

## INTRODUZIONE ALLA *COMMEDIA* DI DANTE

Quando intorno al 1306-07 Dante inizia la stesura della *Commedia* è nella condizione di sconfitto totale: cacciato da Firenze, privato dei beni, condannato a morte, isolato anche rispetto agli altri esuli della sua fazione. La prima accusa rivoltagli dal Comune fiorentino era stata di baratteria, oggi diremmo peculato, particolarmente infamante per chi nell'attività pubblica aveva sempre avuto di mira il bene collettivo prima di quello personale o di parte. Come può un uomo solo, costretto a vivere randagio di corte in corte, veder ristabilita la giustizia? A quale tribunale si appellerà? È in queste condizioni che Dante dà avvio alla prova che lo terrà impegnato fino agli ultimi giorni di vita: convocare la sua città, i signori d'Italia, l'imperatore, il papa, tutti i viventi davanti al giudizio di Dio. Far prendere ai morti le sue difese nei confronti dei vivi. Si potrebbe anche spiegare così la genesi della *Commedia*. Ma riuscire a convincere i lettori che il mondo dell'aldilà e Dio stesso erano dalla sua parte era per Dante una scommessa rischiosissima: il successo era affidato unicamente alla forza persuasiva della sua arte.

La *Commedia* consta di 100 canti, distinti in tre cantiche (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*): la prima di 34 (uno proemiale + 33), le altre due di 33. I versi sono endecasillabi; la strofe è la terza rima (ABA, BCB, CDC, ...), detta anche terzina dantesca, essendo appunto stata inventata da Dante. Il contenuto, notissimo, è il racconto del viaggio nei tre regni dell'oltretomba, intrapreso dal personaggio Dante l'8 aprile del 1300, dopo un periodo di crisi morale e spirituale simboleggiato dallo smarrimento nella selva del peccato. L'attraversamento di inferno e purgatorio è compiuto con la scorta di Virgilio, l'ascesa in Paradiso è accompagnata da Beatrice, la donna amata dal poeta, morta già nel 1290 e celebrata qualche anno più tardi nella *Vita nuova*. La discesa agli inferi era un topos del poema antico. L'eroe protagonista era chiamato a questa prova per ricevere l'investitura di una missione da compiere. Nel libro VI dell'*Eneide* Enea scende nell'Ade per incontrare il padre Anchise e conoscere da lui il destino che l'attende. Ma nella seconda lettera ai Corinzi anche san Paolo aveva raccontato l'esperienza del rapimento in cielo. Enea e l'apostolo Paolo, due personaggi per noi moderni lontanissimi, addirittura incomparabili, che Dante tuttavia associa in un unico disegno provvidenziale.

Siamo nel II canto dell'*Inferno*. Virgilio, giunto in soccorso di Dante in pericolo all'uscita della selva, comunica a lui che la sua salvezza richiede il passaggio nei tre regni dell'aldilà. Dante è titubante, si sente inadeguato. Dopo aver ricordato a Virgilio gli unici due viventi che nella storia dell'umanità avevano fatto l'esperienza ultraterrena, appunto Enea e san Paolo, esclama: «Io non Enea, io non Paulo sono» (v. 32). Da Enea erano discesi Roma e l'impero, da san Paolo la vittoria della Chiesa e l'istituzione del papato. Come poteva lui, uomo qualunque, essere terzo dopo di loro? Ma Virgilio assicura a Dante che quel viaggio è voluto dal Cielo. Seppure nell'ambito di una finzione letteraria, ciò significa che Dante autore attribuisce a sé stesso personaggio un ruolo provvidenziale paragonabile a quello di Enea e san Paolo. E qualcosa di enorme, che suggerisce di leggere anche la *Commedia* come libro pro-

fetico, al pari dell'*Eneide* e della Bibbia. E infatti, quando Dante invierà in dono i primi canti del Paradiso a Cangrande della Scala, li accompagnerà con un'epistola (la sua tredicesima), nella quale è espressa a chiare lettere la finalità del poema: «Allontanare i viventi da una condizione di miseria e condurli a uno stato di felicità», ossia alla salvezza eterna. La definizione dantesca della *Commedia* come «poema sacro / al quale ha posto mano cielo e terra» (*Par.* XXV, 12) non era dunque per l'autore solo un'espressione metaforica.

L'uomo medievale viveva in un universo popolato di simboli. Niente esauriva in sé il suo significato. La visione del Medioevo nasceva da un'estensione a tutta la realtà dell'interpretazione che i Padri della Chiesa avevano dato del Vecchio Testamento come profezia del Nuovo. Ogni fatto, evento o personaggio del Vecchio Testamento erano stati letti come "figura", cioè anticipazione di qualcosa che i Vangeli avrebbero inverato. Ne nacque un criterio interpretativo generale della realtà. Tutto (un animale, una pianta, una pietra) era sé stesso ma conteneva nello stesso tempo un significato simbolico. Anche l'uomo partecipava di questa condizione. Neppure il tempo era neutro. I disegni provvidenziali di Dio incrociavano la storia dell'umanità negli snodi canonici del calendario. Se il viaggio di Dante avveniva perciò nella settimana santa del 1300, anno secolare e nel quale veniva istituito per la prima volta il giubileo, proprio quella collocazione comportava che il percorso dalla selva del peccato alla visione di Dio era sì promessa di salvezza individuale, ma anche paradigma di un rinnovamento generale dell'umanità, segnale di palingenesi imminente. Con questo Dante esprimeva da poeta le stesse istanze che agitavano da qualche secolo la religiosità medievale, dentro e fuori i confini dell'ortodossia. Il disordine del mondo era da lui imputato principalmente alla corruzione della Chiesa, rappresentata come la grande meretrice dell'Apocalisse. Firenze ne diventava la città simbolo: il seme dell' "avarizia", l'avidità delle ricchezze, vizio comune della sua epoca, soprattutto in quella città aveva messo radici e stava riempiendo l'inferno di dannati fiorentini. Anche le disgrazie personali del poeta erano conseguenza di questo stato di cose.

Poco importa che la realtà non corrispondesse affatto a come Dante la dipingeva. In quegli anni Firenze viveva un periodo di straordinaria prosperità: le finanze dei maggiori regni europei erano gestite da suoi banchieri; i mercanti fiorentini battevano tutto il mondo conosciuto; il fiorino d'oro con il suggello del Battista aveva segnato nel 1252 il ritorno di questo metallo nell'economia monetaria dell'Europa. Dante era cieco dinanzi a tutto ciò. Restava legato alla prospettiva medievale dell'Impero universale, non riconosceva i principi e i valori del mondo mercantile, li considerava disvalori. La crisi vera ci sarebbe stata di lì a qualche decennio e un altro grande fiorentino, Giovanni Boccaccio, l'avrebbe adeguatamente rappresentata nel *Decameron*. Era accaduto che Dante, guardando all'indietro, aveva finito per vedere più avanti.

Un'invenzione tra il profetico e il visionario come quella dantesca avrebbe comunque potuto far da lievito ad attese di rinnovamento religioso. Ma, anche per lo spirito pratico fiorentino, la *Commedia* non è stata mai letta in questa chiave. La fortuna, tutta letteraria, fu immediata in ogni strato sociale, a Firenze come altrove. Già i figli di Dante, Pietro e Iacopo Alighieri, cominciarono a scrivere dei commenti al poema; nel solo Trecento seguirono Iacopo della Lana, Graziolo de' Bambaglioli, Guido da Pisa, l'autore del cosiddetto *Ottimo Commento*, Boccaccio e altri chiosatori minori: cosa mai accaduta e che mai più accadrà per nessuna altra opera a una distanza così ravvicinata dalla sua nascita. L'attività esegetica sul testo di Dante dalla morte del poeta fino a oggi si può dire che non si sia mai interrotta. Troppo complessi e profondi i suoi contenuti: un libro filosofico, teologico, morale che è insieme

un'enciclopedia del sapere medievale (dalla geografia alla fisica e all'astronomia), ma che apre anche alla cronaca con un'evidenza rappresentativa mai prima conosciuta; che mescola il cielo e la terra con una tale naturalezza che il lettore moderno neppure percepisce l'azzardo dell'invenzione; che fa saltare d'un solo colpo tutte le convenzioni della retorica antica e medievale; che mette in atto delle strategie artistiche che solo dopo l'esperienza delle avanguardie del Novecento sarebbero state adeguatamente riconosciute e apprezzate. Tutto questo creando anche la lingua della poesia, prima di lui strumento idoneo a rappresentare solo una gamma ristretta di contenuti, grazie a lui mezzo flessibilissimo in grado di descrivere il mondo con una capacità di aderenza assoluta. A ragione è stato detto che parlare di lingua italiana prima di Dante è come parlare di cristianesimo prima di Cristo.

L'aspirazione di Dante al riscatto personale e al ristabilimento della "sua" verità fu ampiamente soddisfatta già davanti al giudizio dei lettori della sua epoca. Nella stessa Firenze passeranno pochi decenni e lo stesso Boccaccio si farà promotore nella città del culto del suo maggior poeta. Merito della potenza del realismo dantesco, della forza persuasiva della sua arte, che dà ancora oggi a chiunque si accosti alla *Commedia* la sensazione che quel viaggio sia effettivamente avvenuto. Poggia su questo la suggestione straordinaria dell'opera. Ed è difficile per il lettore di Dante che l'immaginazione dell'aldilà prenda forme diverse da quelle da lui descritte. Ma perché tutto ciò riuscisse era stato necessario uscire dai canoni della poetica medievale. I significati letterali del testo avevano dovuto acquisire un rilievo assoluto, autonomo rispetto ai simboli adombrati.

Quando intorno al 1303-04 avviava la composizione del *De vulgari eloquentia*, trattato di retorica e di poetica, Dante aveva un'idea della poesia legata alla distinzione degli stili. Se ne riconoscevano tradizionalmente tre: il tragico, il comico e l'elegiaco; a ogni stile erano appropriati dei contenuti e un linguaggio. La poesia dello stilnovo era esempio di stile elevato, l'unico idoneo a trattare di grandi temi come l'amore, le armi (la poesia civile) e la virtù (la filosofia e la scienza). Ma alla fine del secondo libro l'opera s'interruppe. I due libri successivi avrebbero dovuto trattare dello stile comico e dell'elegiaco, ma Dante non procedette oltre. La composizione in corso della *Commedia* lo aveva probabilmente reso consapevole di quanto fossero meccaniche quelle distinzioni per un'opera che aveva radici nella vita e trattava in profondità del destino dell'uomo, di tutti gli uomini. La tragedia della dannazione eterna come il gaudio della visione di Dio di uomini comuni come di figure della letteratura e del mito rendeva inapplicabili le convenzioni retoriche tradizionali. Nell'antichità i grandi temi (l'amore, l'odio, il sacrificio, la vendetta, il tradimento, il destino) erano riferiti solo a grandi personaggi. Nell'opera di Dante l'intreccio di comico e tragico, di alto e basso, riguardava tutti, richiedendo una mobilità espressiva che solo la mescolanza degli stili poteva letterariamente sostenere. È questo che permette di leggere nell'*Inferno* un verso di pura fattura stilnovista come «Lucevan li occhi suoi più che la stella» (II, 55) e nel *Paradiso* uno plebeo come «e lascia pur grattar dov'è la rogna» (XVII, 129); ma anche di passare con rapidità dalla tecnica espressiva aspra, che rappresentava versi, sonoramente striduli, all'opposta tecnica dolce, di intrecciare nello stesso contesto un latinismo con un dialettalismo, un tecnicismo con un termine filosofico; di introdurre un personaggio dell'epos classico come Ulisse prima con una similitudine tratta dalla vita campestre, poi con una similitudine biblica. Una libertà artistica assoluta.

Quest'ultimo esempio dà il senso delle capacità di Dante di universalizzare fatti e personaggi. Grazie all'appiattimento della storia nella dimensione dell'eternità, caratteristica propria del Medioevo (bisogna aspettare la civiltà dell'Umanesimo perché si acquisisca il senso

della profondità, nel tempo come nella rappresentazione dello spazio), Dante riesce a sintetizzare nella sua opera tutta la cultura antica e medievale: il neoplatonismo con l'aristotelismo scolastico e la cultura scientifica araba; la Bibbia e la patristica con i poeti antichi (Virgilio, Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio) e i loro commentatori tardo-antichi; Cicerone, Seneca, il romanzo medievale, la poesia cortese e tutto il resto. Nella *Commedia* mondi culturali diversissimi si integrano in maniera assolutamente pertinente. Tutto ha un contenuto di verità: non solo le Sacre Scritture, anche le invenzioni dei poeti e le avventure romanzesche. I personaggi del mito o della letteratura sono simbolicamente altrettanto veri di quelli biblici. Così Dante può appellare Dio «sommo Giove» o immaginare visionariamente una zuffa fra un infimo personaggio della cronaca duecentesca come mastro Adamo e il greco Sinone, colui che a stare al racconto di Virgilio convinse i Troiani dell'opportunità di introdurre il cavallo entro le mura della città; o ancora invocare le Muse nel momento in cui si accinge a descrivere il fondo dell'inferno, riconoscendo dunque la necessità dell'eccellenza artistica anche nella descrizione del brutto e del negativo morale, quando nel pensiero cristiano medievale il Bello coincideva sempre e solo col Bene, ed erano entrambi attributi di Dio.

Infine il titolo. Secondo quanto Dante stesso scrive nell'epistola già ricordata a Cangrande, *Commedia* (nella grafia dantesca *Comedia*) ha relazione da un lato con l'uso prevalente nell'opera dello stile comico, dall'altro con la progressione, tipica nelle commedie antiche, da un inizio negativo (qui, la selva del peccato) a un fine positivo (la visione di Dio). Per più secoli il poema di Dante è stato tuttavia conosciuto con il titolo filologicamente improprio di *Divina Commedia*. Esso comparve per la prima volta in un'edizione veneziana del 1555 curata da Ludovico Dolce per l'editore Giolito. L'associazione dell'aggettivo al titolo era in verità già stata fatta da Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, ma con riferimento all'eccellenza quasi divina del poema dantesco. Nel titolo della stampa veneziana, e da allora in poi, l'aggettivo "divino" è stato invece inteso nel senso che l'opera trattava delle cose di Dio. Oggi si è tornati opportunamente al titolo originale di *Commedia*, ma la sensazione del lettore è che veramente a quest'opera di poesia, tra le più grandi – se non la più grande – della storia dell'umanità, quantunque non più divina, abbiano effettivamente «posto mano cielo e terra».

## INFERNO

La cosmologia dantesca intreccia elementi di provenienza biblica con le teorie aristotelico-tolemaiche, secondo le quali la Terra era immobile al centro delle nove sfere rotanti di sostanza cristallina che componevano l'universo. Oltre i cieli è l'Empireo, il Paradiso vero e proprio, da cui ha origine il movimento delle ruote celesti.

Quando Lucifero si ribellò a Dio, per punizione fu scaraventato sulla Terra e restò conficcato al centro di essa. Per evitarne il contatto nella caduta, le terre dell'emisfero australe si ritrassero davanti a lui e formarono nell'emisfero boreale quello che sarebbe diventato l'ecumene, il mondo abitato tra il Gange e le colonne d'Ercole, con al centro Gerusalemme. Ancora per l'orrore di Lucifero, al centro della terra si spalancò una voragine a forma di cono rovesciato. I materiali ritrattisi da questa immensa cavità andarono a costituire al centro dell'emisfero australe un'isola a forma di montagna, la cui sommità sarebbe stata destinata a luogo dell'Eden. Dopo la redenzione dell'umanità a opera di Cristo quella montagna divenne la sede del Purgatorio. La cavità dentro la Terra costituì invece l'Inferno, luogo della dannazione eterna. Dunque nella concezione dantesca il Purgatorio è agli antipodi di Gerusalemme, e Lucifero, da principe degli angeli divenuto Satana, è collocato nel punto di massima distanza da Dio. Il cosmo è strutturato secondo principi di ordine teologico-morale.

L'Inferno dantesco è distinto in nove cerchi, preceduti da un vestibolo. La gravità dei peccati cresce via via che si scende verso il basso. Il criterio di distribuzione delle pene segue i principi dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele nella versione commentata da san Tommaso; elementi derivano anche dal *De officiis* di Cicerone. Nel luogo compreso fra la porta infernale e il fiume Acheronte sono puniti gli ignavi, coloro che in vita né meritavano né demeritarono, sgraditi sia all'Inferno sia al Paradiso. Attraversato l'Acheronte, si entra nei cerchi. Il primo è il Limbo, dove dimorano i bambini morti senza battesimo e i pagani vissuti secondo giustizia prima della venuta di Cristo. Dal secondo al quinto sono gli incontinenti (lussuriosi, golosi, avari e prodighi, iracondi e accidiosi), nel sesto gli eretici; nel settimo i violenti distinti in tre gironi (violenti contro il prossimo: omicidi e predoni; contro sé stessi: suicidi e scialacquatori; contro Dio, la natura e l'arte: bestemmiatori, sodomiti e usurai); nell'ottavo i fraudolenti, suddivisi in dieci bolge; nel nono i traditori. Infine Lucifero, mostro triplice di dimensioni colossali che maciulla nelle sue tre bocche Giuda (traditore di Cristo), Bruto e Cassio (traditori di Cesare). Il criterio con cui sono attribuite le pene è definito da Dante stesso "contrappasso" ed è ispirato alla legge biblica del taglione. Il contrappasso si applica per analogia o per contrasto. Così i lussuriosi che in vita si lasciarono trasportare dalla passione amorosa, nell'Inferno sono travolti per analogia da un turbine di vento; mentre i golosi, che amarono eccessivamente la prelibatezza e la varietà di cibi e bevande, sono per contrasto battuti da una pioggia sempre uguale di acqua, neve e grandine e prostrati in una fanghiglia putrida.

L'attraversamento dei cerchi sotto la guida di Virgilio costituisce per Dante il momento dell'esame di coscienza. Essendo il suo viaggio finalizzato a un progetto di salvezza, i diavoli che popolano i luoghi infernali tendono a ostacolarne, seppure inutilmente, il passaggio. Nell'incontro coi dannati la disposizione del pellegrino cambia di volta in volta. Ci sono per-

sonaggi verso i quali Dante dimostra indifferenza o addirittura disprezzo e altri che, nonostante la loro condizione, suscitano in lui un atteggiamento di grande partecipazione. Sono proprio queste le grandi figure dell'*Inferno*, a cui da sempre si è rivolta prevalentemente l'attenzione di critici e lettori: Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Ulisse, il conte Ugolino. La loro rappresentazione poetica dà addirittura l'impressione che Dante dimentichi la condanna che li grava e ne celebri umanamente la grandezza. In realtà attraverso questi personaggi Dante crea una sua personale mitografia: Francesca, Farinata e tutti gli altri, seppure perduti per sempre, sono chiamati a incarnare ideali, sentimenti (l'amore, la passione politica, la sete di sapere, l'amore paterno, ecc.) che mettono drammaticamente in risalto il contrasto tra valori terreni, anche i più nobili, e la loro improduttività spirituale quando non sono finalizzati al disegno divino. Tutto ciò sembrerebbe essere medievalmente il segno di una negazione dell'umano (peraltro proprio alle soglie della civiltà dell'Umanesimo): senonché Dante, oggettivando appunto in miti quei valori, ne esalta efficacemente il potere seduttivo attraverso la bellezza della sua poesia. Consiste in questo contrasto la vera grandezza dei grandi personaggi dell'*Inferno* e soprattutto la modernità per nulla medievale dell'atteggiamento del poeta.

Oggi, tuttavia, la critica focalizza la sua attenzione anche su episodi e canti, come quelli delle Malebolge, in cui lo sperimentalismo dantesco si cimenta con situazioni e personaggi "bassi", producendo innovazioni memorabili sul piano linguistico e retorico, creando scene di visionarietà fantastica, elevando il grottesco a un livello sublime. Ed è proprio per questa capacità di alternare alto e basso, per la varietà dei personaggi e delle situazioni narrative, per la ricchezza delle realizzazioni stilistiche ed espressive che l'*Inferno* è la cantica più amata e conosciuta dai lettori di tutte le epoche.

## PURGATORIO

L'isola a forma di montagna agli antipodi di Gerusalemme che l'immaginazione dantesca assegna a sede del Purgatorio è in stretta connessione con la voragine infernale, avendo avuto origine dalla stessa causa: la caduta di Lucifero. Dante e Virgilio vi giungono per un cunicolo che dal centro della Terra porta a una riva tra le pendici della montagna e il mare. Vi approdano le anime di coloro che sono morti nella grazia di Dio, traghettate da un angelo che le raccoglie alla foce del Tevere.

Essendo il Purgatorio un luogo terreno, il paesaggio ha carattere realistico; vi si alternano il giorno e la notte. La spiaggia confina con una zona detta Antipurgatorio. Qui le anime di coloro che hanno tardato fino all'ultimo istante a pentirsi o sono morte in scomunica dalla Chiesa devono soggiornare prima di cominciare il percorso di espiazione. Questo ritardo è una pena aggiuntiva. Il Purgatorio vero e proprio, a cui si accede per una porta sorvegliata da un angelo, è distinto in sette cornici. Le anime non scontano i peccati commessi in vita, che col pentimento sono stati perdonati da Dio, ma purificano la loro disposizione a peccare. Il criterio distintivo fa riferimento all'"amore elettivo" che, in aggiunta all'"amore naturale", è principio insito in ogni uomo. Questa inclinazione dovrebbe essere rivolta a Dio e alle sue creature, ma può essere indirizzata a un fine contrario all'amore del prossimo (superbia, invidia, ira), essere negligente verso Dio (accidia) o troppo accesa verso i beni e i piaceri terreni (avarizia, gola, lussuria). Di fatto a ogni balza corrisponde un peccato capitale, la cui gravità diminuisce man mano che si procede verso l'alto. Dante le attraversa compiendo, come tutte le anime purganti, un percorso penitenziale. L'ultimo luogo del Purgatorio, alla cima della montagna, è il giardino dell'Eden, al quale le anime che hanno espiaato le loro colpe accedono dopo aver attraversato un muro di fuoco; da qui, finalmente purificate, dopo aver assistito a una processione simbolica, spiccano il volo verso il Paradiso. In questo luogo Dante incontra Beatrice che d'ora in avanti sostituirà Virgilio nel ruolo di guida. Per avvicinare le cose di Dio, il sapere umano (Virgilio) non è più sufficiente; si rende necessaria la scienza divina, la teologia, che appunto Beatrice simboleggia.

Le pene rispondono allo stesso criterio infernale del contrappasso. In tutte le cornici le sofferenze fisiche sono accompagnate dalla visione o dall'ascolto di esempi del peccato punito o della virtù opposta esaltata. Nel loro attraversamento Dante segue ancora lo schema dell'incontro-colloquio. Tuttavia i personaggi hanno per la loro condizione un tratto diverso da quelli della cantica precedente. Il personaggio infernale aveva forte individualità ed era fermato drammaticamente in un gesto che riassumeva il momento decisivo della sua vita. Qui l'individualità si stempera in una dimensione corale, portando in sé segni più deboli dell'esperienza terrena. L'anima vive soprattutto nell'attesa della conclusione del percorso di espiazione, con una disposizione di gentilezza e mansuetudine che il dannato ovviamente non conosce. Non esiste antagonismo nel Purgatorio. Gli angeli a guardia delle cornici, le anime penitenti, il pellegrino Dante tendono tutti concordemente allo stesso fine. Non che il mondo terreno sia assente, come non lo sarà nel Paradiso: basterebbe solo ricordare la forza dell'invettiva contro l'Italia, che segue all'incontro con Sordello (c. VI). In generale, però, tut-

to è più smorzato, ricondotto entro una dimensione elegiaca. Questa uniformità di tono è anche la ragione della minor popolarità del *Purgatorio* rispetto alla prima cantica. I personaggi che restano più vivi nella memoria del lettore finiscono per essere quelli dell'Antipurgatorio (Manfredi, Bonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei, Sordello), che non avendo ancora avviato il processo di espiazione portano con sé un'eco ancora viva dell'esperienza terrena.

Il carattere mediano del *Purgatorio* rispetto all'*Inferno* e al *Paradiso* si riflette anche nel tono stilistico che vi domina. Lo stile mezzano incarna più propriamente questa poesia. Non mancano squarci di stile basso, allorché per esempio lo sdegno per la corruzione terrena prende la via della contumelia e del sarcasmo, ma nulla a che vedere con le dissonanze di ampie zone infernali. Si anticipano tuttavia in questa cantica momenti che diventeranno ricorrenti nella poesia del *Paradiso*, nei quali Dante, per esprimere emotivamente il rapimento dinanzi alle cose di Dio, stempera gli elementi rappresentativi in sensazioni puramente musicali.



## PARADISO

L'idea di Paradiso come regno della beatitudine eterna oltre la dimensione del tempo e dello spazio, nel quale i giusti traggono per l'eternità il loro gaudio dalla visione di Dio, era stata elaborata dai Padri della Chiesa. Dante la accoglie adattandola alla sua cosmologia. Dio ha sede nell'Empireo ed è circondato dalle anime sante di coloro che hanno messo a frutto i benefici guadagnati all'umanità dal sacrificio di Cristo. Poiché il personaggio Dante, per la sua condizione umana, dispone di strumenti imperfetti di conoscenza, le anime si mostrano a lui distribuite nelle sfere celesti secondo un criterio ordinatore che tiene conto delle influenze che i pianeti hanno esercitato su di loro in vita. In questa maniera anche il Paradiso, luogo immateriale oltre il cosmo, acquista dimensione spaziale e una gradualità che l'apparenta alla struttura degli altri due regni oltremondani, rendendosi così sensibilmente conoscibile.

Sono nove le sfere celesti intorno alla Terra, di cui le prime sette prendono il nome dai pianeti che racchiudono. Nel cielo della Luna, il più vicino alla Terra, si mostrano a Dante le anime di coloro che non tennero fede ai voti monastici; nel cielo di Mercurio quelle di coloro che perseguirono la gloria terrena; nella sfera di Venere le anime predisposte all'amore; in quella del Sole gli spiriti sapienti; in quella di Marte i combattenti per la fede; nel cielo di Giove i principi giusti; in quello di Saturno gli spiriti contemplativi; quindi è il cielo delle stelle fisse, nel quale Dante incontra Adamo e gli apostoli; infine il Primo Mobile, dove si mostrano a lui le gerarchie angeliche.

Questa disposizione consente a Dante di mettere in atto la stessa strategia narrativa dell'incontro-colloquio adottata nelle cantiche precedenti, anche se gli spiriti non si presentano ora con le fattezze dei corpi terreni, ma inizialmente come pallide trasparenze e poi, via via che si sale, sempre più in forma di pura luce. La loro smaterializzazione comporta una progressiva concettualizzazione del racconto, impegnando il poeta in una sfida con una materia che si specifica metafisicamente in variazioni luminose e musicali.

Il *Paradiso* è la cantica dottrina ed enciclopedica per eccellenza. Digressioni teologiche, filosofiche, morali, fisiche, astronomiche accompagnano l'ascesa di Dante. La Beatrice-teologia ha una funzione di guida e maestra nei confronti dell'amante-discepolo. Il viaggiatore è assoggettato a un continuo affinamento etico e conoscitivo. La visione conclusiva di Dio riassume, essenzializzandola, la finalità dell'attraversamento dei tre regni dell'aldilà. L'ultimo atto del poeta consiste nello sforzo supremo di tradurre in parole l'esperienza intraducibile del divino.

Ci si aspetterebbe che una materia di tale astrazione dovesse relegare la terra e le sue miserie a una distanza abissale. Il miracolo dell'arte di Dante è che anche qui, nel mondo estremo della luce e delle rarefatte armonie musicali, i versi riescono a essere pervasi di realismo. Avviene anzitutto attraverso l'uso frequente di similitudini che fanno riferimento alla terra. Finanche nel momento in cui il pellegrino, dopo la preghiera di intercessione di san Bernardo alla Vergine, sta per essere ammesso alla visione di Dio, Dante, per descrivere la condizione di smarrimento che annulla il ricordo e impedisce la parola, paragona il suo stato a quello «d'un fante/che bagni ancor la lingua a la mammella» (XXXIII, 107-8). L'alto più vertiginoso si tocca con la quotidianità più familiare. Ma è soprattutto la particolare dimensione profetica di questa cantica che fa irrompere il mondo terreno nelle sfere serene del Paradiso. Le invettive di Giustiniano, di Carlo Martello, di san Tommaso e san Bonaventura, di san

Pietro ecc. veicolano una carica polemica che si traduce in linguaggio denso, corposo, fitto di metafore realistiche. Sono momenti distantissimi dalle rarefazioni di altri luoghi, come quando, per descrivere il trionfo di Cristo fra le anime dei beati, è introdotto il paragone della luna che nelle notti serene illumina col suo sorriso le stelle («Quale ne' plenilunii sereni / Trivïa ride tra le ninfe etterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni», XXIII 25-7). Anche nel Paradiso dunque il linguaggio poetico di Dante non è riconducibile a un tonalità rigidamente unitaria.

La visione di Dio è la sanzione definitiva della natura provvidenziale del viaggio. Sarà dovere di Dante comunicare ai viventi il ricordo e il senso di quella straordinaria esperienza. Ma, al di là delle intenzioni dell'autore, la bellezza della sua poesia avrebbe vinto qualsiasi ragione ideologica o dottrinaia. La lingua, la letteratura, la stessa identità italiane ne sarebbero state segnate per sempre.

(da *Commedia di Dante Alighieri*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2008)