva (*usciva*) dal suo aspetto (*vista*), che io

- 51 sembiava carca ne la sua magrezza,
 e molte genti fé già viver grame,
 questa mi porse tanto di gravezza
 con la paura ch'uscia di sua vista,
 54 ch'io perdei la speranza de l'altezza. |
 E qual è quei che volontieri acquista,
 e giugne 'l tempo che perder lo face,
 57 che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;
 tal mi fece la bestia senza pace,
 che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
 60 mi ripigneva là dove 'l sol tace.
 Mentre ch'i' rovinava in basso loco,

persi la speranza di raggiungere la sommità del colle, di pervenire a salvezza». — Secondo il senso allegorico la lupa simboleggia l'avarizia o, meglio, la cupidigia, la sete insaziabile di ricchezza. Questo è il più grave peccato che affligga l'umanità: è quello che ottunde la coscienza e la ragione, genera l'odio, la violenza, la guerra, e contamina le istituzioni civili e religiose. Una domanda sorge a questo punto: perché Dante in vetta ai peccati colloca la cupidigia e non la superbia, come gli suggeriva invece l'insegnamento teologico? La risposta deve essere trovata nella società in cui il poeta operava, da cui era stato inviato in esilio, e a cui si apprestava, col suo viaggio, a consegnare una lezione di redenzione. La società comunale (e particolarmente quella fiorentina) era fondata sul dominio di una borghesia intraprendente ma anche priva di scrupoli, in cui la ricerca del denaro, il mito del potere economico costituivano una forza attiva, ma anche dirompente e contaminante. Individuare nella cupidigia il peccato di fondo equivaleva ad individuare nella società comunale, mercantile e bancaria, il nodo di violenza da cui bisognava liberarsi, se si voleva costruire una società fatta per l'uomo. Il viaggio nell'aldilà era da un lato la condanna della società comunale ingiusta e volta alla conquista del denaro, e dall'altro la ricerca di nuove forze su cui costruire una nuova società. — *di tutte brame ecc.*: proprio per la sua eccessiva, allucinante e spaventosa magrezza la lupa appariva carica di ogni brama, affamata di ogni sorta di cibo, quasi sollecitata ad ogni cibo, senza alcuna differenza tra l'uno e l'altro. Ingorda, dunque, intimamente travagliata, in perpetua agitazione, insoddisfatta, infelice.

52. *gravezza*: affanno, senso insostenibile di oppressione. L'irrequietezza della lupa è chiara allusione ai sovvertimenti che la cupidigia genera anche dentro la società, di cui mina le fondamenta attraverso il rifiuto della giustizia, della virtù essenziale ad un corretto svolgimento dei rapporti socio-politici.

55. *E qual è quei*: «e come l'avar (o il giocatore) che tutto si impegna nell'acquisto di nuovi beni, se viene il momento che gli fa perdere d'un colpo tutto ciò che ha accumulato, egli (*che*) in tutti i suoi pensieri profondamente si rattrista e

piange, così (*tal*) inquieto e triste mi rese la bestia insaziabile e irrequieta (*senza pace*) la quale, venendomi contro, mi respingeva di nuovo là dove il sole non diffonde la sua luce (*tace*) nella selva». L'espressione «là dove 'l sol tace» è una metafora anzi più correttamente un'analogia, in cui si accostano due fatti diversi che richiederebbero termini diversi: il sole esige un verbo visivo e qui invece si dice «tace»; si fanno vivere insieme la visione di un mondo illuminato dal sole e la vicenda di suoni che naturalmente si accompagnano alla vita quotidiana. La confluenza dei due motivi è un segno della ricchezza espressiva della parola dantesca.

59. *senza pace*: ha due valenze; la lupa è irrequieta e quindi priva di intimo riposo, ma è anche causa di turbamento con la sua immoderata volontà di accumulare ricchezze sottratte agli altri, generatrice di disordini sociali e politici, di sconvolgimenti e guerre. *Senza*: Dante la preferisce sempre a *senza*.

61. *Mentre ch'i' rovinava*: «mentre io precipitavo (*rovinava*) verso la valle (*in basso loco*), nella selva, dinanzi agli occhi mi si offrì, mi apparve (*mi si fu offerto*), all'improvviso, colui che per essere stato a lungo silenzioso sembrava aver perduto la forza di parlare (*fioco*)». — Balza all'improvviso (come repentina era stata l'apparizione delle tre fiere), in un'atmosfera sostanzialmente magica, una solenne figura. Ma le determinazioni della figura non sono chiare: se «fioco» significa vocalmente attenuato, come mai Dante può dire «fioco» chi non ha ancora parlato? C'è chi intende fioco = evanescente ed interpreta: la figura si presentava incerta, sbiadita. Però l'espressione precedente «mi si fu offerto» suggerisce una figura fortemente incisa. La soluzione si trova solo se si legge il passo cercandovi il significato allegorico: poiché poco dopo si dirà che quella figura od ombra è Virgilio, simbolo della ragione, Dante intende dire che in lui peccatore la voce della ragione si era affiochita, e solo ora, che prende coscienza di sé e del suo stato, la voce si ridesta ma giunge come attenuata. — *rovinava*: prima ha detto che la lupa lo sospingeva verso la selva «a poco a poco»: ora dice che il suo rientro dentro la selva fu precipitoso. Il contrasto si elimina, se al passo si dà un prevalente senso allegorico; si intenda perciò: mi

- 63 | dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio pareva fioco.
Quando vidi costui nel gran diserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
66 «qual che tu sii, od ombra od omo certo!».
Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
69 mantovani per patria ambedui.
Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
72 nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.
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 dilettoso monte
78 ch'è principio e cagion di tutta gioia?».
«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte

avviavo verso la selva, e cioè verso la mia rovina spirituale, verso il peccato che rende impossibile la salita al colle.

64. Quando vidi: «Quando vidi questa figura, quest'ombra, in quel luogo solitario, privo della presenza di vera vita spirituale (*diserto*), abbi pietà di me, gridai, chiunque tu sia, anima (*ombra*) o uomo vero (*certo*)». — La parola latina *miserere*, propria della liturgia ecclesiastica, era probabilmente entrata nel linguaggio quotidiano.

66. ombra od omo certo: fantasma di persona morta o uomo vivo ed in carne ed ossa, uomo reale (*certo*).

67. Rispuosemi: «mi rispose: non sono un uomo in carne ed ossa (*omo*) ma lo fui e i miei genitori (*parenti*) furono lombardi, e per luogo di nascita (*per patria*) ambedue mantovani». — Chi parla è Virgilio, il grande poeta latino, nato ad Andes (paesino del mantovano), vissuto a Roma al tempo dell'imperatore Augusto. Compose tre opere, le *Bucoliche*, le *Georgiche*, e l'*Eneide*, che furono testi studiati ed ammirati in tutto il Medioevo; a Virgilio Dante riconosce grandezza di poesia e profondità di pensiero: da lui dice di aver derivato lo *bello stilo*, gli insegnamenti letterari che lo aiutarono efficacemente nella formazione della sua personalità di scrittore e di poeta. Si riconosce addirittura suo discepolo. Sul piano allegorico Virgilio rappresenta la ragione umana che illumina l'uomo sui compiti e sui fini conseguibili con i mezzi naturali: perfetta entro i limiti terreni, inadeguata e destinata alla sconfitta, se non è assistita dalla grazia, dalla verità rivelata. Sul piano storico, Virgilio è il simbolo della civiltà classica, capace di opere di altissima importanza, ma incompleta senza la rivelazione cristiana.

70. Nacqui: «nacqui al tempo di Giulio Cesare, sebbene (*ancor che*) fosse tardi, negli ultimi anni del suo impero cioè, tardi quindi per cono-

scerlo ed onorarlo, e vissi a Roma al tempo in cui vi regnò il valente (*buono*) Augusto, quando ancora si credeva agli dei falsi e bugiardi del paganesimo». — *falsi*, in quanto dei non veri, *bugiardi*, perché ingeneravano erronee credenze. Naturalmente il giudizio sulla religione pagana, pur pronunciato da Virgilio, è del cristiano Dante.

73. Poeta fui: «composi opere di poesia ed in una (*l'Eneide*), narrai le vicende (*cantai*) di quel giusto figlio di Anchise, di Enea, che venne in Italia dopo che la superba Ilio fu arsa». — Alcune espressioni di questa terzina derivano da Virgilio: «superbo Ilión» è il «*superbum Ilium*» di *Eneide* II, 2-3; di Enea Virgilio scrive che nessuno fu più giusto di lui. La parola *combusto* = arso è un latinismo.

76. Ma tu perché: «ma dimmi piuttosto di te: perché mai ritorni a quel luogo di angoscia (*noia*)? perché non sali il colle pieno di diletto, di gioie (*dilettoso*) che è principio e causa di beatitudine?». — L'aggettivo «*dilettoso*» sembra ricondurci a quei paradisi che l'immaginazione popolare sognò e ideò come luoghi di delizie e di gioie, che prendono il nome complessivo di «*deliziani*». Si noti però che Dante chiaramente allude al paradiso terrestre (che egli colloca sulla cima del monte del purgatorio), cioè ad un diletto puramente spirituale. — *noia*: indica una condizione psicologica di disagio, affanno, pena.

79. Or se' tu: «ma sei proprio tu il famoso (*quel*) Virgilio, e quella fonte che spandi così largo fiume di eloquenza poetica? gli risposi mentre abbassavo la fronte (*vergognosa*) per riverenza e stupore», avvertendo cioè i sentimenti che prova il discepolo, quando si pone in una sorta di ideale confronto col suo maestro. Si noti anche che di Virgilio Dante rileva come suprema qualità l'eloquenza, da intendersi come ricchezza di poesia.

- 81 che spandi di parlar sì largo fiume?»,
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.
Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
90 ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».
«A te convien tenere altro viaggjo»,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
93 «se vuo' campar d'esto loco selvaggio;
ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
96 ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;
e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
99 e dopo 'l pasto ha più fame che pria.
Molti son li animali a cui s'ammoglia,

82. O de li altri: «o tu che con la tua gloria poetica e con il tuo prestigio onori gli altri poeti, tu che con la luce della tua poesia illumini tutti gli altri poeti venuti dopo, e che da te discendono come da maestro, mi giovi (*vagliami*), perché io possa ottenere il tuo aiuto, il lungo ed intenso studio, ed il fervido amore che mi ha spinto a esplorare in ogni sua parte, a leggere con continuità e passione (*cercar*) la raccolta (*volume*) delle tue opere, tutte».

85. Tu se' lo mio maestro: «tu sei il mio maestro (colui da cui ho appreso poesia e cultura) e il mio autore (l'autore per eccellenza, quello che ha per me maggiore autorità morale e culturale), tu sei colui da cui appresi (*tolsti*) lo stile che mi ha procurato tra i miei contemporanei onore e fama». — È un inno a Virgilio, a ciò che egli ha significato nella formazione di Dante a livello letterario e nella individuazione degli ideali etici e sociali. Il *bello stilo* è lo stile tragico, che come spiega Dante nel «De Vulgari Eloquentia» è lo stile nobile, che si usa per argomenti moralmente elevati, i quali esigono linguaggio appropriato. Come si sa, Dante distingue tre stili, il tragico per argomenti seri e autorevoli, il comico o mediocre per argomenti che oscillano tra la realtà quotidiana e l'elevatezza di certe situazioni, e l'elegiaco. A quali opere nobilitate dallo stile tragico qui Dante si riferisca non è chiaro: forse alle canzoni allegorico-dottrinali. — autore: è per Dante un promotore e potenziatore, ma anche guida e garanzia autorevole di poesia e di vita morale.

88. Vedi la bestia: perché non sali il monte? aveva chiesto Virgilio; ne vedi tu stesso la ragione, risponde Dante: — «per questa bestia, la lupa, ho dovuto rinunciare e mi sono volto ancora verso la

selva: essa mi fa tremare le vene e le arterie (*polsi*)». — Dal cuore — così si riteneva — il tremore si diffonde in tutta la persona e la domina: il sangue si ritrae dalle zone periferiche e si concentra attorno al cuore riscaldandolo. — Saggio è detto Virgilio perché nella concezione medievale saggezza (*sapienza*) e poesia coincidevano: la poesia era una forma di sapienza offerta con linguaggio e con tecnica diversi da quelli della filosofia.

90. i polsi: «sono le arterie in quanto pulsano. Il tremore della paura o d'altra forte passione, era, dalla scienza del tempo, localizzato nel sangue» (Porena).

91. A te convien: «è necessario (*convien*) che tu faccia una via (*viaggjo*) diversa (*altro*), dopo che mi vide piangere, se vuoi salvarti e sfuggire (*campare*) a questo luogo selvaggio, a questa selva; perché questa bestia, la lupa, contro la quale tu invochi (*gride*) il mio aiuto, non consente che alcuna persona passi per la sua via, ma tanto la ostacola finché la fa morire, ed ha natura così perversa e crudele che non sazia (*empie*) mai la sua incontenibile fame, anzi dopo il pasto ha fame più di prima».

94. gride: desinenza in -e della seconda persona, normale nell'italiano antico.

98. mai non empie: l'insaziabilità della lupa, perpetuamente insoddisfatta, è credibile sul piano allegorico, dove è chiaro il concetto che la cupidigia non è tanto conquista quanto stimolo a possedere, che si svolge a spirale; lo stesso concetto in *Conv.* IV, XII, 6: «in nullo tempo si compie né si sazia la sete de la cupiditate».

100. Molti son: si intenda allegoricamente e si spieghi: «molti sono gli uomini a cui si attacca (*s'ammoglia*: aderisce come moglie) il vizio di cui

- 111 fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.
- 112 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,

vidia di Lucifero per l'umanità che viveva fedele a Dio». — *prima*: si può intendere in funzione avverbiale = primamente, o aggettivale e congiungere con *invidia* per interpretare: il diavolo, allo stesso modo come *primo Amore* è Dio. Dalla terzina si deduce che il riformatore atteso libererà l'umanità tutta dal potere dissacrante della cupidigia; che la cupidigia è il volto più autentico del demonio; che il peccato originale fu peccato di cupidigia.

112. *Ond' io*: «per questa ragione, io per il tuo meglio (*me'*) penso e giudico (*discerno*) che tu mi segua nel viaggio che ti propongo, ed io sarò tua guida e ti trarrò in salvo (*trarrotti*) da questa selva attraverso l'inferno, destinato a durare per l'eternità (*per luogo eterno*); lì (*ove*) udirai le grida di disperazione dei dannati, lì vedrai gli spiriti pieni di dolore che scontano la pena da tempi remoti (*antichi*: ve ne sono di quelli che soffrono lì dai primi tempi della storia umana), nella condizione che (*che*: modale, non relativo) ciascuno testimonia col suo dolore e con l'invocazione (*grida*) al proprio annullamento (*la seconda morte*)».

117. *grida*: di questo verso si danno parecchie interpretazioni: per *seconda morte* alcuni intendono la dannazione definitiva che si avrà dopo il giudizio universale: i dannati la vorrebbero, per avere più compagni di sofferenza. Altri intendono: l'annullamento dell'anima, e la prima morte in questo caso sarebbe la dannazione dell'anima; altri, fondandosi sul fatto che «seconda morte spirituale» era formula tradizionale ad indicare morte spirituale, dannazione, intendono: gli spiriti che lamentano la loro condizione di dannati.

118. e *vederai*: «e vedrai nel viaggio anche le anime del purgatorio che sono contente della loro pena (*nel foco*), perché sperano di essere un giorno o l'altro assunte tra le anime beate del paradiso».

119. *nel foco*: indica emblematicamente tutte le anime che sono sottoposte nel purgatorio a pene e sofferenze, e non solo quelle che (i lussu-

riosi) sono investite dal tormento del fuoco. — *speran*: in rigoroso e preciso contrasto con le *disperate strida* del v. 115. Così sono caratterizzate sul piano psicologico e morale le condizioni dei dannati, i disperati, gli abbandonati da ogni speranza di modificazione o attenuazione della loro condanna e pena, e degli aperti alla speranza, delle anime purgatoriali mai scompagnate dalla speranza di una redenzione totale cui giungeranno *quando che sia*, presto o tardi.

121. *A le quai poi*: «Alle quali genti beate poi, se vorrai ascendere, ci sarà, ad adempiere questo compito (*a ciò*), un'anima che ha titoli di merito superiori ai miei (*più di me degna*): con lei ti lascerò quando mi allontanerò da te, avendo assolto il mio impegno; ed è necessario, ma anche giusto, che io ti lasci, perché l'imperatore che regna lassù, in paradiso, poiché io fui ribelle alla sua legge (era vissuto durante l'età pagana e non credette in Cristo), non fui cristiano, non consente che da me (*per me*: compl. di agente) si venga (*si vegna*) alla sua città, in paradiso». — Continua in questa terzina la chiarificazione sulle leggi che regolano il viaggio di Dante ma anche la vita dell'uomo che i medievali videro come uno stato perpetuo di viaggio. A Virgilio — guida fino al purgatorio — subentrerà un'altra guida, dotata di quei valori religiosi che sono la condizione essenziale della salvezza dell'anima. La nuova guida sarà Beatrice, simbolo della verità rivelata. Non basta la ragione ad aprirci le porte del paradiso: è indispensabile la Grazia.

124. *imperador*: imperatore di tutto l'universo, che gli deve obbedienza, ma re di uno specifico e distinto regno, quello della beatitudine, il paradiso. È la stessa distinzione che si fa nella *Monarchia*: il primo ha giurisdizione su tutto il territorio, su tutto il mondo ed è come un supremo tribunale che risolve e dirime ogni contrasto; il re, che è una determinazione dell'imperatore, esercita un potere delegato su un particolare e limitato territorio.

Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

l'ipotesi irrealistica ha la sobrietà di una constatazione, ma una nota di rimpianto e di amarezza è implicita nel riconoscimento della propria situazione che rende vana l'aspirazione gentile. Tuttavia, l'impulso a pregare per la pace altrui, in lei che non conosce oramai se non il tormento senza tregua del castigo, è un tratto di aristocratica finezza interiore» (Pagliaro).

94. Di quel che: «a ciò che vorrai dire ed ascoltare noi daremo ascolto e risposta, mentre che il vento qui tace». — *ci* = qui: nel luogo dove si trovano i due poeti si è creato uno spazio tranquillo, come un vuoto d'aria, una zona su cui la bufera non irrompe: qui si collocano anche i due spiriti, i quali avvertono e prendono nota di quella sfera immobile nella quale possono avviare il dialogo con i due visitatori. Altri legge diversamente: «mentre il vento tace per noi (*ci*), soffia con minore intensità, come fa cioè come fa in questo momento mentre parlo» (Pagliaro).

97. Siede: «la città dove nacqui, Ravenna, è situata sul mare (*marina*) dove il Po discende per trovare, coi suoi affluenti (*seguaci*), quiete». — La notazione geografica — Ravenna sulla foce del Po e sul mare — si carica di molti sensi che si legano alla condizione psicologica della parlante. Intanto, la terzina ha i suoi confini in due parole molto significanti: *siede, pace*, rivelatrici di uno stato di pace cui Francesca guarda con una nostalgia, resa più acuta dall'impossibilità del recupero della serenità perduta. Poi: dire *su la marina* è qualcosa di più che sul mare: è lo spazio abbracciato con l'occhio nostalgico, compreso tra la linea del mare e le zone interne, là dove si celebra un rito di serena e suggestiva bellezza. Il riferimento al Po, che è paesistico, ma più affettivo (la città che si stende tra il fiume e il mare *siede*, si adagia in una sorta di magica serenità, è contemplata dall'occhio di chi sa che non potrà mai più riosservarla) necessita per noi ora di una precisazione: Ravenna non è sul mare: lo era però ancora ai tempi di Francesca e di Dante e faceva parte del comprensorio del delta padano. L'espressione *nata fui* anziché nacqui, indica un «fui collocata a vivere senza mia responsabilità». Chi parla è Francesca, figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna. Sposò Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, zoppo e deforme. Innamoratosi di Paolo, fratello di Gianciotto, fu uccisa dal marito che la sorprese con l'amante. Il fatto avvenne tra il 1283 e il 1285 e

sarebbe passato inosservato, se non fosse stato accolto e trasformato poeticamente da Dante.

100. Amor: «amore, che rapidamente fa presa e si colloca nei cuori gentili, negli animi nobili, fece innamorare costui (Paolo) della *bella persona*, della mia bellezza fisica, che poi mi fu tolta da chi m'uccise; e l'intensità (*modo*) di questo amore fu tale che ancora oggi mi vince, mi danneggia (*offende*)». — Questa è l'interpretazione del Pagliaro, ed è certo di gran lunga più convincente di quella tradizionale, la quale diceva: il fatto che fui uccisa all'improvviso, in quel modo, da mio marito, mi danneggia ancora, perché mi ha condotta all'inferno. Notazione importante all'esatta individuazione dei dati dell'episodio è che Francesca nel momento in cui comincia a parlare della sua avventura d'amore dice che il suo amore fu quello che ha presa negli animi dotati di gentilezza, cioè di nobiltà morale. È la concezione dell'amore teorizzata dai provenzali in poi, e ripresa dal Guinizzelli: proprio nel Guinizzelli si trova un verso che ha affinità col testo dantesco: «Foco d'amore in gentil cor s'apprende»; è di Dante giovane il verso: «Amor e 'l cor gentil sono una cosa». Questa radice squisitamente letteraria dell'episodio di Francesca è in antitesi con l'interpretazione romantica che vedeva in Francesca l'eroina sfortunata della passione travolgente. Francesca è, invece, un'aristocratica, cresciuta in corte tra libri e in una società che dava molta importanza alla raffinatezza, al controllo razionale, al decoro.

102. e 'l modo ancor m'offende: il Pagliaro, dopo aver notato che, secondo lui, la frase deve essere collegata non con la proposizione che precede, da ritenere un inciso, ma con la principale, spiega tutta la terzina così: «Amore, che trova rapido accesso in cuore gentile, prese costui della bella persona che mi fu tolta con la violenza; e l'intensità del suo amore fu tale che ancora mi vince, mi menoma in modo che contro esso non ho alcuna possibilità di difesa». Ed aggiunge: «quello che "offende" Francesca, insomma, non è il modo con cui le venne tolta la vita, bensì l'intensità dell'amore di Paolo, che, come in vita le tolse ogni possibilità di difesa, la tiene anche nell'inferno in sua balia... La riprova stilistica della giustezza di tale interpretazione è fornita dalla rispondenza formale e concettuale della prima terzina con la seconda, nella quale si dichiara l'intensità dell'amore con cui Francesca ricambia l'amore

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense». —
Queste parole da lor ci fuor porte.

del cognato. La proposizione relativa '(Amor) ch'a nullo amato amar perdona' risponde esattamente alla relativa della prima terzina '(Amor) ch'al cor gentil ratto s'apprende' e in ambedue i casi la nozione espressa appare in funzione di giustificazione dottrinarla del rapporto d'amore. Ancora palese è la rispondenza, anch'essa sul piano dottrinario, fra le proposizioni principali 'Amor... prese costui de la bella persona' e 'Amor... mi prese del costui piacer'. Quest'ultima è da intendere: 'Amore... mi prese così fortemente della leggiadria di costui che, come vedi, ancor non mi lascia'. Il significato di 'piacere' è, certo, quello di 'bellezza'; il che risponde abbastanza fedelmente alla notazione di *bella persona* (in ambedue i casi la bellezza appare come generatrice d'amore, secondo i canoni dell'amore cortese e stilnovistico). Infine, si ha la rispondenza fra le due frasi 'e 'l modo ancor m'offende' e '(Amor) ... ancor non m'abbandona', nelle quali si dichiara che il reciproco amore di una volta vive ancora con la stessa intensità nell'inferno: significativa è la incisiva rispondenza stilistica fra i due *ancor*, che mette chiaramente in evidenza la rispondenza dei concetti.

103-108. Amor: «amore, che non permette (*perdona*) che chi è amato non ami la persona che l'ama, mi fece innamorare così intensamente della bellezza di costui, e come vedi, quell'amore ancora non mi abbandona e mi tiene a sé legata. Amore condusse noi alla medesima morte; ma chi ci ha tolto la luce della vita è atteso dalla Caina, là dove sono puniti i traditori dei parenti. Queste parole ci vennero dette da loro». — L'affermazione che chi è amato non può non amare testimonia della cornice culturale entro cui si colloca Francesca: difatti si trova in un testo fondamentale della civiltà cortese, il libro sulla natura dell'amore scritto da Andrea Cappelano. Sulla scorta e l'autorità dei testi letterari Francesca rivendica l'autenticità del sentimento amoroso, la fatale necessità della sua scelta. Questo non porta alla conclusione che Dante condividesse la concezione di Francesca: la respinse come mostra il fatto che collocò Francesca nell'inferno. Quindi non è accettabile l'interpretazione del De Sanctis che vedeva in Francesca la donna che lancia in faccia a tutte le convenzioni il suo grido di innamorata. Accettabile invece l'interpretazione del Sapegno: «Francesca non racconta la sua vicenda e tanto meno la caratterizza nei suoi termini particolari; ché anzi, col richiamarsi a taluni enunciati di dottrina ormai fissati e consacrati in formule universalmente adottate, tende a riportarla a una situazione generica e per così dire impersonale, e per questa via si sforza di

spiegarla e giustificarla, sottraendo l'impulso primo del peccato ad una precisa responsabilità individuale, per trasformarlo sul piano di una forza trascendente ed irresistibile: Amore». — *del costui piacer*: della bellezza di costui, di Paolo. Questa è l'interpretazione oggi prevalente. Altri intese: *del piacere* come infinito sostantivato e *costui* come un complemento di termine = a costui e spiegò: innamoratami di lui in modi fatalmente leganti, volli, fui indotta dall'amore a compiacere a lui, ad accondiscendere a lui. Oppure si intende *piacere* come sossantivo e si spiega: volli appagare i suoi desideri, e non potei non farlo, condizionata com'ero dall'amore. Ma anche per ragioni di rispondenza stilistica qui *piacer* equivale alla *bella persona* della terzina precedente e in ambedue i casi si riafferma quasi attraverso un procedimento rigorosamente logico che l'amore è generato dalla bellezza della persona che si ama e da cui si è amati. Francesca in fondo dice: Paolo aveva animo gentile e quindi disponibile all'avvertimento della bellezza; io avevo bella persona, ero bella; lui non poté non innamorarsi di me. Egualmente, per la legge d'amore che non consente che chi è amato non riami, dato che Paolo aveva una bella persona (*piacer*) ed io avevo gentilezza di sentire (come prova l'obbedienza a quella legge) non potei non amarlo. Attraverso questi discorsi che hanno tutta l'apparenza di proposizioni razionali, solo perché costruite secondo le norme della logica astratta, Francesca «mira ad enunciare una dottrina giustificativa della colpa amorosa, o almeno cerca di rendere ragione a se stessa e al poeta della fatalità della sua caduta. L'apparente artificio delle tre celebri terzine, di quella serie di concettose sentenze, non va dunque attribuito a demerito del poeta, ma è il riflesso naturale dell'insanabile contraddizione che è insita nella logica stessa di Francesca, nella sua logica dissociata, costretta a rivestirsi dell'unico linguaggio disponibile (quello canonizzato da una diffusa tradizione letteraria di contenuto erotico), per quanto esso si manifesti ormai provvisorio ed estrinseco rispetto alla verità della situazione» (Caretti). — *da lor*: più esattamente, solo da Francesca, la quale però è anche voce di Paolo: da ciò il «loro» che è avvertimento da parte del poeta della loro partecipazione ad un identico destino che nella vita terrena li congiunse in una costante e totale adesione agli stessi affetti, intendimenti, sofferenze. Questa unità affettiva si rispecchia nei modi del colloquio tra Francesca e Dante: è uno dei due amanti a parlare, segno verbale dell'unità di sentire dei due protagonisti.

- Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
111 fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
- Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
114 quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!».
- Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martfiri
117 a lagrimar mi fanno tristo e pio.
- Ma dimmi: al tempo d' i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
120 che conosceste i dubbiosi disiri?».
- E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
123 ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
- Ma s' a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
126 dirò come colui che piange e dice.

109. *Quand'io*: «quando ascoltai e compresi il senso delle parole di quelle anime travagliate dalla passione e dalla pena, chinai gli occhi e li tenni abbassati così a lungo che il maestro mi chiese: a che cosa pensi?».

112. *Quando*: «risposi: ohimè! quali dolci e cari pensieri, quanta passione amorosa condusse costoro a commettere il peccato d'adulterio poi eternamente fissato nel dolore dell'inferno!». — Queste due terzine (vv. 109-114) segnano il passaggio dalla prima alla seconda e più poetica parlata di Francesca: sulla scena ora si colloca Dante che mentalmente riprende il discorso della donna, le sue giustificazioni, e le ripropone a se stesso per chiarirle. Francesca ha parlato dell'amore e all'amore ha dato una giustificazione, coerente alla cornice di corte e di cultura in cui ha vissuto: ha imparato dalla corte che l'amore è proprio degli animi nobili, che un animo nobile, se amato, non può non riamare, e lei, amata, ha amato. Se, dunque, il tessuto ideologico è privo di macchia, dove fu la radice del peccato? Non in un gesto di insincerità: dato che lei fu autentica nell'aderire alle proposizioni d'amore e nella volontà di trasferirle nella vita. Anche Dante nella sua giovinezza ritenne che quell'amore lo ricreasse e disponesse alle cose alte e vere. Allora dov'era l'errore? Quell'amore o era un sentimento positivo o era un alibi sotto cui si celava un rapporto amoroso sempre peccaminoso. Per sapere come mai l'amore che potenza ed arricchisce l'animo degeneri in peccato, bisogna risalire al momento iniziale, al punto in cui da un sentimento indubbiamente autentico e positivo scatta la contaminazione: questo è il senso della domanda che Dante pone a Francesca.

114. *al doloroso passo*: alla colpa, al peccato. Per il De Sanctis era «il momento dell'oblio e

della colpa». Per altri: alla morte.

115-120. *Poi mi rivolsi*: «poi, dal maestro volsi lo sguardo ai due amanti e dissi: Francesca, le tue sofferenze mi rendono triste e pietoso, mi addolorano e commuovono, al punto da farmi piangere. Però dimmi: al tempo in cui il vostro sentimento amoroso si nutriva, nel segreto del vostro cuore, di dolcezza e innocenza, per quali indizi (*a che*) e in quale circostanza (*come*) l'amore vi mise in grado che l'uno conoscesse i sentimenti dell'altra, fino allora incerti (talché l'uno poteva dubitare di essere corrisposto dall'altra)?». — Il poeta vuol dunque sapere quando la passione amorosa, ancora segreta e inconfessata, si rivelò chiara alla loro coscienza ed essi passarono dal dubbio alla certezza. — *i dubbiosi desiri*: il sentimento d'amore «dapprima incognito e inconfessato persino nel segreto del loro cuore» (Caretto).

121. *E quella a me*: «nulla più addolora che ripensare ai momenti felici, quando si è nella miseria e nella sofferenza: e di questo fatto ti può dare precisa e più completa testimonianza il tuo maestro». — Questa massima di carattere psicologico, che riporta il discorso sul contrasto tra felicità e infelicità, e ricolloca Francesca di fronte alle conseguenze del suo peccato, deriva da Boezio, celebre autore cristiano dell'alto Medioevo, su cui Dante meditò a lungo. Il tempo felice è quello della vita terrena e più precisamente quello compreso all'interno della vicenda d'amore tra i due termini del dubbio e della certezza. Virgilio è qui direttamente chiamato in causa, come conoscitore della dialettica di sofferenza e felicità, perché anch'egli come cittadino dell'inferno conosce il contrasto tra la vita terrena e quella infernale: ma anche perché questo contrasto egli aveva lusinggiato con finezza psicologica nell'*Eneide* e in particolare nell'episodio di Didone.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.

Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante».

127. Noi leggiavamo: «noi leggevamo, un giorno, per svago la storia di Lancilotto e di come egli fu vinto dall'amore (si innamorò): eravamo noi due soli e non avevamo alcun presentimento di quel che sarebbe accaduto in conseguenza di quella lettura». — Ritornano l'ambientazione di corte e la cornice letteraria: il libro che leggono racconta la vicenda di Lancilotto del Lago che si innamorò di Ginevra, moglie del re Artù. Il libro faceva parte della letteratura del ciclo brettonico, che si diffuse anche in volgarizzamenti nelle corti italiane e negli ambienti aristocratici. A questi ambienti, oltre che l'accenno al libro, ci riporta la parola *diletto* che ci introduce idealmente negli interni dei palazzi feudali, dove la lettura era ritenuta uno degli svaghi nobilitanti, espressione di un sentire non volgare e disinteressato: d'altra parte il diletto, lo svago, purché ricercato tra attività decorose, era particolarmente stimato come momento essenziale della vita di corte. In una stanza di un castello o palazzo-castello ci colloca il *soli eravamo*. L'assenza di sospetto si riferisce anch'essa ad una consuetudine di nobiltà: erano privi di sospetto, non solo nel senso che erano sicuri di non essere spiati, ma soprattutto che non temevano l'uno dell'altra: vivevano insomma in una cornice di nobiltà e di innocenza.

130. Per più fiate: «più volte quella lettura ci spinse a guardarci, gli occhi di uno negli occhi dell'altra, e ci fece impallidire (acquistammo consapevolezza della natura e della profondità del nostro sentimento): ma un istante solo fu quello che annullò la nostra resistenza all'insorgente passione». — Dopo la lettura del libro, dopo l'accento delicato alla solitudine, cui s'accompagna mancanza di ogni presentimento, si giunge al momento cruciale: quella lettura, di per sé svago diletto ed innocente, scava dentro di loro ed è lo strumento attraverso cui essi giungono alla chiarificazione di quei motivi che alimentano il loro amore e che si palesano prima attraverso gli occhi, poi attraverso il pallore. Per Francesca però l'amore come peccato, come impeto dei sensi, è uno scatto violento ed improvviso che sorprende ed annulla ogni difesa: quel *punto* costituisce quasi un mo-

mento fuori del tempo, il punto iniziale ed insieme conclusivo del disfrenarsi dell'istinto.

133-138. Quando: «quando leggemmo come cotanto amante, il grande e nobile Lancilotto, baciò la bocca di Ginevra, questi — Paolo — che mai sarà separato da me, a me eternamente legato nell'amore e nel tormento, mi baciò, tutto tremante, la bocca. Galeotto, siniscalco del re, aveva fatto da tramite tra Lancilotto e Ginevra: nel rapporto tra me e Paolo quel compito di tramite lo svolse il libro. Quel giorno non proseguimmo più nella lettura». — È il momento, in cui la passione precipita gli innamorati nel peccato: i due si baciano ripetendo apparentemente la situazione del libro; ma il libro è travalicato: nella vita morale l'occasione non soverchia mai la responsabilità personale. Il peccato è questo bacio, questa rottura delle norme morali. Responsabile anche il libro e col libro tutta la letteratura d'amore? In parte, in quanto creano convinzioni scorrette, generano situazioni psicologiche turbate, compiono un'opera di mediazione. E questo resta vero, anche se la letteratura continua a porgere alla vicenda d'amore una serie di immagini e di parole eleganti: la bocca di Ginevra diventa il riso, si alleggerisce, ma non per questo perde la sua carica realistica, così come entro la realtà si muove Paolo, che pur tremante si accosta alla bocca di Francesca. — Galeotto: Galehaut fu il tramite tra Lancilotto e Ginevra e il libro compie per i due cognati una funzione analoga a quella svolta da lui. — *quel giorno*: cosa significa che quel giorno non lessero più il libro? È del tutto leggendaria la notizia che i due amanti furono uccisi nel momento in cui si diedero il primo e l'ultimo bacio. Più correttamente si interpreti: la passione amorosa, giunta alla consapevolezza, non ebbe più bisogno della mediazione del libro, e continuò fino alla sua tragica conclusione. È però egualmente vero che Francesca, giunta alla rievocazione del momento dell'amore passionale, pudicamente stende un velo sul passato e non aggiunge più nulla. D'altra parte Dante le aveva discretamente domandato quale era stata la «radice» del suo amore.

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

85-90. Lo maggior: «la punta più alta della fiamma antica (antica o perché racchiude personaggi ivi dannati da secoli o perché fascia eroi antichi e famosi) cominciò a muoversi mormorando proprio come una fiamma che il vento agita, si da provocare una vibrazione sonora, poi facendo ondeggiare la parte esterna di sé qua e là, quasi fosse una lingua che parlasse, emise con sforzo la voce e disse». — Risponde Ulisse, ma, coerentemente alla sua duplice natura di dannato-fiamma, prima si agita, poi mormora, alla fine soffia ed il soffio si trasforma in parola umana.

90. «Quando ...»: «allorché mi allontanai da Circe, che mi trattenne con le sue lusinghe presso di sé per più di un anno sul monte Circeo non lontano da Gaeta, che però allora non aveva il nome che in seguito le diede Enea...». — Nell'*Odissea* Ulisse, dopo il decennio di avventure, giunge ad Itaca e riconferma il suo potere, con la sconfitta dei Proci; una delle avventure che contrassegnarono il ritorno dell'eroe è l'incontro con Circe, che si colloca quindi non come il momento finale del poema. Per Dante, invece, l'isola di Circe è il punto da cui muove Ulisse per la suprema avventura. Non bisogna dimenticare che Dante non si riface all'*Odissea* che non conobbe direttamente, ma al poeta latino Ovidio, il quale presenta Ulisse pronto a riprendere il mare. Nella costruzione dell'episodio Dante tenne presente la tradizione medievale che nelle favole antiche volle immettere una interpretazione moralistica: se Ulisse è il simbolo dell'uomo saggio e Circe delle passioni sensuali, la partenza dell'eroe rappresenta la vittoria della razionalità sulla passionalità brutta.

91. da Circe: pare che Dante abbia dedotto questa partenza con la conseguente decisione di tagliare ogni rapporto anche con le persone più care ed avvincenti, per affrontare la rischiosa ed esaltante impresa, dalle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, vv. 437-438) dove un compagno di Ulisse dice che dopo un anno di rilassatezza trascorso nell'isola della maga, Ulisse dà ordine di partire: «benché pigri e attardati dalla disabitudine ai viaggi, ci sentimmo imporre l'ordine di prendere di nuovo il mare e di dare ancora una volta le vele ai venti».

94-96. figlio ...Penelopè: la fonte di questo

distacco, doloroso ma necessario, di questo strappo da vicende affettive, vere ma limitate, può essere trovata in Cicerone che nei *Doveri* scrive: decisione non nobile ma utile sarebbe stata per Ulisse regnare e vivere tranquillamente ad Itaca con i genitori, con la moglie, col figlio (III, XXVI). Qualcosa di simile ancora in Cicerone (*I limiti del bene e del male*, V, XVIII): «le Sirene promettono agli uomini la conoscenza: nulla di stupefacente perciò, se ad Ulisse avido di conoscenza questa apparisse più cara della patria». — né dolcezza: «né la tenerezza paterna verso il figlio Telemaco (lasciato a casa ancora in fasce) né la riverenza e la cura per il vecchio padre Laerte, né l'amore con il quale avrei dovuto ricompensare Penelope della sua travagliata esistenza poterono vincere e sopprimere nel mio animo il desiderio ardente (*l'ardore*) di diventare esperto del mondo, di avere del mondo una conoscenza nata dall'esperienza, come pure dei vizi e delle virtù degli uomini». — Ulisse è colto nel momento in cui dopo anni di guerra e di viaggi deve decidere tra il ritorno a casa e gli affetti familiari ed il bisogno interiore — morale ed intellettuale insieme — di fare esperienza nel mondo, di arricchire la sua conoscenza degli uomini. Egli sceglie il mondo della conoscenza, ma non respinge quello degli affetti: Ulisse non si presenta come l'eroe romantico che respinge con irrisione i vincoli familiari, la vita quotidiana e normale: non è un personaggio della dismisura e della rottura. Al contrario «la misura è il carattere proprio del personaggio dantesco: il quale non mira a porsi col suo operato al di fuori dell'umanità ma a fare quello che ogni uomo nella sua condizione non potrebbe non fare, che non aspira ad una singolare ed impossibile grandezza ma unicamente ad attuare insieme con i suoi compagni il suo destino di uomo, che degli affetti umani parla come chi tutti li sente e li intende» (M. Fubini). L'Ulisse dantesco non è poi quello astuto di Omero: è piuttosto l'uomo nutrito di cultura che si sente sollecitato da un nobile desiderio di conoscenza: tra l'eroe omerico prodigiosamente teso a creare tranelli, e l'eroe dantesco severamente dominato dalla volontà di conquistare l'ignoto, c'è un salto qualitativo grandissimo. Per questa parte Dante è stato favorito dalla lettura

vincer potero dentro a me l'ardore
 ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
 e de li vizi umani e del valore;
 ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno e con quella compagna
 picciola da la qual non fui diserto.
 L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
 fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
 e l'altre che quel mare intorno bagna.
 Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
 quando venimmo a quella foce stretta
 dov' Ercole segnò li suoi riguardi

dei testi latini che di Ulisse avevano fatto il simbolo dell'uomo che si dignifica attraverso l'intrepida conoscenza della realtà. Orazio lo aveva definito «modello di virtù e di sapienza» perché «conobbe i costumi degli uomini». Seneca lo esaltò come uomo che seppe vincere ogni forma di paura. Cicerone lo vide esemplare di uomo impegnato nell'esercizio attivo della virtù. Il modello di uomo che gli giungeva dalla letteratura latina, Dante lo poteva accogliere anche perché lo accettava come esempio valido per gli uomini di ogni tempo: l'unica cosa che ad Ulisse mancava era la luce della grazia.

100. *ma misi*: «e mi spinsi per il mare sconfinato e profondo solo con una nave (*legno*), con quella esigua (*picciola*) schiera (*compagna*) dalla quale non fui mai abbandonato (*diserto*)»: con i compagni che erano sopravvissuti alla guerra di Troia e alle sventure dei viaggi decide di affrontare il mondo ignoto, il mare senza approdi, per un bisogno interiore di esperienza culturale. Ulisse ancora una volta si afferma grande per la coscienza che ha delle difficoltà dell'impresa: non si abbandona all'avventura, mosso dal gusto gratuito dell'ignoto, bensì dalla sete di conoscenza. — *sol con un legno*: pochi i compagni, ma la voce di Ulisse poggia in particolare sulla propria solitudine di uomo che trova la sua più vera compagna, quella da cui effettivamente non sarà mai abbandonato, nella propria forza morale, nell'*ardore* di conoscenza, nell'ansia di visione di un mondo del quale aveva notizie vaghe e mitiche. Solo a questo compito si sente chiamato e la sua solitudine è proprio nell'aver resecato da sé ogni altro fine che non coincidesse con il desiderio di vedere, sapere, giudicare, controllare. In questa solitudine è il titolo della sua magnanimità e della sua rovina, della sua sconfitta.

102. *diserto*: abbandonato; latinismo.

103. *L'un lito*: «vidi, muovendo verso l'ingresso dell'oceano, il litorale europeo fino alla Spagna, e quello africano fino al Marocco, e vidi la Sardegna e le altre isole del Mediterraneo occidentale». — Sembra la notazione di un giornale di bordo, ma i versi denunciano due tensioni: l'una di attesa della grande avventura a cui Ulisse e i compagni si apprestano, l'altra della convinzione, non ancora

giunta alla piena rivelazione, che quello è per loro l'ultimo viaggio.

105. *e l'altre*: generico ed indeterminato, quasi Ulisse avverta l'urgenza di pervenire al limite allora conclusivo delle conoscenze umane, quelle colonne d'Ercole che sono il vero inizio della grande avventura conoscitiva e il termine di un mondo conchiuso e definito; e se il pensiero si accentra sulle colonne, il resto diventa secondario, momento marginale di un percorso.

106. *Io e ' compagni*: «io e i miei compagni eravamo ormai vecchi e lenti, privi del vigore degli anni giovanili, quando giungemmo allo stretto di Gibilterra dove Ercole segnò i confini del mondo (le famose colonne della mitologia), perché (questo è il significato morale delle colonne) l'uomo non le oltrepassi, non vada al di là dei limiti prescritti dalla divinità; a destra lasciai Siviglia (in Spagna), a sinistra avevo già lasciato Setta (*Ceuta*, in Marocco)». — L'avventura giunge al momento cruciale: vecchi marinai si trovano davanti a una segnaletica di avvertimento: si tratta di limiti dentro i quali l'uomo deve sempre vivere, se non vuole far suo l'orgoglio luciferino; superarli non comporta solo un gesto di disobbedienza ma anche la volontà di far luce sul mistero. A noi figli della civiltà umanistica impegnata nel superamento dei limiti questo gesto di rottura provoca soddisfazione; ma Ulisse è personaggio dantesco e perciò riconosce la validità dei limiti: dovendo scegliere tra l'obbedienza al limite e la volontà di superarlo egli non si presenta baldanzoso e fiero, ma pensieroso, perplesso, intimamente triste. E si noti ancora il tono di questa narrazione: «nessun vanto, nessuna vampata di orgoglio, tutto è detto, anche quando affronta l'intentata impresa, con semplicità e modestia» (Torraca). — *tardi*: attardati dagli anni.

108. *li suoi riguardi*: propr. segni, segnali di confine: non tanto i divieti quanto le indicazioni ammonitrici contenute in una scritta in cui si leggeva *Non plus ultra* (= non oltre) e in cui si dissuadeva ogni navigatore dall'affrontare un mare misterioso, di là dal quale non c'era territorio abitato da uomini. Ed è questa l'interpretazione del Lana: «saputo che terra non era più da lì in là per notizia di naviganti fece porre suso per la riva

accìo che l'uom piú oltre non si metta;
da la man destra mi lasciai Sibilia,
111 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
"O frati", dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
114 a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
117 di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,

e da lato di Sibilia e da quello di Setta molte colonne di marmo, nelle quali era scritto di più maniere lettere; nullo si metta a navigare più innanzi, imperquello che oltre queste mete non troverà porto di salute.

110. *Sibilia*: «cioè Siviglia, non è sul mare, quindi l'indicazione è approssimativa, a meno che con quel nome Dante non indichi la regione sivigliana o Andalusia. Giovanni Villani nella sua cronaca (VII, II) chiama lo stretto di Gibilterra *Stretto di Sibilia*» (Porena).

112-117. «O frati ...»: «o fratelli che attraverso infiniti (*cento milia*) pericoli avete raggiunto l'occidente (qui allo stretto di Gibilterra il mondo aveva termine per gli antichi), a questo così limitato tempo che ci resta da vivere non vogliate negare, seguendo il corso del sole (*di retro al sol*), l'esperienza e la conoscenza del mondo disabitato (*senza gente*)». — In altre parole: di fronte a voi c'è un mondo inesplorato e che sappiamo disabitato; raggiungerlo è un rischio, conoscerlo è il dovere dell'uomo: vi rimane poco tempo da vivere: spendetelo nella ricerca di questo mondo che è comune degno di essere esplorato. — *cento milia perigli*: è una ripresa del discorso di Enea ai Troiani che dopo la tempesta si sentono sconsolati (*Eneide*, I, 198 ss.): anche lì Enea ricorda gli affanni gravi e i danni patiti, il rischio di morire ingoiati da Scilla e conchiude che «bisogna tra casi così diversi e tanti pericoli raggiungere il Lazio». E questo si ricorda perché si avverte nel discorso che Dante fa pronunciare ad Ulisse un'intelaiatura retoricamente studiata e fissata secondo le regole che prevedevano nelle perorazioni da un lato il ricordo del passato, i molti pericoli superati, ma anche nobilitanti, e congiunto a questo l'avvertimento di un destino eccezionale, eroico, dall'altro l'esortazione a non sprecare in una vita ignobile e anonima tanto patrimonio di conquiste; infine la conclusione induceva alla decisione e all'azione. Uomini così fatti non possono rinunciare ad un'impresa che va verso occidente nel momento in cui anche la loro esistenza si avvia verso occidente, verso il tramonto. Questo discorso che fra poco Dante dirà «orazion picciola» è «l'acme del racconto e del dramma. Mancherebbe alla storia di Ulisse quel che le è essenziale, se non si formu-

lasse in parole esplicite, anzi in un vero e proprio discorso ch'è un capolavoro di retorica, il motivo profondo del canto. Eroe esemplare, Ulisse si deve richiamare ad una legge che è sua come dei suoi compagni: ma è pure da notare come questo richiamo alla legge, che risuonerà nell'ultima e più solenne terzina, non esclude la familiarità del discorso, la sensibilità umana dell'eroe, il quale ai compagni vecchi e tardi si rivolge non come capo ma come fratello, e ricorda i pericoli sofferti in comune e da questa fratellanza e da questa comunanza trae motivo non per esortarli ma per invitarli con la formula più squisita della cortesia («non vogliate negar») a compiere con lui la straordinaria impresa» (Fubini) — *vigilia*: propr. veglia, quindi breve periodo, quel poco di vita che ci resta (*ch'è del rimanente*) — *nostri sensi*: nostri e non miei perché «vive e divide con i compagni la comune esperienza» (Petrocchi).

118. *Considerate*: «a questo compito non potete sottrarvi se riflettete sulla vostra origine: siete nati da uomini e perciò fatti non per vivere come bestie ma per seguire la virtù che vi può dare gloria e la conoscenza delle cose del mondo». — Il discorso si conchiude con un'esortazione che ha i caratteri formali ed il tono del comando. Difatti si apre con un imperativo (*considerate*) che è un risoluto e deciso richiamo alla qualità essenziale dell'uomo, alla sua precisa e incontrastabile connotazione di uomo che è quel che è solo in quanto supera, respinge da sé l'esistenza del bruto e si apre alle forme che lo individuano e gli danno significato, cioè alla virtù, all'impegno etico, e alla conoscenza, all'indagine intellettuale fatta di curiosità e finalizzata a nuova conoscenza. Classica questa rivendicazione della superiorità dell'uomo e della sua radicale distinzione dai bruti, ed anche classico il binomio virtù e conoscenza, che costituisce il punto di arrivo più alto della civiltà da cui è ancora assente Cristo. — «Anche questo discorso, l'*orazion picciola*, essenziale per l'episodio è del tutto privo di enfasi come quello di chi non mira ad inaudite conquiste bensì persegue con i compagni un compito che ogni altro uomo giunto dove essi sono si proporrebbe. Di qui il tono del discorso, familiare insieme e solenne» (Fubini, in *En. dan. sub v. Ulisse*).

120 ma per seguir virtute e canoscenza".
 Li miei compagni fec' io sì aguti,
 123 con questa orazion picciola, al cammino,
 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 126 de' remi facemmo ali al folle volo,
 sempre acquistando dal lato mancino.
 Tutte le stelle già de l'altro polo
 vedea la notte, e l'nostro tanto basso,
 129 che non surgèa fuor del marin suolo.
 Cinque volte racceso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 132 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 135 quanto veduta non avèa alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,

121. Li miei compagni: «queste poche parole furono sufficienti a stimolare i miei compagni, renderli così desiderosi (*aguti*) di intraprendere la nuova impresa che a stento avrei potuto fermarli dopo, anche se avessi voluto». — Si noti che *orazion* non è il comune discorso ma un'esortazione fatta con tutti gli espedienti suggeriti dalla retorica: e perciò qualcosa di solenne, come la voce di una grande autorità che dice parole gravi e definitive. — *aguti*: il richiamo all'essenza della natura umana e ai compiti che di essa rivelano le due componenti che nobilitano e finalizzano l'uomo rende i compagni, prima tardi e lenti, intensamente desiderosi dell'impresa, come eccitati dalla prospettiva di questa magnifica e conclusiva esperienza. Essi con Ulisse sentono che quella corsa attraverso l'oceano è il degno completamento di una vita che aveva conosciuto mille pericoli sempre superandoli.

124. e volta: «e rivolta verso oriente (*nel mattino*) la poppa della nave (la prua quindi era rivolta verso occidente, verso l'oceano) facemmo dei remi ali per il nostro temerario (*folle*) viaggio, sempre guadagnando verso sinistra (verso sud-est)».

125. folle volo: e qui *folle* come in altri luoghi del poema non ha il senso di antitetico o ribelle alla divinità, di luciferino e perciò di pazzesco come pazzesca è ogni opposizione frontale all'Infinito: piuttosto indica ciò che si presenta con i caratteri della dismisura, che è eccessivo, squilibrato, non contenuto entro limiti di saggezza. Si riferisce dunque qui alla definizione del viaggio che si è svolto senza tener conto dei limiti che ogni uomo deve accogliere. Ulisse non fallisce perché ribelle, non è una sorta di Prometeo che lancia la sua sfida all'Assoluto; si perde perché opera in termini eccessivi, cerca di raggiungere mondi a cui si approda solo con l'assistenza della grazia divina. Egli è il pagano che, fidando eccessivamente nelle proprie forze, infrange la legge

morale, non quella religiosa di un Dio che egli non conosce.

127. Tutte le stelle: «già la notte ci scoprimmo (*vedea*) tutte le stelle dell'emisfero australe (*al polo*) e ci mostrava anche il nostro emisfero, quello boreale, così basso (le stelle del nostro emisfero così basse, così vicine al pelo dell'acqua) che non emergeva (*surgèa*) dalla superficie del mare». — Era, in altri termini, giunto all'equatore. Altri intendono «la notte» come complemento di tempo (durante la notte), ed il soggetto in questo caso è io.

130-135. Cinque volte: «cinque volte si era accesa e altrettante si era spenta (*casso*) la luce che la luna mostra nella sua parte inferiore, quella rivolta a noi (erano cioè passati cinque mesi, misurati sul corso lunare) da quando avevamo cominciato la nostra difficile navigazione al di là dello stretto, quando, inaspettata ed improvvisa, ci apparve una montagna, scura, indistinta per la grande distanza, e mi parve tanto alta, quanto mai altra ne avevo veduta». — La montagna, l'unica terraferma che si spalanca all'occhio di Ulisse, a forma di isola, lontana, misteriosa e minacciosa, termine dell'avventura, oggetto della conquista di questi straordinari navigatori, è il paradiso terrestre: da questo paradiso l'uomo fu cacciato e da esso sarà sempre respinto fin quando l'umanità non troverà la guida di Cristo, non riconoscerà la propria insufficienza, non sarà redenta. Ulisse si illude di poterla riconquistare. Ma per l'inadeguatezza della ragione, per temerarietà, per presunzione egli fallirà.

136. Noi ci allegrammo: «grande fu il nostro giubilo a questa vista che segnava il punto d'arrivo della nostra impresa, la scoperta di un mondo ignoto, la conoscenza di una realtà prima ipotizzata, ma ben presto la nostra gioia si convertì in dolore: perché dalla terra, dalla montagna appena intravista (*nova*) si alzò un vento turbinoso (*turbo*) che investì la prua (*il primo canto*, la parte ante-

138 ché de la nova terra un turbo nacque
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
142 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso».

riore) della nave. Tre volte la fece ruotare su se stessa insieme con le acque che la circondavano; alla quarta volta fece alzare la poppa verso il cielo, come volle Dio (*altrui piacque*), finché il mare si chiuse su di noi». — Sulla visione di questo mare che dopo l'azione turbinosa ritorna liscio e si chiude sopra i naviganti, sulle loro speranze ed illusioni, termina l'episodio. Nessuna parola di imprecazione vien detta da Ulisse, nessuna rivendicazione di libertà contro i limiti imposti all'uomo: ma l'accettazione di una realtà superiore, il riconoscimento dell'insufficienza dell'uomo, il gesto nobile ed eroico non possono supplire alla virtù ancor più nobile propria di chi sa piegarsi a Dio e

ne conferma l'onnipotenza.

141. *altrui*: la potenza sovranaturale di cui non si dice il nome — come sempre nell'*Inferno* — e che si impone con la sua decisione (*piacque*) legittima e non arbitraria, non risultato di un rapporto di forze che vuole un vinto e un vincitore, è Dio, il Dio cristiano, che Ulisse non aveva voluto sfidare, ma di cui per eccesso di ardore conoscitivo aveva infranto i limiti, non accettando dalla natura quei segni limitanti che il pagano credeva superabili. Ed anche in questa chiusa nessun indizio «di dolore, di rimpianto, di pentimento. Tutto è raccontato con serenità perfetta come se non fosse egli il protagonista del dramma» (Torraca).

John H. Parry La geografia tolemaica

da: *Le grandi scoperte geografiche*, Il Saggiatore, Milano, 1963.

Claudio Tolomeo era un egiziano ellenizzato, vissuto nel II secolo dell'era cristiana. Al tempo della massima estensione territoriale dell'Impero Romano era logico sentire l'esigenza di una completa descrizione dell'impero stesso e della *oikoumene* di cui esso sembrava la parte più importante. Tolomeo si propose di dare un compendio di tutta la dottrina geografica e cosmografica del suo tempo; fu dunque un compilatore solerte, non un pensatore originale o un vero scopritore. Egli fece tesoro di tutta una serie di opere di geografi, astronomi e matematici greci, parecchi dei quali erano vissuti ad Alessandria, sua città natale. La sua fama riposa su due opere: la *Geografia* e l'*Astronomia*, quest'ultima solitamente conosciuta col titolo arabo di *Almagesto*, «il massimo». Questi due lavori erano tenuti in somma considerazione dagli studiosi arabi, eredi diretti del sapere greco. Essi dedicarono maggior attenzione all'*Almagesto*, che era un libro per uomini dotti in quello specifico campo, utile agli scopi esoterici dell'astrologia anziché a quelli della curiosità scientifica generica, o al compito pratico di trovare le rotte sui mari. Lo studio di quest'opera li condusse in tutt'altra direzione. Qui Tolomeo si attardava a descrivere l'austera bellezza del mondo aristotelico, con le sue sfere concentriche che ruotano intorno alla terra coinvolgendo nel loro moto il sole e le stelle; aggiungeva anche un ingegnoso ed elaborato sistema di cerchi ed «epicicli» con il quale egli tentava di spiegare il movimento dei pianeti e degli altri corpi celesti in relazione alla terra. Nel XII secolo Gerardo da Cremona, uno studioso appassionato di cultura araba vissuto a Toledo, tradusse l'opera in latino: nel corso del secolo seguente, l'*Almagesto* fu introdotto nell'Europa occidentale, dove i dotti lo accettarono con deferenza, pur capendolo ed onorandolo meno di opere più spiccatamente aristoteliche penetrate in Europa press'a poco alla stessa epoca e con gli stessi intermediari. Il

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.
Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli

1. La bocca: «quel peccatore, di cui ancora ignora il nome e che lo ha colpito per la furia feroce e disumana con cui addenta e rode la testa di un altro dannato, sollecitato dalla domanda del poeta a parlare ad un vivo, destinato a ricentrare tra i vivi, sollevò dal pasto orribile, degno di una fiera, la bocca, nettandola (forbendola) su e con i capelli e la testa che egli nella violenza antropofagica aveva roso nella parte posteriore (là dove il cervello si congiunge con la nuca, aveva detto nel canto precedente». La presentazione si concentra sull'osservazione quasi oggettiva di un realtà disumana: né Dante segnala una sua partecipazione al dramma, né dal volto del dannato si alza un gesto che inviti alla pietà per la sua sofferenza. C'è qui una statua la cui vita si concentra nella bocca. Certo l'espressione «sollevare la bocca» in una lettura grammaticale equivale a «sollevare la testa»: ma la posizione, rilevante, della «bocca», il fatto che prima si dice che il peccatore aveva posto i denti (un particolare questo di concretezza realistica) sulla parte posteriore della testa del succubo, l'altra notazione che il peccatore rodeva il teschio e l'aggettivo «fiero» congiunto alla parola inequivocabile «pasto» sottolineano che ciò che si compie è un rito barbarico (e non per nulla Dante richiama come termine di paragone l'esempio dei tempi mitici della Grecia, di Tideo e Melanippo). Questo dato — del pasto belluino che si rinnova perpetuamente nell'inferno — e il fatto che esso non dovette apparire inconcepibile alla mentalità medievale di Dante, ci avvertono che, se i due protagonisti sono contemporanei al poeta, della sua stessa civiltà, della sua stessa terra (sono pisani), della stessa religione, il poeta vuole in apertura richiamare, intenzionalmente, l'attenzione sulla ferocia dei tempi. Il gesto cannibalico ci rinvia a tempi arcaici, all'alto medioevo; ma la civiltà comunale con i suoi odi tremendi aveva disseppellito forme di violenza che sembravano estremamente remote. Ora la cornice dell'episodio di Ugolino è una civiltà di odio e crudeltà, ma anche di gentilezza e raffinatezza: di qui la compresenza di brutalità e di tenerezza. — *fiero*: orribile, disumano, animalesco. In cui si cala e determina plasticamente la ferocia di un uomo e di una società. E fin dall'inizio l'elemento dominante è questo feroce, bestiale rito antropofagico, un segno bestiale, lo aveva detto al v. 133 del canto precedente. In seguito la scena si aprirà sulla tragedia dell'impotenza del padre che urlerà il suo dolore sui figli che gli muoiono davanti per fame. Ugolino ha una sua tragedia personale, ma prima è il segno brutale di una società brutale: è nell'inferno, è un peccatore, è condannato ad un gesto feroce in cui si riflette e continua per l'eternità la ferocia spietata della sua società di cui egli è arte-

fice e vittima.

2. *forbendola a' capelli*: sui capelli, inusitata tovaglia, il peccatore pulisce la bocca che addentava il teschio e le altre cose del succubo. L'immagine è tra le più violente: ma non è segnata da alcun compiacimento, quale farebbe un barocco. Dante resta in ogni momento fedele alla sua sigla di descrittore realista, fermo ma non freddo, preciso ma non insensibile. La linea del racconto è quella di una rappresentazione di una truce scena infernale, recitata da personaggi dei quali il poeta nulla sa se non quel che vede: e quel che vede lo convince che al centro c'è un sentimento di effrazione barbara, di ribaltamento dell'umanità, qui più degradata che mai.

3. *guasto*: guastato, roso, roscchiato; ma sopra aveva detto che lo spirito mangiava: quindi guasto è da intendere rovinato, distrutto, diroccato come muratore che guasta un edificio.

4. *Poi cominciò*: «tu vuoi che io rinnovi, riprovi ancora una volta, il dolore implacabile che nacque dalla mia disperata impotenza di padre e che mi accompagna senza che io possa sperare di superarlo — quel dolore che mi opprime il cuore, già solo al pensarci, prima ancora che ne parli. Ma se le mie parole devono essere seme di infamia, provocare cioè una fama ignominiosa (e tu mi hai promesso che ne parlerai tra i vivi) del traditore ch'io rodo, mi vedrai al tempo stesso parlare e piangere». — La situazione poetica comincia a snodarsi: in quell'orrida statua di uomo degradato al livello dell'animalità, che mangia e si forbisce la bocca bestialmente, cominciano a operare e come a emergere una serie di sentimenti, che l'animano e ne svelano l'intima tragicità, la disperazione, l'odio congiunto alla pietà, la parola e la lacrima insieme. Intanto quel dolore non è cristallizzato in qualcosa di meccanico, ma si rinnova in un perpetuo strazio, in un silenzio che si alimenta di odio ma anche di affetti distrutti e conculcati. La belva si tramuta in uomo, ripercorre con la memoria la sua vicenda, ritrova l'umanità che sembrava del tutto cancellata e spenta, ma che ora la presenza di un vivo ridesta e porta alla coscienza con strazio e fatica. Di questo passaggio dal disumano all'umano sono spie sicure alcune parole tematiche: *disperato* che in qualche modo riprende l'*infandum* (= indicibile, così grande che non ci sono parole per esprimerlo) virgiliano (quando Enea racconta a Didone l'ultima notte di Troia), ma lo rende più energico, gli dà il timbro delle cose categoriche, estreme, imm modificabili; *preme*, che insiste sul senso di incubo in cui si trova il dannato; *pensando*, che avverte della faticosa e dura presenza di una vita di memorie e di ripensamento che nell'inferno si fa angoscia impotente e lacerante. Il ritorno alla condizione umana è anche in

- 6 disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'ì' rodo,
9 parlare e lagrimar vedrai insieme.
Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
12 mi sembri veramente quand' io t'odo.
Tu dei saper ch'ì' fui conte Ugolino,

quell'unità linguistica *parlare e lagrimar*, in cui si addensano il passato e il presente, la memoria e lo strazio, la rievocazione e l'attualità della tragedia. — *Tu vuo' ...*: la fonte di queste parole è Virgilio, *Eneide*, II, 3: «tu mi comandi, regina, che io rinnovi un indicibile dolore... anche l'animo inorridisce al solo ricordo!». — L'espressione virgiliana sottolinea una situazione di aristocratico garbo, di grande delicatezza: in Dante tutto si fa più energico, drammatico; qui ogni parola ha vibrazioni acute, su cui scorre un sentimento di dolore disperato, implacabile, sgomentante, ossessivo e greve.

6. *pur pensando*: il semplice e solo pensiero, il ricordo della tragedia prima ancora che si snodi e determini in ogni parte il racconto, ingenera un senso di oppressione, quasi peso che perpetuo incomba e di cui si avverte la forza quando si vuol prendere respiro. — *favelli*: parli; ma il verbo qui ha piuttosto il senso di «discutere»: prima che ne faccia argomento del nostro colloquio.

8. *che frutti infamia*: riprende l'offerta di Dante dei versi 135 ss. del canto precedente; parlerà il dannato, ma solo perché, finalmente, gli viene offerta l'occasione di infamare il suo avversario, di raccontare a disdoro e disonore di lui il trattamento a cui furono esposti lui ed i figlioli. A differenza di altri spiriti, di altri dannati che cercano la fama, vogliono essere ricordati o chiedono che li si liberi da cattiva fama, da false attribuzioni di peccati, e a differenza di altri che, come Vanni Fucci, vorrebbero evitare di essere riconosciuti da un vivo che di loro in terra recherà notizia infamante, Ugolino non chiede di essere ricordato: vuole solo che il suo avversario, che lui sta mangiando e continuerà per sempre a mangiare senza placare mai la sua fame, sia conosciuto nella sua infamante azione. Dietro il giudizio di Ugolino, è evidente che è Dante a prendere subito posizione contro certi disumani metodi instaurati da uomini politici; e la cosa è tanto più grave, quando l'autore della scelleratezza è un ecclesiastico.

9. *parlare e lagrimar*: un modulo sintattico e retorico affine nel canto V, 126: «dirò come colui che piange e dice». Ma osserva il De Sanctis: «per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto con la miseria presente... Per Ugolino passato e presente sono uno strazio solo che sveglia sentimenti feroci e ravviva la rabbia».

10. *Io non so*: «chi tu sia e in che modo, per

quali vie, con quali aiuti tu sia giunto fin qui io non so (né d'altra parte mi interessa saperlo): quello che mi importa e che mi impone l'interruzione del fiero pasto è solo che tu sei fiorentino — come mi avvedo dalla tua pronuncia e dalle parole che usi. Il fatto che tu sia fiorentino oltre che un vivo, perciò informato di ciò che mi accadde a Pisa, mi sollecita a parlarti e ad affidarti il messaggio che sarà di perpetua ignominia per il dannato che giace sotto di me».

12. *quand' io t'odo*: anche Farinata (X, 25-27) dice di riconoscere Dante come fiorentino dalla loquela, dalla pronuncia; lo stesso accade ora. Ed è cosa persuasiva: allora date le difficoltà di rapide comunicazioni ogni città finiva con l'aver pronuncia e lessico propri e distintivi più che non avvenga oggi. Bastava ad un pisano avvertire una «o» o una «e» aperte o chiuse per avvertire la patria di origine dell'interlocutore.

13. *Tu dei*: «devi sapere che io fui il conte Ugolino e questi è l'arcivescovo Ruggieri: ti dirò adesso perché gli sono vicino e così molesto vicino». — Continua la rapida presentazione dell'antefatto e dei protagonisti: campeggia solo uno, ma l'altro è avvertito come necessario a dare senso della tragedia e della sua dismisura: Ugolino della nobile famiglia della Gherardesca, signore di feudi nella Maremma e nella Sardegna, ghibellino, alleato di Giovanni Visconti (padre di quel Nino che incontreremo in *Purgatorio*, VIII) instaurò a Pisa un governo di Guelfi. Quando i pisani furono sconfitti alla Meloria (1284) dai genovesi, Ugolino cedette a Firenze e a Lucca alcuni castelli, forse per impedire che attaccassero Pisa ormai ridotta all'impotenza. Su questa cessione i suoi avversari politici imbastirono la congiura per rovesciarlo ed incolparlo di tradimento. Quando nel 1288 i ghibellini tornarono al potere guidati dall'arcivescovo Ruggieri e dalle famiglie Gualandi, Sissoni e Lanfranchi, Ugolino fu arrestato e rinchiuso in una torre coi due figli e due nipoti: nel febbraio del 1289 la torre fu chiusa e i cinque prigionieri furono lasciati morire di fame. Non è chiaro perché Dante collochi Ugolino tra i traditori: non sembra accetti per buona l'accusa degli avversari e cioè che il conte tradì Pisa; sembra piuttosto perché Ugolino, ghibellino, passò tra i guelfi per impadronirsi della città. Ruggieri era della famiglia degli Ubaldini, famiglia presente nel poema per altri componenti: il cardinale Ottaviano, fratello

e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
 or ti dirò perché i son tal vicino.
 Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
 fidandomi di lui, io fossi preso
 e poscia morto, dir non è mestieri;
 però quel che non puoi avere inteso,
 cioè come la morte mia fu cruda,
 udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.
 Breve pertugio dentro da la Muda,
 la qual per me ha 'l titol de la fame,
 e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
 m'avea mostrato per lo suo forame
 più lune già, quand' io feci 'l mal sonno
 che del futuro mi squarciò 'l velame.
 Questi pareva a me maestro e donno,
 cacciando il lupo e 'l lupicini al monte

del vescovo pisano, è tra gli eretici con Farinata, Ubalduino è tra i golosi del purgatorio. Ruggieri fu arcivescovo di Ravenna e poi di Pisa: avrebbe dovuto come gerarca della Chiesa essere tra i Guelfi ed invece guidò i Ghibellini di Pisa. Condannato al carcere perpetuo da Niccolò II rimase però al suo posto: morì nel 1295.

14. questi è: si rilevi la differenza di tempo tra il «fui» e l'«è»: eppure ambedue appartengono al passato remoto. Ma forse il presente si può intendere così: e questi è quel Ruggieri che mi condannò.

15. tal vicino: vicino così molesto, così feroce; ti dirò le ragioni del mio feroce, animalesco comportamento verso di lui.

16. Che per l'effetto: «e qui non occorre (non è mestieri) — è superfluo soffermarsi parlandone con un fiorentino che certamente della vicenda conosce tutto — che io racconti come, avendo fiducia in lui, fui imprigionato e in seguito fatto morire, in conseguenza delle sue perfide trame; però da me ascolterai ciò che non puoi aver sentito dire, cioè come la mia morte fu efferata, e potrai giudicare (saprai) se egli mi ha offeso, se si è reso colpevole di gravi colpe verso di me». — Sull'antefatto Ugolino dice l'essenziale, appena un cenno riassuntivo. I fatti erano noti e, se anche di per sé crudeli, impallidiscono quando si stabilisce un paragone con ciò che si svolse dentro la torre: e di questi terribili ignoti fatti Ugolino vuol farsi testimone ed accusatore. Si noti come il conte insista su «offesa», «offendere»: termini che ci riportano al diritto barbarico che si fondava sulla vendetta affidata all'offeso, cui la società imponeva di esercitare il suo diritto sull'offensore: se non vendicava, perdeva la sua dignità e degradava con sé anche la famiglia. Per questo aspetto Ugolino è, ancor prima di un padre offeso, un signore medievale, il quale a compenso dell'offesa fattagli in terra si vendica di colui che gli ha recato ingiustizia.

17. fidandomi di lui: commette tradimento co-

lui che abusa della fiducia che altri ha in lui. Ma noi non sappiamo con esattezza se Ugolino effettivamente prestò fiducia all'arcivescovo e se e come questi sfruttò quella fiducia e lo tradì.

22-27. Breve pertugio: «una stretta feritoia dentro la torre (muda); la quale da me, per esservi io morto, ha preso il nome di torre della fame e nella quale altri ancora, dopo di me, dovranno essere rinchiusi, mi aveva già mostrato attraverso la sua apertura (forame) più lune (erano trascorsi parecchi mesi lunari: la luna era per lui l'unico riferimento per la misura del tempo), quando feci il funesto sogno che mi rivelò l'orribile sorte che ormai incombeva e si approssimava per me». — Muda era nel Medioevo la torre dove si collocavano gli uccelli per mudare, nel periodo cioè in cui cambiano le penne. Altri intende che Muda era il nome della torre della famiglia dei Gualandi, dove Ugolino trascorse gli ultimi mesi della sua vita dal luglio 1288 al marzo 1289. Al v. 24 il soggetto di *si chiuda* è *che*, mentre *altrui* è dativo = per, su altri. Chi siano questi altri che saranno imprigionati in quella torre non dice, ma «non credo che questo verso, come sembrò al Rossi, sia pronunciato da Ugolino 'quasi a feroce conforto del suo dolore'. Credo che, l'animo occupato già dall'orrore, indichi solo genericamente l'ufficio doloroso che avrà ancora la torre; che insomma il verso abbia più la cadenza di un tragico orrore, che quella di una ferocia vendicativa» (M. Sansone). — *mal sonno*: «quel mal, quella imprecazione-maledizione al sonno fa intravedere quante speranze ha esso distrutte, quante illusioni ha fatto cadere» (F. De Sanctis). Il Sansone ritiene che il *mal sogno* sia da intendere «più semplicemente come malaugurato sogno, sogno che presagisce sventure, e tutta la terzina parrebbe propendere verso quello squarcio improvviso che apre il futuro: insomma l'intensità emotiva della terzina sta più nel bagliore dell'improvvisa rivelazione che nella qualità stessa del sogno».

28-33. Questi: «questi che mi soggiace nel so-

- 30 per che i Pisan veder Lucca non ponno.
 Con cagne magre, studiose e conte
 Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
 33 s'avea messi dinanzi da la fronte.
 In picciol corso mi parieno stanchi
 lo padre e ' figli, e con l'agute scane
 36 mi pareva lor veder fender li fianchi.
 Quando fui desto innanzi la dimane,

no mi sembrava guidasse e comandasse il gruppo di cacciatori (*maestro e donno*: non, come doveva, guida morale e religiosa, ma capo di una banda di assassini), nella battuta di caccia che si svolgeva contro il lupo e i suoi cuccioli su per il monte di San Giuliano, che si frappone tra Pisa e Lucca ed impedisce ai pisani la vista di Lucca. Egli aveva disposto davanti a sé sul fronte dei cacciatori che precedevano la brigata, Gualandi, Sismondi, Lanfranchi (famiglie ghibelline) e insieme una muta di cagne fameliche (e perciò *magre*), ben valide (*studiose*) all'inseguimento delle bestie feroci, ed esperte, ben ammaestrate (*conte*). — Nel sogno Ugolino vede anticipata la morte sua e dei figli: e la pietà che chiede agli altri per i suoi, la prova egli stesso durante il sogno per i piccoli del lupo che con vezzeggiativo affettuoso dice «lupicini», sottraendoli ad ogni segno di bestialità, e questa implicitamente rovesciando sul gruppo dei cacciatori: costituito da personaggi chiaramente individuati e da una muta di cani in cui s'è creduto di ravvisare il sottoproletariato pisano che si prestò alla manovra dei potenti. «Il sogno è un velo, dietro al quale è facile vedere le agitazioni della veglia: il reale si rivela sotto al fantastico. Ruggieri, Gualandi, Sismondi, Lanfranchi stanno presenti innanzi al prigioniero, crudeli in sé e nei figli, e ora gli appaiono in sogno cacciando il lupo e i lupicini; l'occhio vede animali, ma l'anima sente confusamente che si tratta di sé e dei suoi figlioli, e quel lupo e quei lupicini si trasformano con vocabolo umano in 'padre e figli'» (F. De Sanctis). — *maestro e donno*: guida e signore (*donno* da *domino*) della caccia. Tutte le cacce organizzate e volte contro animali feroci hanno ancora oggi un capocaccia cui spetta il compito di disporre strategicamente i cacciatori e di impartire ordini. La situazione puramente prefigurata nel sogno acquista rilievo sentimentalmente straziante ed eticamente negativo, quando dal simbolo si passa a vedere, nella loro concretezza, dei figli ancora adolescenti e incapaci di resistenza ed un padre che, pur lupo, ormai era in fuga, sconfitto. E il rilievo si fa più duro, se guardato nell'ottica religiosa, quando si pensa che l'autore o elemento portante e stimolante della caccia, dell'assassinio, fu un arcivescovo! — *il lupo e ' lupicini*: nelle parole di Ugolino sogno e realtà interagiscono e si fondono; da un lato c'è in atto una caccia, dall'altro i cacciati, come dice l'intenerito diminutivo (*lupicini*), sono il padre e i figli sui quali sta per abbattersi la violenza dei cacciatori. Ormai i termi-

ni della tragedia cominciano a precisarsi: la lotta all'interno dei Comuni si presenta con i caratteri di una caccia spietata e terrificante in cui i caduti, i vinti sono perseguiti ed eliminati come bestie e nella soppressione, con altrettanta ferocia, sono coinvolti anche i figli innocenti, quelli che per la loro tenera età nulla sapevano di politica e alla politica non si erano avviati. Né potevano essere ritenuti responsabili se non di portare un nome ed un cognome. Ma Ugolino, anche nel momento in cui rievoca la sua tragedia sullo sfondo truce della vita comunale, resta faziioso: non solo rappresenta i figli come adolescenti o bambini innocenti (e qualcuno di loro tale non era) ma getta il torto solo sulla fazione avversa. Si tradisce come partigiano e come figlio della società sanguinaria, quando accosta sé ad un lupo perseguitato, «sé vede come un lupo, cioè come un animale pericoloso ai suoi nemici, tale, insomma, da meritare il loro accanimento, non come un animale inoffensivo; cioè immerge anche se stesso nella ferocia bestiale» delle lotte comunali (U. Bosco, in *En. dan.*, *sub v. Ugolino*). — *ponno*: possono.

34. In picciol: «dopo breve corsa il lupo e i lupicini (nel sogno per via intuitiva indicati come padre e figli — cioè lui e i quattro ragazzi) mi parevano affaticati e mi sembrava che i loro fianchi fossero lacerati dall'aguzze zanne delle cagne».

35. lo padre e ' figli: «Ugolino intravedendo confusamente in sogno nel lupo e nei lupicini la sorte sua e dei suoi figlioli, chiama quegli animali col vocabolo umano» (De Sanctis). — *scane*: «l'agute scane, commentava il Buti, sono li denti pungenti del cane ch'elli ha da ogni lato, coi quali elli afferra».

37. Quando: «quando mi destai e non era ancora giorno (prima del solito, perché scosso e turbato dal drammatico e minaccioso annuncio) sentii piangere nel sonno i miei figli che erano con me, e chiedere del pane». — «Di qui si sviluppa la tragedia vera e propria e il ritmo si fa sempre più veloce ed intenso, ed ascende con un crescendo mirabile sino allo strazio, sino al chiudersi della rievocazione della conclusione dell'odio vendicativo che si scatena nella bestialità: ed Ugolino ritorna nella sua eterna condizione di feroce vendicatore e carnefice. Desto prima del giorno, sente i figli domandare del pane: incomincia qui il dramma del silenzio, degli sguardi che si cercano e parlano taciti, e delle invocazioni e della disperazione e delle offerte supreme e strazianti» (M. Sansone).

39 pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
 ch'eran con meco, e dimandar del pane.
 Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
 pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
 42 e se non piangi, di che pianger suoli?
 Già eran desti, e l'ora s'appressava
 che 'l cibo ne solëa essere addotto,
 43 e per suo sogno ciascun dubitava;
 e io senti' chiavar l'uscio di sotto
 a l'orribile torre; ond' io guardai
 46 nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.
 Io non piangëa, sì dentro impetrai:
 piangevan elli; e Anselmuccio mio
 51 disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".

40. Ben se' «sei davvero crudele, se fin da questo momento non provi dolore pensando a ciò che il mio cuore annunciava a se stesso, presagiva; e se non piangi per questo mio dramma, per quale altro dramma sei solito piangere?». — Nel momento in cui nella sua rievocazione si accosta al momento più alto e duro del dramma, a quell'episodio di ferocia e di impotenza che gli rinnova per l'eternità il dolore e lo riconduce con violenza al gesto di implacata ferocia, Ugolino, attraverso l'apostrofe rivolta a Dante, vorrebbe coinvolgere tutto il mondo perché tutti partecipino al suo dolore: tutto il mondo, tutta la storia degli uomini si condensano e fissano per lui nella tragedia che si svolge dentro la torre; e solo partecipando al suo dolore gli sembra che gli uomini conservino la loro umanità.

43. Già eran: «erano ormai svegli e si avvicinava l'ora in cui come di solito ci era portato il cibo e poiché avevano avuto il sogno premonitore della prossima fine, tutti erano pieni di paura, temevano che il sogno diventasse realtà». — Durante il sogno Ugolino già desto li aveva sentiti domandare del pane. Il sogno era dunque in riferimento all'oscura sensazione che sarebbe mancato il pane: ciò che avevano temuto per mesi, ora d'improvviso si chiarisce col sogno.

46. e io senti': «ed io udii inchiodare (*chiavar*) la porta esterna, quella che dava sulla strada, della orribile torre; allora guardai i miei figli negli occhi senza pronunciar parola». — «Il primo momento è quello che sancisce la validità del sogno — sognato da tutti e cinque — quando la sentenza per morte di fame è notificata ai condannati dal martello che inchioda la porta della Torre e, per raffinatezza di crudeltà, nell'ora in cui di solito veniva portato il cibo; e Ugolino udì, come ora ode e sempre udirà, rimbombare quel rintocco nel cuore, e capì allora — per sempre — quanto orribile fosse quella torre; e si rivede e si risente come egli fu allora, in quel punto di sgomento senza scampo che gli fece dentro il vuoto della disperazione: e le parole di tale rivissuto ricordo cadono lente e gravi in tre endecasillabi cupamente intonati su due concate-

nazioni: 'ed io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre; ond'io guardai / nel viso a' mie' figliuoi senza far motto'» (R. Ramat).

49. Io non piangëa: «io non piansi, ma dentro di me mi impiettrii, divenni come di pietra per l'oppressione dell'angoscia. Ma piangevano i ragazzi: ed il mio Anselmuccio disse: 'Tu guardi in modo così strano, con tale fissità: che hai?'». — «Il dolore di Ugolino rimane muto ed arido finché sono morti tutti i figli: questo motivo grandeggia come la sola espressione commisurata alla terribilità della tragedia, e si rompe soltanto quando la tragedia è compiuta... Sono queste le pagine più dense e serrate della Divina Commedia» (Momi-gliano). «Se Anselmuccio era denominazione piuttosto consueta che aveva perduto o sbiadito l'efficacia di intenerimento del diminutivo, il mio proposito addolcisce di struggente tenerezza la rievocazione» (M. Sansone). — *impetrai*: non per una sorta di mineralizzazione del sentire, ma perché si avverte impotente in presenza della tragedia che incombe, ed ormai oscilla tra stupore ed attonimento. Era il «disperato dolor» che gli opprimeva il cuore e che tuttora glielo opprime, quasi la sua vita si fosse fissata su quel terribile momento, ad esso legandosi per l'eternità. «Ero costretto ad una passiva registrazione di fatti che mi sconvolgevano ma in presenza e contro i quali non mi era concesso se non il dolore reso più acuto dall'avvertimento dell'impotenza, quasi della caduta della mia funzione di padre, modello di comportamento e datore di sicurezza».

50. Anselmuccio mio: dei quattro «figli» Anselmuccio era il più giovane: aveva forse quindici anni. Era nipote di Ugolino, figlio di Guelfo, primogenito di Ugolino.

51. guardi sì: «Anselmuccio non sa definire né spiegare quel modo di guardare: quel *sì* significa in modo così fuori del naturale e dell'ordinario. Che hai? domanda il fanciullo. Lo strazio è tutto nella coscienza di quello sguardo senza parola e nell'innocenza di quel *che hai?*, accompagnato con lacrime» (De Sanctis).

Perciò non lagrimai né rispuos' io
tutto quel giorno né la notte appresso,
34 infin che l'altro sol nel mondo uscìo.
Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
37 per quattro visi il mio aspetto stesso,
ambo le man per lo dolor mi morsi;

52. *Perciò*: «perciò non piansi né risposi tutto quel giorno e la notte successiva, finché non apparve sul mondo il sole del nuovo giorno». — «Già il tempo è vuoto e distante, come nelle grandi ore di sventure: scorre fuori dei miseri e il sole stesso sorge per il mondo al quale essi sentono di non appartenere più. È la loro notte più tragica, perché più colma di sospensione: la notte dell'attesa e della certezza della fine orrenda» (M. Sansone). — *rispuos' io*: la tragedia si personalizza sempre più in Ugolino che parla in prima persona e racconta con animo sconvolto e con intima rabbia quello che gli capitò, cui dovette assistere, di cui fu protagonista. La tragedia è di tutti e cinque, ma gli altri, i figli e nipoti, sembrano porsi come forze torturatrici, o come moltiplicazione dello stesso volto e della stessa sofferenza di Ugolino. Non c'è colloquio: c'è solo la visione di un padre che più che assistere alla morte dei suoi figli, assiste alla propria dissoluzione, alla distruzione della propria figura di padre. Da ciò la sostanziale e angosciata solitudine di Ugolino che è il padre invocato ma incapace di rispondere, e quella dell'uomo di parte che vede nel proprio destino coinvolti anche degli innocenti. Sullo sfondo ci sono sempre gli odi suscitati dalle guerre tra fazioni.

54. *infin che*: sembra il punto di arrivo, faticosamente raggiunto: il momento più alto, discriminante tra una situazione pietrificata e fissata nell'isolamento ed una situazione in cui di colpo tutto precipita, discende rapidamente verso il buio della coscienza, verso l'irruzione di forze le quali aprono una voragine che è la premessa della voragine infernale. L'uscita del sole del nuovo giorno non segna l'insorgenza di una speranza o di una consolante presenza, bensì la data di inizio della fine tumultuosa, confusa, tragica.

56. *Come un poco*: «non appena un po' di luce entrò nel carcere doloroso (in cui si celebrava il nostro doloroso sacrificio come di vittime offerte alla malvagità altrui) ed intravidi riflesso nei quattro visi dei miei ragazzi il mio stesso aspetto (di uomo affamato e disperato), spinto da un furioso ed irrazionale gesto di dolore, mi morsi l'una e l'altra mano; ed essi credendo che il mio gesto derivasse dalla volontà di mangiare, dalla fame, si alzarono di colpo in piedi e dissero: 'Padre, sarà per noi motivo di minor dolore, se tu ti cibi delle nostre membra: tu, facendoci nascere, ci hai rivestito di queste carni ormai avviate alla dissoluzione: e dunque ritoglile, mangiale'». — Quello di Ugolino «è senza dubbio un gesto di disperazione e di furore, il solo modo in cui può esprimersi chi

deve tacere, che non può gridare né la verità, né il dolore... La narrazione è qui tutta libera da significazioni simboliche e penali; è segno, un altro segno, del dolore del mondo... Perciò la dialettica del silenzio e dei muti gesti si fa più acuminata: i figli interpretano in guisa equivoca quel gesto e si offrono in pasto al padre: e offrendosi, ed equivocando dicono che hanno ormai intesa la loro sorte e confessano il loro spasimo. Perciò non importa chiedersi se parlino tutti insieme o parli uno solo: se fu uno, disse il pensiero e l'angoscia di tutti. E perciò la loro offerta sta qui solo come ascesa del dolore e della tragedia, come momento di una sfinitezza mortale e di una dedizione sovrumana» (M. Sansone).

58. *ambo ...morsi*: dall'impietramento, dalla contemplazione passiva ed inebetita, segno di impotenza ma anche di stupore di fronte a tanta crudeltà, ad un primo scoppio di collera impotente, ad un gesto che è quasi di autopunizione, in cui si concreta l'avvertimento della propria fallimentare figura di padre che sorregge e salva. «Quest'uomo che in un impeto istantaneo di furore dà di morso alle sue mani, è già in anticipazione colui che nell'inferno è fissato ed eternato co' denti nel cranio nemico 'come d'un can, forti'. Ma quanto dolore ha prodotto tanto furore!» (De Sanctis). — *per lo dolor*: su questa parola, e sulla interpretazione che se ne deduce sulla base di testi medievali anche filosofici, V. Russo ha costruito una sua analisi del canto da cui Ugolino esce come un personaggio fatto di ira e di rabbia secondo la misura umana dominante nel tempo in cui visse ed operò. *Dolor* quindi significa per lui qualcosa di diverso dal dolore come è visto dalla nostra sensibilità: indica «una precisa e grave passione dell'animo, l'ira e il desiderio di vendetta»: di conseguenza «il racconto di Ugolino non è altro che la storia dell'insorgere, accrescersi, concretizzarsi di quella passione iracunda e di quella sete di vendetta, che nell'ora della morte sopraffecce totalmente il suo animo, gli precluse definitivamente ogni possibilità di salvezza, e ora nella dannazione eterna è l'assillo continuo della sua memoria, la pena aggiunta alla sua pena» (in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo 1967). Noi riteniamo che con dolore Dante voglia intendere solo o soprattutto sofferenza psicologica, nascente e legata all'avvertimento dell'impossibilità operativa e ad uno stato di disperazione. In quel dolore è il dolore non del medievale dal volto imbrattato di carni sanguinolente, ma quello dell'uomo che in ogni tempo si

- ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
 di manicar, di subito levorsi
 e disser: "Padre, assai ci fia men doglia
 se tu mangi di noi: tu ne vestisti
 queste misere carni, e tu le spoglia".
 Queta'mi allor per non farli più tristi;
 lo di e l'altro stemmo tutti muti;
 ahi dura terra, perché non t'apristi?
 Poscia che fummo al quarto di venuti,
 Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
 dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".
 Quivi morì; e come tu mi vedi,

vede schiacciato dalla furia assurda di forze impietose e destabilizzanti.

59. fessi: facessi.

60. manicar: mangiare, da *mandicare* per *manducare*: è parola del linguaggio parlato e popolare. «Ed è uno dei tanti mezzi di cui il poeta si serve per riportare in una misura di naturalezza e di semplicità il racconto e il linguaggio che proprio qui toccano una delle punte di massima tensione tragica» (Sapegno).

61. ci fia: ci sarà, riuscirà a noi.

63. e tu le spoglia: «ci farai soffrire meno, se mangerai delle nostre carni: tu ce le hai date, tu puoi bene spogliarcene. Ugolino interpreta così l'offerta dei figli, e questi la fanno in un tempo che precede il delirio. *Mangia di noi* vuol dire: non farci soffrir di più: noi tutti vorremmo e nulla possiamo per te. È un grido di disperazione!» (Steiner). L'offerta dei figli esacerba ancora il dolore del padre, che resta sempre il grande protagonista dell'episodio. Ma il dolore si fa ancora più sconvolgente attraverso questa insorgenza unanime dei figli che con tanta affettuosa ed eroica generosità si offrono alla fame del padre. Qui le parti sono invertite: di solito è il padre che si offre vittima per salvare i figli: qui sono i figli a dichiararsi pronti al sacrificio, all'oblazione. Ed è un cenno che rende più aspra, incontenibile la disperazione di Ugolino, la sua sofferenza che poi si traduce nel *bestial segno* dell'uomo degradato, che si nutre di un teschio e delle altre cose.

64. Queta'mi: «allora mi calmai e mi dominai, per non renderli ancora più tristi: il silenzio continuò a dominare sovrano e angosciato per tutto quel giorno e per quello successivo: non ci fu tra noi nessuno scambio di parole; ahi terra spietata, perché non ti apristi allora?». — «Nel padre un silenzio di comprensione, nei figli un silenzio di afonia; ma è un silenzio illustrato e fatto eloquente da un grido che annunzia la prossimità della catastrofe. Ormai non è solo il corpo prostrato dalla fame; ma l'anima non regge più. Ugolino invoca la terra che si apra e l'inghiotta; e la maledice e la chiama crudele» (De Sanctis).

65. tutti muti: muti tutti quanti, o anche, interamente, sovraneamente dominati e schiacciati dall'angoscia che ci toglieva l'uso della parola, del

tutto inadeguata ad esprimere tanta tragedia.

67. Poscia: «quando arrivammo al quarto giorno, Gaddo mi si gettò ai piedi dicendo: 'Padre, perché non mi aiuti?'. — «La tragedia volge alla sua catastrofe, che si configura come l'aperta invocazione d'aiuto e la reale rottura della tragedia del silenzio; giacché l'offrirsi in pasto è meno che chiedere aiuto a chi non può darlo ed ha già espresso nell'atterrito silenzio la sua impotenza. È Gaddo che, disteso ai piedi di Ugolino, in un abbandono mortale dice finalmente quelle sfinite, imploranti, e pur brucianti parole che avevano espresso i quattro visi già da più giorni: 'Padre mio, ché non m'aiuti?'. Tre volte parlano i figli e sempre lo invocano 'padre'; ma ora è l'invocazione suprema, quella taciuta per tutti quei lunghissimi giorni: 'Padre mio, ché non m'aiuti?'. Perché mai? è possibile mai che tu non m'aiuti? Più grande è la disperazione, più assurdamente si consegnano a Lui che, impotente, li vede morire tutti: prima Gaddo, poi gli altri uno ad uno tra il quinto e il sesto dì. Nella tragica rievocazione quello che gli sta fitto nell'animo è non — o non solo — che siano morti l'uno dopo l'altro ma che egli li abbia visti morire, così come Dante vede lui, che la morte debba essere stata non solo conclusione orrenda della vita di quegli innocenti, ma spettacolo a lui» (M. Sansone).

68. disteso a' piedi: buttato e disteso come una povera ed impotente cosa davanti ai piedi del padre che egli forse avrebbe voluto (e non ne ebbe le forze) abbracciare l'ultima volta per ottenerne l'aiuto, il sostegno.

70. Quivi morì: «morì ai miei piedi e come tu vedi me, così coi miei occhi vidi cadere morti per fame gli altri tre ad uno ad uno tra il quinto e il sesto giorno, per cui, reso cieco dalla fame e dall'angoscia, cominciai a brancolare su ciascuno e per due giorni li chiamai, quand'erano già morti. Poi più che il dolore, fu la fame ad uccidermi». — Di questo verso, così carico di suggestione, ha scritto il De Sanctis: «verso fatto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla dei sentimenti e delle immagini che suscita, per i tanti 'forse' che ne pullulano e che sono così poetici. Forse invoca la morte, e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della

27 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

30 Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscì fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
33 vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
ch' a così fatta parte si confaccia.

S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
36 ben dee da lui procedere ogne lutto.

Oh quanto parve a me gran meraviglia

vita e della morte (*d'uno e d'altro privo*). — Nella terzina dove il motivo ovvio dell'inettitudine a dire è congiunto all'osservazione, essa pure ovvia, che non si avvertiva né vivo né morto, si distingue ed è particolarmente felice il primo verso, in cui il poeta utilizza con discorsiva fluidità un'espressione di tono popolare: gli altri due versi tolgono efficacia al primo e sono un po' pasticciati, anche se contengono un'espressione meritevole di segnalazione: *s'hai fior d'ingegno*.

28-33. Lo 'mperador: «il sovrano dell'inferno, regno del dolore, e in cui si raccoglie tutta la sofferenza che nel mondo viene disseminata dal peccato, usciva, sporgeva fuori dal ghiaccio a partire da metà del petto e si può dire ci sia più proporzione tra me (*io mi convegno*) e un gigante che fra i giganti e le braccia di Lucifero: vedi ormai da te stesso quanto deve essere grande quel corpo osservato nella sua interezza (*quel tutto*) perché sia proporzionato (*si confaccia*) a così fatta parte, a sì fatte braccia». — Lo diamo come curiosità, (avvertendo però che le misure dantesche sono puramente iperboliche, se anche si vogliono riportare a dati reali): secondo l'Antonelli che ha proceduto a complicati calcoli, il braccio di Lucifero sarebbe di metri 810 ed il corpo di metri 1230. «La prima impressione di Dante di fronte al simbolo del male, coglie nella difficoltà di esprimerle, le incommensurabili proporzioni del mostro, il suo delinearsi all'attonita vista dell'uomo vivo quale una massa di cui non si riesce a trovare elemento alcuno di comparazione. Il rilievo statuario... si perde nell'effetto visivo e cede il posto all'affanno psicologico di riuscire a dar l'idea di una dimensione che sia razionalmente percepibile» (A. Ciotti, in *En. dan.*, *sub v.* Lucifero).

34. S'el fu: «se egli, Lucifero, quand'era in paradiso fu così bello, come è brutto ora che si trova nell'inferno, e nonostante la sua condizione privilegiata osò ribellarsi (*alzò le ciglia*) al Creatore, è ben naturale che derivi da lui ogni male (*lutto*)». — Tra le tante testimonianze dei libri sacri o dei teologi che hanno sempre esaltato la bellezza di Lucifero quando era ancora angelo del paradiso, ricordiamo quella di S. Bonaventura il quale affermava che fu detto Lucifero perché era più luminoso di tutti gli altri angeli e che solo

l'alta e superba considerazione che fece della sua bellezza lo accecò e lo portò a rovina. Sulla proporzione tanto bello-quanto brutto il Medioevo insisteva sempre e la poneva come criterio sia di vita morale sia anche di codice penale, sia all'interno della famiglia e nei rapporti sociali sia nel rapporto creatura-creatore. In questo modo tutto veniva ricondotto ad un parametro unitario che aveva sempre il punto più alto di riferimento nei valori asseriti dalla divinità e per questo diventati unità di misura e di valutazione.

37. Oh quanto: «oh come mi parve cosa di grande meraviglia vedere che la sua testa aveva tre facce! Quella davanti era rossa (*vermiglia*), le altre due laterali si aggiungevano (*s'aggiugnieno*) a questa, sorgendo in corrispondenza della parte mediana di ciascuna spalla, e poi si congiungevano fra loro nella parte posteriore, nell'occipite, dove è la cresta degli animali crestati; e la destra era di un colore che andava tra il bianco e il giallo; la sinistra a vederla aveva il colore (*era tal, quali*) delle facce delle genti che vengono dall'Etiopia donde il Nilo scende a valle». — Il ritratto di Lucifero ha tutti gli elementi iconografici propri di una visione medievale trasferita in un quadro o in un affresco in cui campeggia un mostro, il cui senso non è dato mai totalmente da ciò che si vede, poiché i vari elementi sono segni esterni di un significato interno: come in questo caso la testa mostruosamente trifacciale. Si può discutere sulla maggiore o minore originalità di questo ritratto dantesco ma è un dato facilmente acquisibile che nel Lucifero dantesco mancano alcuni attributi popoleschi presenti in tante rappresentazioni: le corna, la coda; ma il motivo della triplice faccia ha qualche affinità con un'immagine di Lucifero che si trova nel portale della cattedrale di León in Spagna. È poi dantesco l'atteggiamento fermo, solenne, sicuro come anche la mancanza di ricerche effettistiche, quali si potevano trovare in abbondanza nella demonologia del suo tempo. Lucifero è in Dante una potenza di smisurate dimensioni, ma immobile, imprigionata dal ghiaccio, appesantita dalla sua stessa mole; è un vinto ma non è uno squartatore, non è un aguzzino, non ha atteggiamenti volgari. Nel complesso il ritratto è condotto con precisione realistica, sottratto dun-

39 quand' io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
 l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 42 e sé giugnieno al loco de la cresta:
 e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 43 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala.
 Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
 quanto si convenia a tanto uccello:
 46 vele di mar non vid' io mai cotali.
 Non avean penne, ma di vispistrello
 era lor modo; e quelle svolazzava,
 51 sì che tre venti si movean da ello:
 quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangëa, e per tre menti
 54 gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.
 Da ogni bocca dirompea co' denti
 un peccatore, a guisa di maciulla,
 57 sì che tre ne faceva così dolenti.
 A quel dinanzi il mordere era nulla

que all'astrazione, anche se si carica di simboli. È sul piano della simbologia la testa tripartita, in ripetizione antitetica dell'unità e trinità di Dio; e poiché in Dio le tre persone rappresentano la potenza, la sapienza, e l'amore, le tre facce di Lucifero che ne sono l'antitesi sono il simbolo dell'impotenza (quella bianco-gialla), l'ignoranza (quella nera), l'invidia o odio (quella vermiglia), oppure l'ira (faccia rossa, quella anteriore), l'invidia impotente (quella sulla spalla destra), e l'ingratitudine (quella sulla spalla sinistra).

46-54. Sotto ciascuna: «sotto ciascuna (faccia) uscivano due grandi ali (sei in tutto), proporzionate (quanto si convenia) alle dimensioni del grande uccello che esso era; mai vidi vele d'imbarcazioni così grandi (cotali). Le ali non avevano penne ma la loro forma (modo) era quella delle ali del pipistrello; e le agitava ininterrottamente in modo che da quelle ali si originavano tre venti: e per effetto di questi venti (quindi) tutto il Cocito si trasformava in una lastra di ghiaccio (s'aggelava). Piangeva con sei occhi, e su tre menti faceva gocciolare lacrime miste a sanguinosa bava». — Nella definizione sempre più precisa degli elementi compositivi della figura di Lucifero Dante continua a restare fedele al criterio realistico: e per questa parte si osservino le sue notazioni sulle ali, sugli occhi lacrimanti, sul mento bagnato di bava; ma Dante non è mai uno scrittore che si accontenti di una rappresentazione descrittivamente realistica: egli tende sempre a calare o a ritrovare nella realtà un senso morale, un valore simbolico. Difatti Lucifero non è una statua strana, abnorme, mostruosa, è la sintesi possente del male che parte da lui e su di lui ritorna e si abbatte immobilizzandolo, renden-

dolo amaramente impotente (dove il pianto, segno di una vita interiore che può essere sollecitata dalla rabbia, dall'avvertimento della sconfitta, non certo dal pentimento). Ed in questo Lucifero, così grande, così massiccio, non c'è nulla di grottesco; egli è solo un angelo depotenziato e degradato, come dicono le sei ali, testimoni della sua origine di serafino (solo i serafini difatti hanno sei ali), fatte come di cartilagini sovrapposte simili per questo a quelle dei pipistrelli (l'immagine addensa su Lucifero anche l'orrore che in noi si accompagna alla visione o al ricordo dei pipistrelli); e queste ali fino a questo momento insieme con la bava che scorre dalla bocca sono l'unico segno di una vita che, se pur raggelata, non ha cessato di esistere. Mentre le ali degli uccelli si accompagnano ad impressioni di letizia e di calore, queste di Lucifero dilatano l'immenso gelo che è nella sua anima; anche di lui si può dire che ha creato un impero ma di gelo, una forma ben più paurosa del deserto.

55. Da ogni bocca: «in ognuna delle tre bocche frantumava, stritolava (dirompea) con i denti un peccatore come una maciulla, sicché contemporaneamente ne martoriava tre». — La maciulla o gramola è strumento di legno che serve a frantumare gli steli della canapa e del lino per enucleare la parte tessile.

58. A quel dinanzi: «quello dei tre che era dentro la bocca centrale era maciullato: ma questo stritolamento era nulla, una sofferenza irrilevante in confronto ai graffi che subiva dagli artigli di Lucifero, tanto che a volte la schiena gli restava del tutto spoglia di pelle come un terreno denudato dei suoi alberi (brulla)». — A completare l'im-

- 60 verso 'l graffiar, che talvolta la schiena
rimanea de la pelle tutta brulla.
«Quell' anima là sù c'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
63 che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.
De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
66 vedi come si storce, e non fa motto!
e l'altro è Cassio, che par sí membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
69 è da partir, ché tutto avem veduto».]
Com' a lui piacque, il collo li avvinghiar;

magine di Lucifero, macchina di guerra ma soprattutto di tortura, s'aggiungono ora i dati della dentatura dirompente e delle mani artigliate. Per questa parte Lucifero somiglia moltissimo all'immagine tradizionale del diavolo, piuttosto bestia feroce che gelido procuratore di male: ancora una volta Dante torna alla visione dell'inferno come luogo di tortura, terribile campo di concentramento, su cui gli aguzzini sadomasochisti infieriscono infliggendo pene più feroci che raffinate.

61. «Quell' anima ...»: «quel dannato lassù in alto (i due poeti guardano dal basso) che è sottoposto a pena più dura e spietata, disse il maestro, è Giuda Iscariota, il quale tiene la testa dentro la bocca di Lucifero ed agita (*mena*) fuori di essa le gambe». — A colui che è l'imperatore dell'inferno, la suprema autorità del mondo oscuro è affidato il compito di punire personalmente quelli che del tradimento, del peccato più perverso ed infame costituiscono i momenti di vertice: Giuda, traditore di Cristo e quindi della Chiesa, Cassio e Bruto traditori di Cesare e quindi dell'Impero. Giuda tradì Cristo che venne in terra ad operare il riscatto dell'umanità: tentò pertanto di riconsegnare l'umanità al male e di conseguenza è di tutti i peccatori il più abietto, il più colpevole, colui il quale si consegna in pieno al male penetrando dentro la bocca di Lucifero con la propria bocca, mentre i piedi ne restano fuori. Bruto e Cassio a loro volta uccidendo Cesare tentarono di bloccare la nascita di quell'impero che oltre a dare pace garantiva quell'ordine che accompagnava e favoriva l'opera della Redenzione. Peccarono dunque tutti e tre contro gli ideali della convivenza umana che attraverso la Chiesa e l'Impero consente all'uomo di realizzare i suoi compiti e di prepararsi alla felicità eterna. Furono dunque i più vicini alla superbia che fece di Lucifero quasi l'antitesi di Dio ed è giusto che siano a lui così vicini da abitarvi dentro.

64-66. De li altri due: «degli altri due che hanno la testa penzoloni (quindi dentro la bocca di Lucifero hanno solo le gambe, segno questo che diversa è la gravità del loro peccato e di quello di Giuda), quello che pende dalla faccia (*ceffo*) di colore nero è Bruto e vedi come si divincola e non emette lamento alcuno (*non fa*

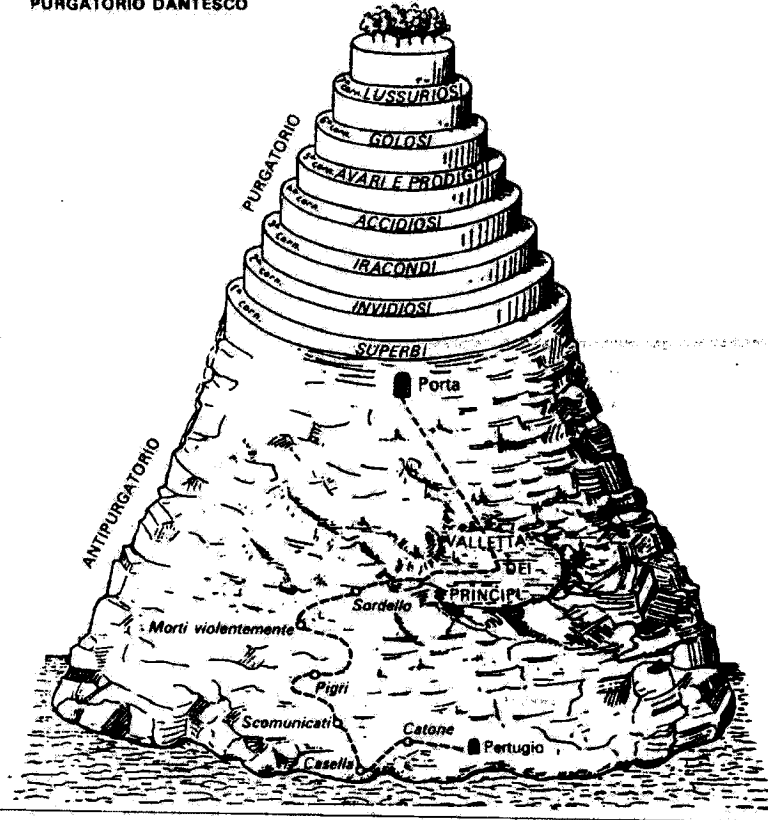
motto)!». — Dei tre peccatori inseriti in Lucifero Bruto è l'unico che esprime attraverso la frenesia e la rabbia dei suoi movimenti l'atteggiamento tipico del peccatore protervo e ribelle. Il Bruto di Dante è Marco Giunio Bruto, uno dei cesaricidi: fu uomo politico ed eminente tra i conservatori, molto amico di Catone. La tradizione libertaria ne fece uno dei simboli dell'uomo che eroicamente rivendica la libertà contro il tiranno, e che anche sconfitto insegna ai posteri che una vita senza libertà non è degna di essere vissuta. Dante non accolse questa tesi e collocò sia Bruto sia Cassio non sui prati luminosi della libertà ma nel mondo buio degli affossatori della libertà. Del gruppo dei congiurati che tramarono contro Cesare Dante salvò solo Catone ma non in quanto oppositore dell'Impero, poiché per il poeta l'Impero non coincide mai con la tirannia, con il potere repressivo e anti-umano; l'Impero, invece, è l'unico e vero regime di libertà e di giustizia.

67. e l'altro: «l'altro che pare così membruto (di forte costituzione fisica) è Cassio. E intanto torna a farsi notte e ormai è necessario allontanarci di qui (*partir*), poiché qui abbiamo visto tutto ciò che dovevamo vedere». — Sulla figura di questo robusto peccatore si chiude la visione infernale: ormai i due poeti si avviano per la strada che li porterà al purgatorio. La notte torna sul mondo: sono trascorse dunque ventiquattro ore, dacché i due poeti sono entrati nell'inferno e tutte le hanno impegnate nel viaggio di accostamento a Lucifero. Tutta la seconda parte del canto, esattamente la metà (1-69, la prima parte, 70-139 la seconda), è dedicata alla descrizione del viaggio che porta i due poeti a rivedere le stelle.

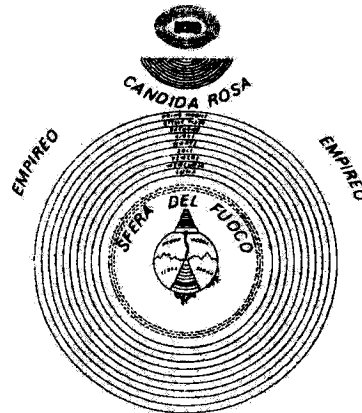
70. Com' a lui piacque: «come Virgilio volle, a lui ubbidendo, colle braccia mi avvinsi fortemente al suo collo; ed egli colse il momento propizio ed il luogo (*prese... poste*: colse l'appuntamento, l'occasione, il tempo), e quando le ali di Lucifero furono molto aperte si aggrappò ai fianchi villosi (*vellute coste*) di lui; poi da un ciuffo di peli all'altro (*di vello in vello*) discese, calò giù tra quei fianchi pelosi e la ghiaccia» (in cui Lucifero sta piantato e che gli cinge intorno i fianchi). — Per maggior chiarezza si specifica: per salire verso il purgatorio i due poeti devono passare attraverso

**SCHEMA DEL
PURGATORIO DANTESCO**

PARADISO TERRESTRE



UNIVERSO DANTESCO



- per lo spirare, ch'i' era ancor vivo,
 69 maravigliando diventaro smorte.
 E come a messagger che porta ulivo
 tragge la gente per udir novelle,
 72 e di calcar nessun si mostra schivo,
 così al viso mio s'affisar quelle
 anime fortunate tutte quante,
 75 quasi obliando d'ire a farsi belle.
 Io vidi una di lor trarresi avanti
 per abbracciarmi, con sì grande affetto,
 78 che mosse me a far lo somigliante.
 Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
 tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
 81 e tante mi tornai con esse al petto.
 Di maraviglia, credo, mi dipinsi;

misteriosi dell'operare di Dio ma è anche un tramite tra la realtà storica a cui egli appartiene ed il mondo dell'aldilà: nasce di qui un costante confronto tra un'esperienza ormai compiuta ed una che si compie, e che si risolve in un giudizio sulla distanza che separa gli uomini dagli ideali religiosi e sociali per i quali si accede all'aldilà.

69. *smorte*: pallide, del colore che preannuncia ed accompagna la morte; lo stupore è così intenso, così fortemente provocato dal dubbio che la rescazione dal mondo dei vivi non si sia attuata del tutto ma anzi sia solo un'apparenza che le anime — passando da una situazione psicologica di sospensione ed incertezza ad una di totale contrasto con ciò che esse sapevano o immaginavano — sembrano per un attimo riprese dalla morte.

70-75. E come *...farsi belle*: «e come la gente accorre (*tragge*) intorno al messaggero che porta un ramo di ulivo, segno di buone notizie, e nessuno rifugge (*si mostra schivo*) dall'accalcarsi (*di calcar*) intorno a lui per ascoltare le notizie che egli arreca, così tutte quelle anime fortunate (perché destinate alla salvezza), fissarono il loro sguardo su di me (*al mio viso*) quasi dimenticando (*obliando*) di andare (*ire*) a purificarsi dei loro peccati, condizione essenziale per farsi belle e degne del paradiso». — L'ulivo era nel medioevo segno di buona notizia: pace, vittoria, fine di un pericolo. Il paragone — folla che si accalca intorno ai due pellegrini — folla che si addensa attorno al messaggero, serve a sdrammatizzare il precedente senso di smarrimento da cui le anime erano state sorprese all'annuncio che erano in presenza di un vivo e che le induceva al dubbio sulle loro conoscenze ed attese. La scena del messaggero nella sua quotidiana semplicità, nel suo realismo paesano riconduce la situazione a misure terrene, vitali, alacri, affettuose. Il realismo si accentua nella notazione di quel fissarsi di tanti occhi su un solo punto di osservazione, cui si aggiunge il senso di una assorta smemoratezza che le anime allontanano o distoglie per un momento dalla loro opera di purificazione. Ma tutto questo guardare, osservare con meravi-

glia e con stupore si fa contesto all'episodio di Casella, il quale emerge da uno sguardo collettivo fatto di ammirazione e di affetto. L'incontro Dante-Casella, dunque, non è immotivato. — *farsi belle*: purificarsi e quindi riacquistare quella bellezza religiosa e morale che è il risultato della ritrovata purezza.

76-81. Io vidi *...al petto*: «io vidi una di quelle anime farsi avanti (*trarresi avanti*) per abbracciarmi, con tanto grande affetto che mi indusse (*mosse*) a fare altrettanto (*lo somigliante*). Ma... ohimè: erano ombre inconsistenti, tranne che nell'apparenza! Tre volte congiunti le mani circondandola (tre volte l'abbracciai) ma altrettante volte tornai con le mani vuote al petto». — Un'anima di cui il poeta non ha avuto ancora modo di definire l'identità, si fa avanti con infinito affetto: il gesto delle braccia tese è così affettuoso che anche Dante vuole ricambiare l'abbraccio. Ma le braccia non stringono nulla: quello spirito, come ogni spirito, è immateriale. Altre volte Dante ha trattato le anime come fossero fornite di corpo: una ha colpito col piede, una ha preso per i capelli. All'atmosfera particolare dell'antipurgatorio ben si addice l'immaterialità delle anime; «nell'inferno le ombre sono tante volte trattate come cosa calda, come richiede la terrena violenza dei ricordi e delle passioni» (A. Momigliano). — *mosse me*: l'atmosfera che si è creata è così carica di affettuosità, di corrispondenza amorosa, di dolcezza e di trasporto, tende così ad unificare i due pellegrini con il gruppo di anime da poco approdato che essi e queste, quasi sospinti da una forza irresistibile, si inducono a fondersi, ad abbracciarsi; di qui l'istintivo, immediato abbraccio di Casella e Dante, e non importa che il secondo non abbia conosciuto subito il primo. Quello che importa è che tutti vivano e respirino la stessa cordialità, gli stessi affetti.

82. Di *maraviglia*: «credo che sul mio viso si rivelasse il mio stupore: per questo l'anima sorrise e si trasse indietro, ma io mi feci avanti per avvicinarmi a lei (non avendo percepito la ragione del-

- 84 per che l'ombra sorrise e si ritrasse,
e io, seguendo lei, oltre mi pinsi.
Soavemente disse ch'io posasse;
allor conobbi chi era, e pregai
87 che, per parlarmi, un poco s'arrestasse.
Rispuosemi: «Così com' io t'amai
nel mortal corpo, così t'amo sciolta:
90 però m'arresto; ma tu perché vai?».
«Casella mio, per tornar altra volta
là dov' io son, fo io questo viaggio»,
93 diss' io; «ma a te com' è tanta ora tolta?».

l'impossibilità dell'abbraccio». — La situazione ora si ribalta: prima erano le anime a stupirsi e a impallidire, ora è Dante, che sorpreso da quell'abbraccio, non sa nascondere la sua meraviglia di uomo trascinato istintivamente dentro il cerchio di affetti che insorge dal gruppo. Ma la situazione, mossa e fatta di sentimenti che rimbalzano con rapidità, non diventa drammatica, addolcita e rasserenata com'è dal sorriso dell'anima che ora si pone in condizione di superiorità. Non è più la gente selvatica che nulla sa; ma l'anima che sa quello che Dante ignora e da cui si lascia turbare. Ma nel sorriso si cala anche il senso della labilità e dell'inconsistenza delle cose terrene, solo in apparenza salde.

85. Soavemente: «con infinita dolcezza mi invitò a desistere dai miei tentativi e di fermarmi; e allora, dalla voce, la riconobbi e la pregai di fermarsi un poco per parlare con me». — L'anima che parla con tanta dolcezza è il musicista Casella su cui possediamo scarsissime notizie. Dante lo dice suo amico: non è improbabile che Casella abbia musicato qualche canzone del poeta. Il musicista si presenta come anima intimamente tranquilla, staccata dalle cose del mondo eppure profondamente legata all'amico: il suo elemento di distinzione è nella voce soave, musicalmente intensa: da questa più che dal volto il poeta lo individua.

86. conobbi: anche qui un ribaltamento della situazione iniziale, uno scambio di parti; prima le anime si erano trovate imprevedibilmente in presenza di un vivo, ora un vivo si trova in presenza di un amico e con lui riprende contatto con temi, motivi, forme di vita, ideali affettuosamente coltivati in terra: quasi un'isola di terra dentro l'isola del purgatorio. Il passato terreno che Dante attraverso il viaggio poteva e doveva ritenere del tutto lontano e conchiuso ritorna attraverso l'immagine di un caro amico, con cui riallaccia un rapporto che non è solo affettivo ma anche di consonanza artistica e poetica perfino sugli argomenti: ambedue avevano cantato di amore e una canzone d'amore ora intona Casella. E non una canzone qualsiasi ma una di Dante, quasi a sottolineare la loro concordia di propositi e di esperienze letterarie ed artistiche.

88-90. Rispuosemi ...perché vai?: «così come

ti volli bene e ti ebbi caro in vita, quando ero fasciata (io, anima) del mio corpo, altrettanto bene ti voglio ora che sono sciolta dal corpo: ma dimmi tu piuttosto: perché fai questo viaggio, tu vivo che operi come noi anime sciolte dal corpo?». — *t'amai... t'amo*: c'è un'ideale continuità di affetti e di legami nel rapporto tra i due amici che si ritrovano a distanza di tempo e in luogo carico di suggestione e di cordialità. Qui tutto può esser sciolto e i legami fisici nell'isola si dissolvono; ma ciò che prima legava i due, ora continua a legarli, anzi li consolida nell'affetto, libero com'è questo da ogni elemento turbativo. E mentre ogni incontro nell'*Inferno* diventava uno scontro se non con il dannato, almeno con il mondo da lui richiamato (come nel caso di Brunetto Latini, dove l'opposizione è tra Dante e le maligne bestie fiesolane che lo cacciarono di Firenze), qui il primo incontro si celebra come dolce e cara riscoperta dell'amore, dell'affetto, della cordialità, della corrispondenza affettiva e artistica. Come prova anche la sollecitudine dell'anima per Dante, strano pellegrino in un mondo dove Casella non si aspettava di trovarlo: quale la ragione di tale straordinario viaggio?

91. Casella mio: «mio caro amico, compio questo viaggio per essere degno di tornare un'altra volta, dopo la morte, qui dove ora sono: ma dimmi: come mai è stato sottratto tanto tempo alla tua purificazione? (perché, se sei morto da qualche tempo, solo ora arrivi qui, avviando con ritardo la tua opera di purificazione?)». Casella era morto da un certo tempo — imprecisabile —: nel periodo che intercorse tra la morte e l'approdo in purgatorio dov'è stato? Chi e perché gli ha impedito l'accesso al monte?

93. ma a te: c'è rispondenza, anche nei sintagmi, tra i due amici; si presentano con due proposizioni dichiarative, esplicative della loro presenza e del loro rapporto, concludono con due domande che hanno in comune il modulo stilistico: *ma tu* (v. 90) ...*ma a te* (v. 93). E si osservi, proprio perché l'incontro è di due amici che si riconsegnano l'uno all'altro, la presenza dei possessivi e personali: *io t'amai... t'amo... ma tu, Casella mio... io son... ma a te*. Non comune in Dante il possessivo posposto al nome: certo intensifica il moto affettivo, lo rende più intimo e tenero. L'uso del *mio* posposto proprio per la sua forza intimistica

- Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,
se quei che leva quando e cui li piace,
96 più volte m'ha negato esto passaggio;
ché di giusto voler lo suo si face:
veramente da tre mesi elli ha tolto
99 chi ha voluto intrar, con tutta pace.
Ond' io, ch'era ora a la marina vòlto
dove l'acqua di Tevero s'insala,
102 benignamente fu' da lui ricolto.
A quella foce ha elli or dritta l'ala,
però che sempre quivi si ricoglie
105 qual verso Acheronte non si cala».
E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
108 che mi soles quietar tutte mie doglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
111 venendo qui, è affannata tanto!».

fu caro al Leopardi: *Silvia mia... Nerina mia... greggia mia.*

94-99. Ed elli a me ...con tutta pace: «non mi è stato fatto alcun torto (*oltraggio*) se colui, l'angelo, che prende da terra e imbarca chi e quando gli piace, mi ha negato più volte questo tragitto: non c'è arbitrio nel suo gesto perché la volontà sua (dell'angelo) si uniforma a quella giusta della divinità: tuttavia (*veramente*) da tre mesi (da quando è stato promulgato il giubileo — bandito da Bonifazio VIII la notte di Natale del 1299 — che ha concesso tante indulgenze delle quali hanno potuto beneficiare le anime purganti) egli ha accolto nella barca chiunque ha voluto entrarvi, senza alcuna opposizione (*con tutta pace*)». — Tutto chiaro: ma perché, se il giubileo vige da tre mesi, Casella che pur è morto da tempo è stato trattenuto sulla foce del Tevere? «Sembra ragionevole supporre che l'angelo rinvii il passaggio per le anime di coloro che morirono non del tutto in regola con la Chiesa, in attesa che esse col desiderio e la preghiera suppliscano alla deficienza» (Chimenz). È un'ipotesi: Dante non ci dà nessuna spiegazione del fatto; lo registra e non si impegna in ricerche teologiche che lo giustifichino. Si può anche ipotizzare che Dante abbia fatto pervenire Casella in purgatorio la mattina in cui arriva lui per ragioni di poesia, perché a questo punto aveva bisogno di un personaggio da porre al centro della grande musica che è in questi due canti. — *con tutta pace*: queste parole con cui si chiude la spiegazione che Casella dà del suo ritardo ed indugio sulle rive del Tevere, evidenziano la tonalità dominante del canto: non di dramma e di contrapposizione, né di abbandono al meraviglioso, al fatto eccezionale e sbalorditivo, ma di cordiale e dolce incontro di due amici che, superato il momento iniziale della sorpresa, riprendono in tutta pace, con animo sereno, il colloquio. Con le

due terzine, pur esplicative, non si allenta la tenue e sottile musicalità del canto che ridistende sull'anima il senso di limpidezza che è nell'ora mattinata.

100. Ond' io: «per cui io che allora volgevo lo sguardo al mare, là dove l'acqua del Tevere che vi sfocia diventa salata, fui da lui accolto nella navicella con benignità». — *ora a la marina*: se solo, ora per la celebrazione del giubileo, e per i benefici che ne conseguono, prima dov'era? Forse stava in attesa che l'angelo lo chiamasse: ma perché l'angelo non lo aveva chiamato prima? Si deve forse immaginare un purgatorio in terra, prima del vero e proprio purgatorio dell'aldilà? Sono e saranno domande senza risposte.

103. A quella: «ora egli ha diretto la sua barca verso la foce del Tevere, poiché là si raccolgono tutte le anime non destinate all'inferno». Questa credenza dantesca non ha riscontro nella teologia medievale; e ci fu chi per questo accusò il poeta di eresia. Che le anime partano dalle foci del Tevere è in relazione al rapporto che Dante stabiliva tra salvezza e Chiesa, concepita come mediatrice essenziale tra la terra e i valori eterni e veri.

106-111. «Ed io ...affannata tanto»: «se una prescrizione, inerente alla tua nuova condizione di anima del purgatorio (*nuova*), non ti priva del ricordo e della facoltà (*uso*) dei canti di amore, che di solito placavano tutti i miei dolori, le mie passioni, voglia tu col canto (*di ciò*) confortare un po' (*alquanto*) l'anima mia che, giungendo fin qui attraverso l'inferno insieme col corpo, (*persona*) è tanto stanca!». — *amoroso canto*: l'espressione può indicare il canto che riesce gradito per il suo contenuto: in questo caso si deve mettere in rapporto con la canzone dantesca che Casella intona, un elogio dell'amore per la Filosofia. Può indicare il canto che accompagna le canzoni di amore: e allora bisogna pensare alle composizioni lirico-

'Amor che ne la mente mi ragiona'
 cominciò elli allor sì dolcemente,
 che la dolcezza ancor dentro mi suona.
 Lo mio maestro e io e quella gente
 ch'eran con lui parevan sì contenti,
 come a nessun toccasse altro la mente.
 Noi eravam tutti fissi e attenti
 a le sue note; ed ecco il veglio onesto

musicali che ebbero notevole diffusione al tempo di Dante: ballate, madrigali, cacce, canzoni. Però sembra poco coerente con la situazione purgatoriale che Casella intoni canti d'amore profano. Si pensa allora che Dante chieda all'amico un canto d'amore, anche allegorico, che però abbia il potere di placare le passioni e che importi non tanto per il contenuto quanto per la tecnica: difatti nel *Convivio* (II, XIII, 24) Dante scrive che la musica ha un forte potere di attrazione e induce alla cessazione delle attività intellettuali e sentimentali che agitano l'uomo. E di musica e della tecnica musicale Dante ebbe esperienza, se è vera la notizia detata dal Boccaccio che il poeta in giovinezza si diletta di suoni e canti e frequentò i musicisti, ai quali fornì testi letterari da musicare. — *affannato*: il canto richiesto è d'amore, ma la situazione in cui si deve collocare quel canto è di affanno, di peso, di stanchezza (sempre in senso allegorico); un canto di amore che valga a quietare (*solea quietar*) le doglie, che sappia consolare (*ti piaccia consolare*) e liberare dal peso degli affanni (*affannato*) non può essere gioioso, di tripudio e di orgiastico abbandono ad una letizia del tutto terrena: deve essere, per forza, tale da restituire all'anima offesa e avviata alla faticosa ricerca di serenità e di purezza — quella pace (*con tutta pace*) che solo l'angelo dà alle anime quando le prende dalla riva del Tevere. I due amici ritrovano le antiche, gentili costumanze, ma non trasportano un pezzo di terra in purgatorio: si adeguano ed accolgono la nuova situazione psicologica, che fa convivere reale stanchezza e aspirazione alla pace, che opera soprattutto come forza consolante.

112. *Amor*: «amor che nella mente mi ragiona», cominciò egli a cantare così dolcemente che quella dolcezza di canto ancora risuona nel mio animo». — Casella intona il primo verso della canzone commentata nel III trattato del *Convivio*: la canzone fu composta dopo la morte di Beatrice in onore di una donna gentile, simbolo della filosofia, ma perché Dante ha ricordato questa canzone e non altra? Beatrice sulla cima del purgatorio rimprovererà a Dante di essersi allontanato da lei per dare il suo amore alla donna gentile, alla filosofia. Nell'incontro con Casella, così ricco di ricordi e di riprese di motivi terreni, il tema della filosofia, della donna gentile, segna come un accorto ritorno ad un passato, da cui bisogna presto allontanarsi: e l'intervento severo di Catone, fra poco, avrà anche il compito di fugare dall'anima di Dante la celebrazione della filosofia, di fargliene

avvertire l'insufficienza ai fini della salvezza, la quale si attua solo con il ritorno a Beatrice, alla rivelazione cristiana.

114. la dolcezza: non è tanto la canzone il punto focale della terzina e dell'incontro dei due amici artisti, ma la dolcezza del suono che parte dalla voce di Casella, si diffonde tra i presenti, assorbendoli in una commozione estatica e li sottrae alla situazione reale, e che poi continua ad echeggiare, quasi allontanandosi dall'attualità e depositandosi nella parola con cui Dante fissa e racconta l'accaduto (*ancor dentro mi suona*). E che sia la dolcezza il vero soggetto sentimentale dell'incontro discende anche dalla ripresa della dolcezza in cui si inverte il *dolcemente* del verso precedente, in cui converge anche il *Soavemente* del verso 85 ed infine si raccoglie anche la potenza acquietante e consolante che prima si era attribuita all'amoroso canto. Sia la dolcezza del canto sia l'accento all'affanno dell'anima dopo tanta e tumultuosa vicenda accentuano la tonalità dominante del canto, non drammatica ma lirico-elegiaca.

115. *Lo mio maestro*: «Virgilio, io e le anime che erano insieme con Casella apparivano così felici a quel canto, come se a nessuno di noi occupasse la mente altro pensiero». — Il gruppo di spiriti affascinati dal canto e da ciò che in esso vi era di forza evasiva, di fuga dagli impegni e dai doveri nuovi, sembra ritornare ad abitudini terrene, e compone uno scenario di concerto all'aperto.

117. *come a nessun*: l'effetto del canto su tutti singolarmente nominati ed isolati attraverso il polysindeto — (*il maestro e io e quella*) e che appaiono intimamente soddisfatti, quasi accontentati (*contenti* è meno forte che lieti o gioiosi), quasi pacificati — si precisa come esclusione della realtà contingente e come estatico abbandono ad un infinito, cui la musica apre la porta. E questo infinito così assorbente e così esclusivo si pone come un assoluto. Almeno consegna a questi spiriti, con tanta presenza di forze terrene, l'impressione di essere approdati ad un assoluto. Di qui il pericolo della caduta nel peccato: e di qui, immediata e rapida, la riapparizione di Catone che riconduce tutti al senso della misura, dei limiti e alla necessità di scoprire altrove l'assoluto.

118-123. *Noi eravam ...manifesto*: «eravamo tutti immobili ed intenti ad ascoltare il canto di Casella quando all'improvviso apparve l'austero vecchio, Catone, gridando: 'Che significa tutto questo, spiriti pigri? che senso ha questa vostra negligenza, questo indugio (*stare*)? Correte verso il

- 120 gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?
qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».
- 123 Come quando, cogliendo biado o loglio,
li colombi adunati a la pastura,
126 queti, senza mostrar l'usato orgoglio,
se cosa appare ond'elli abbian paura,
subitamente lasciano star l'esca,
129 perch' assaliti son da maggior cura;
così vid'io quella masnada fresca
lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa,
com'om che va, né sa dove riesca;
133 né la nostra partita fu men tosta.

monte a liberarvi (*spogliarvi*) della scorza peccaminosa, che vi impedisce di vedere Dio nella sua pienezza». — Da un lato le anime che, affascinate dalla musica, indugiano in una sorta di smemorato distacco dal presente e dal futuro e si riconsegnano al passato, alle memorie e ai miti da cui si fecero guidare, dall'altro Catone, personificazione della sollecitudine morale, della vigilanza contro ogni indugio. — *qual negligenza*: ciò di cui Catone accusa le anime inducendole a essere sollecite e ad avviarsi al monte per spogliarsi della scorza di abitudini scorrette di cui si erano in terra coperte — è l'esser pigre (il loro peccato di negligenza): tant'è che le induce a correre (*correte al monte*). Per il peccato di negligenza altri uomini si sono trovati dopo la morte nel vestibolo dell'inferno: la vita religiosa esige totale rottura con la negligenza, con l'inerzia, con gli abbandoni alle cose dolci che si pongono come forze globalizzanti. Catone non rimprovera ai due amici di essersi ritrovati: condanna loro e i loro compagni per l'indugio provocato da un canto di amore che li riporta ad esperienze terrene e che ha il grave limite di porsi come valore assorbente (*tutti fissi e attenti*). E difatti la condizione da loro scelta in terra e momentaneamente ripresa in purgatorio è tale da fraporsi tra la coscienza e la divinità: *non lascia a voi Dio manifesto*. È come un diaframma negativo ed opacizzante, che deve cadere. Questo il senso dell'intervento dell'austero Catone (*il veglio onesto*) e del richiamo dalle cose terrene, affascinanti a volte e a volte apparentemente innocue, ai valori supremi, gli unici capaci di collocare l'uomo in presenza della divinità.

124. Come quando: «con la stessa rapidità con cui i colombi (simbolo di mansuetudine e di timidezza) adunati per il pasto (*a la pastura*), beccando (*cogliendo*) granelli di biada e di loglio, tranquilli, (*queti*) senza mostrare la solita baldanza del loro incasso, se appare qualcosa di cui abbiano paura, all'improvviso (*subitamente*) lasciano stare il cibo (*l'esca*) perché sono assaliti da una maggiore ed esclusiva preoccupazione (quella cioè di mettersi in salvo), vidi quella schiera (*masnada*) da poco arrivata (*fresca*) interrompere l'ascolto del canto di Casella ed avviarsi verso la salita, in direzione della parete della montagna, ma disordinatamente come si avvia chi non sa dove vada a finire (*riesca*), né la nostra (di me e di Virgilio) partenza fu meno rapida e sollecita». — Le parole di Catone raggiungono l'effetto voluto: queste anime, miti e mansuete come colombe, attardatesi per un momento nell'evocazione di aspetti cari e preziosi dell'esperienza terrena, si muovono con prontezza là dove le chiama la volontà divina. Da questo momento nella cantica il tema dominante è l'espiazione.

127. li colombi: il paragone suggerito da esperienza terrena congiunta a ricordi letterari, col suo tono quasi prosastico, volutamente piano e disteso, con la sua analitica descrittività ha il compito di attenuare la forte ed improvvisa irruzione del veglio: le anime vengono rimproverate ma a loro si addice non lo staffile con cui nell'inferno si pungolano quelle che si attardano, bensì la dolce persuasione. Sono una schiera di pellegrini non di condannati a morte o ai lavori forzati.