

TRA PAURA E SPERANZA  
(il canto I dell'*Inferno*)

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura:  
ché la diritta via era smarrita. 3

Et quanto, a dir qual era, è cosa dura  
esta selva selvaggia et aspra et forte  
che nel pensier rinova la paura! 6

Tant'è amara, che poco è più morte;  
ma per tractar del ben ch'io vi trovai,  
dirò de l'altre cose ch'io v'ò scorte. 9

Io non so ben ridir com'io v'intrai:  
tant'era pien del sonno, a quel punto  
che la verace via abbandonai. 12

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compuncto, 15

guardai in alto, et vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle. 18

Allor fu la paura un poco queta  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'io passai con tanta pieta. 21

Et come quei ch'è con lena affannata  
uscito fuor del pelago a la riva  
si volge a l'acqua perigliosa, et guata, 24

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro, a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva. 27

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,  
ripresi via per la piaggia diserta  
sì che 'l piè fermo sempr'era 'l più basso. 30

Et ecco, quasi al cominciar dell'erta,  
una lonza leggera et presta molto,  
che di pel macolato era coverta; 33

et non mi si partia d'inanzi al volto,  
anzi impediva tanto il mio cammino,  
ch'i' fu' per ritornar più volte vòlto. 36

Temp'era dal principio del matino,  
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle

ch'eran con lui quando l'amor divino	39
mosse di prima quelle cose belle:	
sì ch'a bene sperar m'era cagione	
di quella fiera a la gaetta pelle	42
l'ora del tempo et la dolce stagione;	
ma non sì che paura non mi desse	
la vista che m'aparve, d'un leone:	45
questi pareva che contra me venisse	
con la test'alta et con rabbiosa fame,	
sì ch'e' pareva che l'aere ne temesse.	48
Et una lupa, che di tutte brame	
sembiava carca nella sua magrezza,	
et molte genti fé già viver grame,	51
questa mi porse tanto di gravezza	
con la paura ch'uscita di sua vista,	
ch'io perdei la speranza de l'altezza.	54
Et qual è quei che volontieri acquista,	
et giugne 'l tempo che perder lo face,	
che 'n tutti suoi pensier' piange et s'attrista,	57
tal mi fece la bestia senza pace:	
ché, venendomi incontro, a poco a poco	
mi ripigneva là dove 'l sol tace.	60
Mentre ch'i' ruïnava in basso loco,	
dinanzi a li occhi mi si fu offerto	
chi per lungo silenzio pareva fioco.	63
Quand' i' vidi costui nel gran deserto,	
« <i>Miserere</i> di me» gridai a lui,	
«qual che tu sie, od ombra o homo certo!».	66
Rispuosemi: «Non homo; homo già fui,	
et li parenti miei furon lombardi,	
mantoani per patria ambendui.	69
Nacqui <i>sub Iulio</i> , ancor ch'e' fosse tardi,	
et vissi a Roma sotto 'l buono Augusto	
al tempo delli dèi falsi et bugiardi.	72
Poeta fui, et cantai di quel giusto	
figliuol d' Anchise che venne di Troia	
poi che 'l superbo Ilïón fu combusto.	75
Ma tu, perché ritorni a tanta noia?	
perché non sali il diletto monte	
ch'è principio et cagion di tutta gioia?».	78
«Or se' tu quel Virgilio et quella fonte	
che spandi di parlar sì largo fiume?»	
rispuos' io lui con vergognosa fronte.	81

«O degli altri poeti honore et lume,  
 vagliami il lungo studio e 'l grande amore  
 che m' à facto cercar lo tuo volume: 84  
 tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
 tu se', solo, colui da cu' io tolsi  
 lo bello stilo che m' à fatto honore. 87  
 Vedi la bestia per cu' io mi volsi:  
 aiutami da lei, famoso saggio,  
 ch' ella mi fa tremar le vene e ' polsi». 90  
 «A te convien tenere altro viaggio»  
 rispuos' e' poi che lagrimar mi vide,  
 «se vuo' campar d' esto loco selvaggio: 93  
 ché questa bestia, per la qual tu gride,  
 non lascia altrui passar per la sua via,  
 ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide; 96  
 et à natura sì malvagia et ria,  
 che mai non empie la bramosa voglia,  
 et dopo il pasto à più fame che pria. 99  
 Molti son li animali a cui s' amoglia,  
 et più saranno ancora, infin che 'l veltro  
 verrà che lla farà morir con doglia. 102  
 Questi non ciberà terra né peltro,  
 ma sapienza et amore et virtute,  
 et sua nazione sarà tra feltro et feltro. 105  
 Di quella umile Italia fia salute  
 per cui morì la vergine Cammilla,  
 Eurialo et Turno et Niso di ferute. 108  
 Questi la caccerà per ogni villa,  
 fin che ll' avrà rimessa ne lo 'nferno,  
 là onde invidia prima dipartilla. 111  
 Ond' io per lo tuo me' penso et discerno  
 che tu mi segui; et io sarò tua guida,  
 et trarrotti di qui per loco eterno 114  
 ov' udirai le disperate strida:  
 vedrai gli antichi spiriti dolenti  
 che la seconda morte ciascun grida. 117  
 Et vederai color che son contenti  
 nel foco perché speran di venire  
 quando ch' e' sia alle beate genti. 120  
 A le qua' poi se tu vorrai salire,  
 anima fia a ccio più di me degna:  
 con lei ti lascerò nel mio partire: 123  
 ché quello imperador che là sù regna,

perch'io fu' ribellante alla sua legge,  
 non vuol che 'n sua città per me si vegna. 126  
     In tutte parti impera, et quivi regge;  
 quiv'è la sua città et l'alto seggio:  
 o felice colui cu' ivi elegge!» 129  
     Et io a lui: «Poeta, io ti richeggio  
 per quello Dio che tu non conoscesti,  
 a ciò ch'io fugga questo male et peggio, 132  
     che tu mi meni là dov'or dicesti,  
 sì ch'io veggia la porta di san Pietro  
 et color cui tu fai cotanto mesti». 136  
     Allor si mosse, et io li tenni retro.

Il testo qui premesso non coincide interamente con quello stabilito da Giorgio Petrocchi. Le ragioni di alcune divergenze sono spiegate nelle pagine seguenti. Ho già trattato diffusamente alcuni punti (vv. 2-3, 4, 10, 16, 22-24, 48, 61, 111-117) in altre sedi: *Il lungo silenzio di Virgilio (Inf. I 61-63)*, SD XLVII, 1970, pp. 15-41; *Note sul testo del canto I dell'Inferno*, ASNSP, S. III, xv, 1985, pp. 103-128; *Su alcuni passi dell'Inferno*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a c. di V. De Gregorio, vol. II, Ravenna 1997, pp. 98-104. Del testo stampato da Antonio Lanza (Dante Alighieri, *La Commedia*. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini. Nuova edizione a c. di A. L., Anzio 1996) accolgo – oltre a parecchie varianti grafiche fondate sul Trivulziano 1080 (Triv), per unanime riconoscimento il testimone nettamente preminente per il restauro della coloritura linguistica – la scelta di *del* vs *di* al v. 11 e la divisione *ch'è* vs *che* al v. 22. Inoltre nella congiunzione *et*, e in *obscura* (v. 2), *tractar* (v. 8), *compuncto* (v. 15), *homo* (vv. 66 e 67), *honore* (vv. 82 e 87), *facto* (v. 84), mi attengo alla grafia di Triv, secondo un criterio conservativo analogo a quello adottato da Guglielmo Gorni per la *Vita Nova* (Torino 1996).

## 0. Premessa

Pur riconoscendo che «serve di proemio a tutto il poema e, come tale, ha una funzione importantissima», «imposta la situazione poetica e la presenta *in nuce* in tutta la complessità degli elementi che concorrono a costituirne l'idea primordiale», e crea «l'atmosfera solenne e drammatica dell'oltremondo», uno dei lettori più acuti del capolavoro dantesco, Natalino Sapegno, denunciava, di questo primo canto, schematicità nell'impostazione, oscurità e ambiguità nei termini simbolici, incertezza e sommarietà nelle forme, confusione e imprecisione nei particolari, impaccio e informità nella tecnica narrativa e drammatica, elementarità nella descrizione psicologica, indeterminatezza e astrattezza nell'intento morale, acerbità nell'arte: rappresentazione e modi narrativi sarebbero «lontanissimi per ora dalla nettezza e robustezza del disegno con cui saranno ritratti in seguito gli scenari e gli attori che si avvicenderanno in un'invenzione straordinariamente folta di incontri, di sorprese, di gesti e di persone»; «per ora il viaggio si presenta piuttosto come una visione, che non come un dramma o un racconto; l'allegoria si sovrappone, meglio che non s'innesti e si fonda con la trama fantastica»: sicché gioverebbe considerare la *Comedia* «come un'opera *in fieri*, anziché come un blocco unitario preconstituito di concetti e di forme», per rendersi meglio conto «del modo in cui gli schemi strutturali e gli stessi strumenti artistici si vengono maturando nella mente dell'autore ad un tempo con il chiarirsi delle sue ragioni polemiche e delle sue premesse ideologiche»<sup>1</sup>.

Nei termini meditati e incisivi di Sapegno confluiscono le diffidenze di tanta parte della critica verso questo canto: mi sembra dunque opportuno assumerne il giudizio come punto di riferimento privilegiato, non per confermarlo o confutarlo in linea teorica, bensì per sottoporlo ad alcune puntuali prove 'tecniche' di collaudo, sul piano della funzionalità critico-filologica. In assenza non solo di 'scartafacci', ma anche del minimo frammento autografo, non resta che cercar di ricostruire, con gli arnesi della scienza linguistica e filologica, e capire e giudicare, la forma finale dell'intero poema e delle singole parti, a cominciare da questo proemio. A tal fine occorre tener sempre a mente l'invito di un grande maestro dei nostri studi a non cadere nell'«errore metodico» per cui, «invece di partire dalle idee e dai principi chiaramente espressi dal Poeta per spiegare alla luce di essi le figurazioni simboliche del poema, si parte da queste, e su queste si ragiona in astratto, per piegarle a significazioni ricavate da sistemi arbitrariamente costruiti con elementi estranei al pensiero dantesco»<sup>2</sup>. Per evitare tali arbitri non vedo altra via che cimentarsi sempre anzitutto col senso letterale, nella consapevolezza che altrimenti «la critica esegetica diventa un vano torneo di parole, da sentirsene un poco mortificati»<sup>3</sup>.

### 1. L'allusione incipitaria

Nel xx canto del *Paradiso*, nel cielo di Giove, Dante troverà, insieme con quelle di Davide, Traiano, Costantino, Guglielmo d'Altavilla e Rifeo troiano, l'anima di Ezechia, re di Giuda, tredicesimo della serie, le cui vicende sono narrate nella *Bibbia* in tre racconti paralleli: 4 *Reg.* 18-20, 2 *Paral.* 29-32 e *Is.* 36-39. Dante non lo nominerà, designandolo come colui che *morte indugiò per vera penitenza, e ora conosce che 'l giudicio eterno / non si trasmuta quando degno prego / fa crastino là giù de l'odierno* (vv. 51-54).

Dalla *Bibbia* sappiamo che Ezechia, ammalatosi molto gravemente, ebbe dal profeta Isaia l'annuncio della prossima morte, e che allora implorò Dio e ottenne di poter vivere per altri quindici anni. È stato osservato che la preghiera di Ezechia – in *Is.* 38.3 – «era tutt'altro che di penitenza» (Vandelli):

«Obsecro, Domine: memento, quaeso, quomodo ambulaverim coram te in veritate et in corde perfecto, et quod bonum est, in oculis tuis fecerim».

E si è giunti a dire che «l'identificazione del personaggio lascia qualche dubbio, anche se ha per sé il sostegno dell'esegesi tradizionale» (Sapegno).

In realtà, come ha osservato Mattalia, «il punto d'appoggio principale dell'acceso dantesco» è il cantico di ringraziamento di Ezechia al Signore, che si legge in *Is.* 38.10-20, e in particolare le parole del versetto 17: «proiecisti post tergum tuum omnia peccata mea». «Certamente Dio non avrebbe dimenticato i suoi peccati se egli non si fosse pentito» (Porena).

Questo cantico – «cantico di salvezza, di là da qualcosa di molto amaro»<sup>4</sup> –, in cui il re, miracolosamente guarito, esprime con accenti accorati e intensi i sentimenti opposti di pena e dolore (da cui si è liberato) e di gioia e speranza (che ha ritrovate), è senza dubbio, come osservò Pietrobono, la ragione principale per cui Dante esalta Ezechia, dandogli un posto di grande rilievo tra gli spiriti giusti che compongono l'occhio dell'Aquila, simbolo vivente della giustizia.

Dall'incipit del cantico (*In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*) deriva senza dubbio l'incipit del *poema sacro*; e l'allusione, avvolgendo «il freddo dato cronologico» in un alone di «sacralità»<sup>5</sup>, conferisce all'apertura del racconto un'intonazione grandiosa e solenne, «come una dignità liturgica»<sup>6</sup>, che «soggioga la fantasia e la coscienza del lettore» (Momigliano): «tutto quel che si annuncia, ancor prima di cominciare, si trova investito di un'aura di solennità e di intensità di significazione da cui il lettore non potrà più uscire; egli verrà trasportato, come assopito, a grande velocità, dalla forza del racconto verso rappresentazioni sconosciute, e al tempo stesso continuamente sollecitato (da una voce che ogni tanto si leverà dall'interno del testo, ammonendolo nominalmente: “lettore ...”) ad aprire gli occhi, a distinguere e ad analizzare i sensi sovrapposti che lo investono simultaneamente»<sup>7</sup>.

In ciò non vi è nulla di strano. Poiché per Dante e per i suoi contemporanei «nessun linguaggio» è «più familiare di quello della Scrittura», e «ogni avvenimento veramente grande della vita umana, felice o tragico, possiede [...] un significato sacro», è «possibile, per sottolinearne la vera grandezza, esprimerlo in un linguaggio sacro. È quel che Dante fa spesso e, con quella mancanza di falsa modestia che lo contraddistingue, ha anzitutto applicato a se stesso tale procedimento»<sup>8</sup>. «Sotteraneamente», l'incipit della *Comedia* «instaura quindi una prima identificazione: identificazione tra il viaggiatore biblico e il viaggiatore Dante»<sup>9</sup>. Come Ezechia, anche Dante stava per morire nel colmo dei suoi anni (cfr. *Inf.* II 107-108, *Purg.* I 58-60); e allora, illuminato dalla grazia, quasi 'dimezzò' il corso della sua vita, proponendosi di staccarsi dal passato e redimere dal peccato il futuro; e nella *selva obscura* sperimentò, come Ezechia, «l'amarezza del ripensare al male commesso e a' pericoli di quello» (Tommaseo); e come gli occhi di Ezechia, *suspicientes in Excelsum* (*Is.* 38.14), anche i suoi occhi stanchi guardarono *in alto* (v. 16); e, come Ezechia *flevit ... fletu magno* (*Is.* 38.3) – e quel pianto fece *degno* il suo *preco* –, anch'egli pianse, e soltanto il suo *lagrimar* (v. 92) indusse Virgilio ad aiutarlo finalmente con parole salvifiche (cfr. *Matth.* 5.5 *Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur*); e anch'egli andò *ad portas inferi*, come Ezechia, e ne tornò risanato per volontà divina.

Che Dante s'identificò, in certo modo, in Ezechia e nel suo 'ritrovarsi' per opera della grazia divina, è comprovato, del resto, dalle parole che, su questo re di Giuda, si leggono in 4 *Reg.* 18.3: *In Domino Deo Israel speravit; itaque post eum non fuit similis ei de cunctis regibus Iuda, sed neque in his qui ante eum fuerunt.*

Infatti in *Purg.* xxx 83 gli angeli intoneranno per Dante il salmo 30:

*In te, Domine, speravi ...*

E Beatrice stessa, in *Par.* xxv 52-53, dirà di lui:

La Chiesa militante alcun figliuolo  
non à con più speranza.

Ad avvicinare tanto all'animo di Dante questo intrepido re, e a fargli riconoscere in lui l'*exemplum* del peccatore che si 'ritrova' e si redime attraverso il pentimento e la speranza, poté forse contribuire il sermone che Bernardo di Chiaravalle – quel Bernardo che nell'ultima fase del viaggio sarà la guida suprema verso l'estasi, «coronamento del [...] pellegrinaggio nell'aldilà, fine ultimo del poema sacro e primizia del fine ultimo dell'uomo»<sup>10</sup> – dedicò al cantico di Ezechia, interpretato come ringraziamento a Dio del *peccator compunctus* (4) che – *amaram passus [...] amaritudinem in principio conversionis, [...] amariorem pro terroribus in profectu conversionis* –, *peccatis paenitentia punitis, et sopitis terroribus quae impugnare solebant, in hac tamen pace amarissimam sustinet amaritudinem pro defectu contemplationis* (7)<sup>11</sup>.

Di quel sermone – di cui già Tommaseo citava una frase nella nota alla prima terzina –, ecco il brano iniziale, particolarmente significativo (1-2):

«VIRI SANGUINUM ET DOLOSI NON DIMIDIABUNT DIES SUOS [Ps. 54.24], perseverantes in sua vetustate usque ad mortem, et hoc quia non timent Deum. Verum qui timore Dei initiatur ad sapientiam, is continuo dimidiat dies suos, exclamans prae timore: VADAM AD PORTAS INFERI [Is. 38.10]. Cuius utique inferi metu cum coeperit quiescere a malis, incipit de bonis quaerere consolationem, quia necesse est in alterutro consolari. Est autem bona consolatio de spe salutis aeternae, in quam, sublatis peccatis quae separabant inter ipsum et Deum, per Dei gratiam reviviscit et hilarescit. In quo cum coeperit proficere, quia hoc est pie vivere in Christo, necesse est, teste Scriptura, persecutionem patiatur [2 Tim. 3.12], ut recens gaudium vertatur in maerorem et dulcedo boni vix summis, ut ita dicam, labiis attackta in amaritudinem commutetur, ut ita libeat dicere: VERSA EST CITHARA MEA IN LUCTUM, ET CANTATIO MEA IN PLORATIONEM [Iob 30.31]. Plorat ergo amarius amissam dulcedinem quam prius fleverat admissam peccatorum amaritudinem, et hoc tamdiu facit, donec, Deo miserante, consolatio redit. Qua denuo redeunte, cognoscit eam quam passus est tentationem, probationem fuisse, non desolationem: porro probationem fuisse ad eruditionem, non ad destructionem, sicut scriptum est: VISITAS EUM DILUCULO, ET SUBITO PROBAS ILLUM [Iob 7.18]. Unde et cognito suo de tentatione profectu, non tantum non refugit, sed etiam tentari appetit: PROBA ME, inquam, ET TENTA ME [Ps. 25.2]. Crebris itaque huiuscemodi vicissitudinibus inter gratiae visitationem et tentationis probationem in schola virtutum proficiens, faciente utique visitatione ne deficiat, tentatione ne superbiat, tali tandem exercitio mundato oculo interiori, statim adest lux, cui fideliter inhaerere cupiens, sed corpore pressus non praevalens, ad seipsum nolens dolensque resilit. Gustato tamen aliquatenus quam dulcis est Dominus, eius etiam, cum ad sua redierit, in cordis palato saporem retinet, quo fit ut iam ipsum, non ipsius quaecumque bona desideret. Et haec est charitas non quaerens quae sua sunt; haec facit filium non sua quaerentem, sed Patrem diligentem. Timor quippe faceret servum in sua commoda declinantem, spes mercenarium sua lucra sectantem.

Per hos procul dubio gradus Ezechias transiit et innotuit transitoris [...].»

Secondo l'interpretazione allegorica di Bernardo, il cantico significa dunque la *gratiae visitatio* al peccatore *qui timore Dei initiatur ad sapientiam* e che, *inferi metu cum coeperit quiescere a malis, incipit [...] quaerere consolationem [...] de spe salutis aeternae, in quam, sublatis peccatis quae separabant inter ipsum et Deum, per Dei gratiam reviviscit et hilarescit*. Come non vedere la perfetta coincidenza tra questa caratterizzazione di Ezechia *peccator compunctus* e la presentazione iniziale di Dante peccatore 'ritrovatosi' – il quale, «tocco dalla grazia ch'è di Dio, si ravvide dove l'aveva la ignoranza menato» (Boccaccio), e «cominciandosi a destare in lui la ragione, s'accorse che fin'allora era stato signoreggiato dall'appetito» (Daniello) –, la cui vicenda appare subito indissolubilmente associata alla sorte comune dell'*umana famiglia*? E come non riconoscere la perfetta corrispondenza tra la

vicenda di Ezechia quale la interpretava Bernardo e quella di Dante narrata all'inizio del poema?

Il 'ritrovarsi' nella *selva obscura* – che «è qualcosa di diverso da un trovarsi materiale, un entrare puro e semplice», «è già come un improvviso risveglio, il destarsi dentro un lume»<sup>12</sup> – è il primo effetto della *gratiae visitatio*, il «primo barlume del [...] ravvedimento»<sup>13</sup>, e la *speranza de l'altezza* del peccatore che *volentieri acquista* è la *spes salutis aeternae* in cui egli *reviviscit et hilarescit*, finché l'inevitabile *persecutio* gl'impedisce di *proficere* ulteriormente (cioè *pie vivere in Christo*), e gli muta la gioia in tristezza, la *dulcedo boni* in amarezza, e allora egli *plorat [...] amarius amissam dulcedinem quam prius fleverat admissam peccatorum amaritudinem*, e 'n tutti suoi pensier' piange e s'attrista; ma poi, *Deo miserante, consolatio redit*, e il peccatore capisce che la *tentatio* da lui subita non *desolatio* era stata, non *destructio*, bensì *probatio* ed *eruditio*; e che altro significa l'offerirsi di Virgilio nel gran deserto?

E le *crebrae huiuscemodi vicissitudines inter gratiae visitationem et tentationis probationem* continueranno lungo tutta la prima cantica, nella progressiva ricerca dell'equilibrio giusto, da parte di Dante, tra la *viltà* e la *follia*, *faciente utique visitatione ne deficiat, tentatione ne superbiat*. Particolarmente significativo, in questo senso, il secondo canto dell'*Inferno*, in cui sarà efficacemente narrato il capovolgimento dello stato d'animo di Dante – che, *corpore pressus non praevalens, ad seipsum nolens dolensque resilit* –, dall'iniziale temerario entusiasmo alla pusillanime *viltà*, e poi il ritorno del *buono ardire* e della *franchezza*. «Non in solo mane visitationis, aut tantum in vespera tentationis, sed in utroque simul erit perfectio mea»: così fa dire Bernardo a Ezechia (3); e sembrano parole del tutto pertinenti a quel «contrasto tra slancio umano e remora religiosa» in cui Umberto Bosco ha individuato il tema fondamentale del secondo canto.

L'identificazione tra Dante ed Ezechia si manifesta particolarmente sul piano dell'esemplarità. Come Dante s'identificò in Ezechia, così ciascun lettore potrà identificarsi in Dante e, attraverso lui, in Ezechia stesso. Come Ezechia «innotuit transituris», ponendosi loro come 'exemplum', così, attraverso la 'fictio' poetica – il cui fine è «removeve viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis» (*Epist.* XIII 39) –, Dante pone sé stesso come 'exemplum' a tutti i *viventes in hac vita*, instaurando con essi un legame di universale solidarietà: «una relazione mobilissima, che nel poema perpetuamente ritorna e si rinnova, fra un uomo e l'umanità, fra destino del singolo e destino di tutti»<sup>14</sup>.

Il legame di solidarietà fra il personaggio-poeta, «erroneo camminatore» nel *cammin* della vita, e ciascun suo lettore (*de te fabula narratur!*), è stabilito subito attraverso il *nostra* del v. 1, «possessive of human solidarity»<sup>15</sup>, con cui Dante accomuna al suo destino personale quello di tutta l'umanità, ma anche attraverso il verbo passivo *era smarrita* del v. 3 – che, dando «rilievo all'oggetto, e meno al soggetto» (Mazzali), lascia intendere che la *diritta via* (metafora topica già nella latinità classica, ma irradiatasi alle letterature romanze, ovviamente, attraverso la *Bibbia*) era stata *smarrita* «non solamente da lui, ma generalmente da tutti» (Castelvetro: cfr. *Par.* XXVII 141 *onde si svia l'umana famiglia*) –, e poi attraverso il presente *è cosa dura* (v. 4) ed *è amara* (v. 7), detto della *selva obscura* – è, e non era –, che «accenna non a una paurosa ricordanza, ma a [...] realtà sempre viva e presente» (Vandelli): «superata da lui, la selva è tuttora attuale per l'umanità che vi si trova smarrita»<sup>16</sup>; e anche il passato prossimo *ò scorte* (v. 9), detto delle cose vedute dentro la *selva obscura*, ne conferma l'immanenza nel presente: sicché, «fintantoché possiamo concepirlo come 'nostro'», il viaggio di Dante «ha luogo – per quanto riguarda il tempo – in una specie di 'presente sempre presente' e ogni uomo (*Everyman*) ne è l'autore»: è «un viaggio della mente e del cuore, una possibilità offerta idealmente a tutta l'umana specie»<sup>17</sup>.



## 2. La scena iniziale

La scena iniziale del poema è senza dubbio caratterizzata da duplicità e ambivalenza, per cui «ci si ritrova in una selva che non è una selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e si incontrano tre fiere, che sono e non sono tre fiere»<sup>18</sup>; ma ciò non legittima a dire che da principio Dante stenta e fatica alquanto a mettere in moto il poema: in realtà «lo stento e la fatica sono di Croce e del lettore moderno», tentato di attribuire alla scena, secondo il proprio canone estetico, una unità e semplicità che essa non può avere, perché, al contrario, «il poeta sta deliberatamente portando il lettore entro una doppia visione per collocarlo su quella che egli aveva tutti i diritti di ritenere la più familiare delle scene [...]. Difficilmente (per quel che il poeta poteva aspettarsi dai suoi lettori) questo linguaggio metaforico avrebbe potuto essere più familiare, o queste figure di uso più corrente»<sup>19</sup>. Infatti l'immagine della *selva* è topica già nella tradizione patristica a partire almeno da Agostino (*In Ioannem* V, tr. xvi 6: «Amara silva mundus hic fuit»; *Confess.* x 35.56: «In hac tam immensa silva plena insidiarum et periculorum ...»). «Quel linguaggio metaforico giunge al poeta già definito, ed egli lo usa con completa fiducia»<sup>20</sup>.

Del resto la *selva obscura*, anche riferita strettamente alla vicenda di Dante personaggio, non va intesa come un luogo di cui si possa indicare l'ubicazione su una carta geografica, bensì come «un luogo che non occupa spazio»<sup>21</sup>, cioè come «figurazione di una vita disordinata; tanto che mentre con Brunetto Dante continua l'immagine del I canto (*mi smarrì' in una valle* [*Inf.* xv 50]), con Forese [*Purg.* xxiii 118] parla fuori di figura (*di quella vita mi tolse costui*)»<sup>22</sup>: «la *selva oscura* dei vizi è esattamente la sua vita dissoluta con Forese»<sup>23</sup>. «Ciò che Dante dice della selva in cui si trovò smarrito è una semplice maniera di dire figurata per significare il proprio traviamiento morale; e quando dalla figura noi passiamo a vedere, nell'immagine della selva, siffatto traviamiento, non usciamo affatto dall'ambito del senso letterale per entrare in quello allegorico, dacché, giusta la definizione dell'Aquinate [*Summa theol.* I I 10.3], il senso letterale non è la figura in sé, ma quel che è in essa figurato, vale a dire quello che essa significa»<sup>24</sup>. E già Pietro: «Metaphorice procedendo fingit se ipsum reperisse in quadam sylva obscura, hoc est in statu vitioso», «ubi sol veritatis non lucet». E Benvenuto: «ista siquidem sylva est mundanus status viciosus, qui metaphorice appellatur sylva; [...] sicut enim sylva est locus incultus, plenus insidiarum, receptaculum ferarum in hominem diversimode sevientium, ita in ista vita inculta sunt diversa genera viciorum sevientium in perniciem animarum et corporum [...]. Et dicit *obscura* propter ignorantiam et peccatum, que obcecant, et obscurant». Dunque la *selva obscura* è «un luogo indeterminato, già remoto dal consorzio civile e configurato in modo da costituire come il vestibolo del primo regno» (Momigliano): «uno spazio che è fisico e metafisico insieme, un luogo che è del corpo e dell'anima, e stabilisce l'iniziale profilarsi di un ordine spaziale che, abbracciando la terra e il cielo, si dilaterà su visioni di cosmica vastità»<sup>25</sup>. Davvero «l'intero 'itinerarium' dantesco» si articola in «radicale eticità dello spazio»<sup>26</sup>.

Dopo la prima terzina, in cui il poeta parla in prima persona (*mi ritrovai*), ma in tono dimesso, senza dire esplicitamente *io*, la seconda e la terza sono dominate dal terrore e dall'orrore della *selva*. L'orrore della *selva* è ribadito da *esta*, in cui è presente una sfumatura espressiva di ripulsione, analoga a quella che in latino poteva avere *iste*, riferito con avversione, specie presso i cristiani, alle cose mondane e terrene<sup>27</sup>; e anche la figura etimologica *selva selvaggia* (Palmieri: «*selva selvaggia* è quella che ha tutti gli orrori possibili in una selva: selva di fiere selvagge») e la tritologia polisindetica (*aspra et forte*

torneranno, in rima, in *Purg.* II 65, a designare la via infernale percorsa da Dante e da Virgilio), col «rilievo sottolineativo e insistito», e «di globalizzazione» insieme, che le compete<sup>28</sup>, ne «scandiscono l'aspetto orribile e pauroso» (Padoan). «Proprio in quel motivo paesistico – la selva oscura e senza sentiero – [...] si riflette con i suoi colori la coscienza smarrita di Dante [...]. Fra quella gran *selva selvaggia e aspra e forte* quel piccolo uomo sperduto sembra anche più sperduto, e l'oppressione del peccato sembra – in questa forma – così soverchiante come difficilmente potrebbe sembrare in un'espressione puramente psicologica: l'uomo è nulla, la selva – l'orrore del vizio – è tutto»<sup>29</sup>.

L'orrore della *selva* è tale che si *rinova* anche soltanto *nel pensier*<sup>30</sup>. Proprio per lasciare in primo piano la *selva*, preferisco, nel v. 4, intendere *a dir qual era* come un inciso, chiuso tra virgole, con l'infinito retto da *a* equivalente a un gerundio o ad una proposizione introdotta da *se* o *quando* («nel dir com'era», «dicendo com'era», «se devo dire com'era»<sup>31</sup>), per soggetto di *è cosa dura* assumendo *esta selva selvaggia et aspra et forte*, anziché l'infinito retto da *a*: così *quanto ... è cosa dura* trova adeguata rispondenza in *Tant'è amara* (v. 7), detto ancora della *selva*; e anche l'avverbio *v(i)* reiterato nei tre vv. seguenti (al quale, per altro, è accostato, in antitesi 'epica', il pronome *io*) insiste ossessivamente su quel luogo orrendo, necessario punto d'avvio della narrazione. Altrimenti, se *è cosa dura* ed *è amara* avessero soggetti diversi, il discorso «salterebbe di palo in frasca»<sup>32</sup>. Del resto *a dir qual era*, così inteso, ha un corrispettivo in *nel pensier* del verso seguente.

Come la *selva obscura* e la *diritta via*, anche il *sonno* – non sonno fisiologico, ma il sonno dell'anima (come indica la preposizione articolata *del*), cioè l'ottenebramento della ragione (Agostino, *Enarr. in Ps.* 62.4: «Somnus autem animae est oblivisci Deum suum. Quaecumque anima oblita fuerit Deum suum dormit»), che cessa dallo stato di 'vigilia' (*Epist.* v 4.13), «si che si fa seguitatrice di viziose dilettazioni» (*Conv.* 1.1.3], e cfr. *Purg.* XVI 85-93, XXX 130-132) –, le *spalle* del *colle* – cioè lo stato felice di libertà morale che, in una società bene ordinata, e libera dalla 'cupiditas', «trovare potemo [...] nella vita attiva, cioè nelle operazioni delle nostre virtù» (*Conv.* 4.22.18) –, il sole – del quale «nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio» (*Conv.* 3.12.7) –, le tre fiere – immagini concrete dei tre impedimenti radicali (*concupiscentia carnis*, *superbia vitae*, *concupiscentia oculorum* o *cupiditas*) che «si frappongono fra l'uomo e Dio, e privano l'individuo (che ad essi si sottometta senza reagire col giudizio della ragione) della propria autonomia e libertà di persona morale»<sup>33</sup> – sono «figurazioni [...] con cui è espressa la storia», e «appartengono quindi al senso letterale»<sup>34</sup>, e non all'allegorico; sono «semplici immagini», «fantasie poetiche, proposte dal poeta come tali, e che egli ci chiede di accogliere come tali»<sup>35</sup>.

Questo, appunto, caratterizza l'invenzione della scena iniziale, e la sua «perfetta verosimiglianza poetica», e la «mirabile convenienza e coerenza» della «trama fantastica» (Momigliano): la costruzione d'un ambiente tutto metaforico, ma rappresentato come reale, concreto e vivo. «Il motivo paesistico [...] è metafora del motivo psicologico»<sup>36</sup>: tanto che il *colle* – con le sue *spalle* (v. 16: cfr. *De vulgari eloquentia* I XIV 1 *humeros Apennini*) *vestite* (v. 17: cfr. Virgilio, *Aen.* VI 640-641, e vd. Norden *ad l.*, nonché l'analogo uso di *ammantare* in *Par.* VIII 138, XX 23, XXI 66) – quasi sembra 'palpato' «per definirne la corporale consistenza»<sup>37</sup>; e che il terribile *passo* della *selva obscura* (vv. 26-27), che *non lasciò* giammai uscire nessun uomo ancora vivo, in carne e ossa (*persona viva* è sintagma unitario, come in *Purg.* XI 50), *prima che morte li abbia dato il volo* (*Purg.* XIV 2), assume un comportamento propriamente umano, come d'un carceriere inesorabile, mediante l'uso del verbo *lasciò* (Graziolo, Benvenuto: «dimisit»; e cfr. il lat. medioevale *laxare*, spesso usato in quest'accezione, nonché *Inf.* XXII 85 *Danar si tolse, e lasciòlli di piano*, detto del sardo frate Gomita, che «rimise in libertà» con giudizio sommario, alla chetichella, i *nimici di suo donno*). È il primo esempio nel poema, questo, di attribuzione di un atteggiamento umano ad un luogo, animato, per tal mezzo, e personificato<sup>38</sup>. Al linguaggio metaforico, in maniera

ancor più evidente in questo primo canto, è affidata dunque una funzione importantissima, e del tutto intrinseca alla poesia: dar vita ad un ambiente spaziale che non solo sia sfondo o luogo, ma – attraverso la suggestione esercitata sul protagonista – parte integrante dell'azione: «il paesaggio descritto da Dante è l'orizzonte della sua anima»<sup>39</sup>; «l'anima crea il paesaggio, come per una sua segreta irradiazione, pur senza mai scoprire il compiacimento di riflettervisi» (Grabher).

### 3. *La protasi*

Dopo la 'recusatio' dei vv. 4-7, nei quali ha espresso con intensa commozione l'orrore che ancora lo assale soltanto a pensare a quella *selva* in cui si ritrovò smarrito, nei vv. 8-9 Dante «incontante risponde alla obiezione tacita che si potrebbe fare, dicendo: Se la memoria sua è così amara, perché la rinnovelli, trattando d'essa e descrivendola? [...] dice adunque: La cagione che mi muove a trattar d'essa è il bene ch'io vi trovai» (Buti); «quasi dicat: quamvis dixerim quod ista sylva est amara, tamen dicam de his que vidi in ea, causa tractandi de bono quod reperii ibi» (Benvenuto).

Facendo propria l'interpretazione vulgata dei vv. 8-9, Sapegno chiosa: «è probabile che il bene sia il soccorso inviatogli dal cielo, per mezzo di Virgilio, e *l'altre cose*, le tre fiere di cui discorrerà nei versi seguenti; ma a dire il vero, né quello né queste li trova, propriamente, nella selva». In realtà il *ben* trovato dentro la *selva obscura* non può essere che il primo effetto salvifico della *gratiae visitatio*, di quella «misericordia di Dio» che, «nella oscurità della nostra ignoranza e delle nostre colpe, colle braccia aperte si truova presta a non guardare a' difetti commessi, ma solamente alla buona affezione di chi a lei rivolger si vuole per doverla ricevere» (Boccaccio): «subita mutacio eius animi ita de malo in bonum, adiuvante gratia Dei, et recognicione pravi eius status» (Pietro): «il ridestarsi dell'intelletto che stimola coscienza e volontà e, risolvendo il male in elemento dialettico del bene, avvia tutto un vasto processo di correzione e di attiva costruzione spirituale risalendo dall'effetto (il traviamiento) al ripensamento delle sue cause, soggettive e oggettive, individuali e universali» (Mattalia): «il suo desiderio, insomma, di farsi uomo nuovo, di ritrovare la sua perduta ordinazione metafisica»: «l'inizio [...] di un processo di interiore illuminazione, che, pur non essendosi svolto pacificamente, senza ricadute e contrasti, appare al poeta, all'atto del suo raccontare, come un bene ritrovato, come una positiva conquista dell'animo suo»<sup>40</sup>.

«Che il bene possa trovarsi in una situazione di traviamiento morale, di male (la *selva*) può sembrare strano, ma l'avv. (vi) colloca senza dubbio nella selva il luogo del ritrovamento. L'aver trovato il *bene* nella *selva* è coerente con lo svolgersi del racconto; il risveglio alla coscienza è un atto della misericordia di Dio che dà all'uomo la possibilità di accorgersi della condizione in cui si ritrova e di giovare dei mezzi di cui dispone per salvarsi» (Vallone-Scorrano). «Dubiterebbersi – osservava già Francesco da Buti – che cosa di bene può essere nella vita mondana viziosa: a che si può rispondere che è la grazia proveniente da Dio, che fa desiderare d'uscire di tale vita, e appresso la grazia illuminante che ci ammaestra [...] a uscirne». Tutto il viaggio, da quel ritrovare sé stesso *per una selva obscura*, prendendo improvvisamente coscienza del proprio stato di miseria, fino al *ficcar lo viso per la luce eterna* (Par. xxxiii 83), si svolge sotto il segno della grazia divina. «Tutto il bene, di cui fantasticamente e allegoricamente il viaggio rappresenta la conquista, è potenzialmente contenuto in questo bene che Dante afferma di aver trovato nella selva, perché tutto muove da esso» (Mattalia).

Per trattare di questo bene, che tutto il poema attesterà, è necessario prima, vincendo il senso di pena e di orrore, parlare, nella prima cantica, delle *altre cose* non buone (analoga

polarità in *Conv.* 2.10.9: *lo bene e l'altro della persona*) – «le quali, se potesse far di non ne far menzione, tralascierebbe volontieri» (Castelvetto) –, *scorte* «in ipsa silva, hoc est de vitiis et erroribus que per vitam humani generis perpetrantur» (Graziolo; e si veda l'analoga spiegazione di Benvenuto: «in illa sylva, scilicet de viciis et viciorum suppliciis»): «per trattare del bene che séguita della detta cognizione de' vizii, tratterà delle pene inflitte ad essi» (Ottimo); e non dunque, secondo l'interpretazione vulgata, delle tre fiere, che appariranno anch'esse, come Virgilio, fuori della *selva*. «Poiché Dio sa trarre il bene anche dal male, il poeta dirà dell'aiuto celeste che ha ricevuto e delle altre cose vedute e imparate in questa paurosa avventura» (Bargellini). Ciò implica, come lo stesso Benvenuto notò al v. 91, che Virgilio condurrà Dante all'inferno «per istam vallem [...] per viam speculationis»: come la pena è effetto intrinseco della colpa, così l'inferno è dentro la *selva obscura*, ne è il fondo: «dalla selva oscura l'individuo singolo non può uscire (per la carenza sostanziale o anche formale delle due Guide volute dalla Provvidenza), altro che per un atto di approfondita meditazione in se stesso, che lo conduca al fondo dello stesso universo, che lo spinga a incontrare tutto il male del vivere e a superarlo catarticamente in un giudizio di valore»<sup>41</sup>.

Dopo aver tentato temerariamente, e invano, di uscirne da solo (vv. 28-60, e cfr. *Inf.* II 41-42), Dante dovrà, sotto la guida di Virgilio, rientrare nella *selva obscura*, scendendo attraverso di essa fino a giungere alla porta dell'inferno: dunque «l'aldilà si trova nell'al-di-quà», l'oltremondo ha sede *in interiore homine*, nella profondità della coscienza di ciascun uomo. «Dell'inferno dantesco ciò che ci turba è il fatto ch'esso non si presenta come una sorta di penitenziario dell'aldilà, bensì scaturisce quale conseguenza ineluttabile dalle leggi intese a regolare la vita sulla terra. Esso non conosce alcuna origine puramente esterna, alcuna punizione stabilita da un'istanza estranea a sé. Esso scaturisce dall'intimo dell'uomo [...]. Il castigo di Dio consiste nel fatto ch'egli abbandona gli uomini alla loro perversità. Il traviamiento stesso è un castigo, lo stesso peccato si fa decreto divino. L'uomo non si libera più dalla propria perversità, anzi non vuole più liberarsi, risulta come fissato in modo definitivo nella sua cupidigia, nel suo odio, nella sua ira. *Inferno è un disorientamento fissato per sempre*»<sup>42</sup>. Del resto l'immagine della *selva* tornerà altrove a designare il viaggio attraverso l'inferno: II 142, XII 92, XXI 84; e già in *Donne ch'avete* 27-28 *Nello 'nferno, o mal nati, / io vidi la speranza de' beati* (*V. N.* 10.19 [XIX 8]), *lo 'nferno* era il mondo terreno traviato e corrotto<sup>43</sup>; e in *Epist.* VI 2 *infera nostra* sono «le nostre cose di quaggiù», opposte alle *celestia*; e in Cino, 126.8 *il regno de' dimoni* è «la terra in preda al vizio e all'errore» (Contini).

Così intesi, i vv. 8-9 contengono «l'allusione non ad alcuni particolari soltanto del viaggio oltremondano, ma a un suo più ampio valore ed aspetto» (Grabher), alla universale esemplarità del dramma individuale di Dante, inserito «nel dramma dell'uomo in genere e, 'sub specie universali', dell'umano consorzio» (Mattalia): fungono da protasi – «ossia quella proposizione della 'materia da svolgere', di cui le epopee dell'antichità offrivano a Dante solenni esempi» (Flamini) –, latente e indiretta, l'uno all'intero poema, l'altro alla prima cantica, soddisfacendo fra l'altro il precetto retorico secondo cui «ad bene exordiendum tria requiruntur [...], scilicet ut benivolum et attentum et docilem reddat aliquis auditorem» (*Epist.* XIII 19.49).

Alessandro Ronconi osservò che in Dante, come «oggi soltanto in qualche dialetto marginale» (il siciliano), il passato prossimo indica sempre «un'azione pensata nella sua relazione col presente, un'azione che in qualche modo ha un interesse attuale sul quale si vuole porre l'accento da chi parla, come se si prolungasse con i suoi effetti; mentre l'azione espressa al passato remoto è considerata in sé, nel momento e nelle circostanze in cui si svolse». «La selva è amara, e poco è più morte. Il *ben ch'i' vi trovai* 'allora' è un fatto storico che si oppone a quell'amarezza, qualcosa di singolare e di eccezionale, che si staccò dallo sfondo di quel quadro doloroso. Ma le *altre cose ch'i' v'ho scorte* hanno valore in quanto

debbono essere ‘ora’ oggetto di racconto, una premessa necessaria per rievocare la propria salvezione»<sup>44</sup>.

#### 4. Il terror pànico

Dopo essersi ‘ritrovato’, non potendo «vedere, per le tenebre della notte, donde né come egli si potesse per la diritta via ritornare» (Boccaccio), Dante era stato assalito da una paura così intensa, che, «per lo concorso del sangue» (Castelvetro) – il quale, quando si prova uno spavento molto forte, «torna tutto a soccorrere il cuore» (Buti) –, il cuore, appunto, gli si era ‘allagato’. Intesa così, in senso dinamico (cfr. v. 90, *Inf.* xxv 27, *Purg.* v 83-84), l’immagine del *lago del cor* (v. 20) non ha nulla di gratuitamente prezioso o «aulico», ma contribuisce anch’essa a quella «formidolosa suggestione ambientale» in cui Momigliano indicava «la segreta ispirazione del canto», mostrando con efficace prolessi la tempesta della paura che fa rifluire *verso / lo cor, che ’l chiama*, quasi in soccorso, tutto il *sangue ch’è per le vene disperso* (*Così nel mio parlar* [*Rime* ciii] 45-47; vd. Barbi-Pernicone *ad l.*). La medesima «traslazione presa dalla tempesta» (Castelvetro) apparirà in Neri Moscoli, *Per che tu vede me* (44 Marti) 5-6:

niente cure del doglioso lago  
nel qual s’annega quasi el debel core;

e in Franco Sacchetti, *Ugo, se quella* (*Rime* cxxvi b) 9-10:

Per questo un timoroso amor m’alaga  
tanto il mio cuor, che mai non mi rinfranco.

L’apparizione del *colle* illuminato dal sole aveva fatto repentinamente cessare<sup>45</sup>, per un po’ (*un poco* sarà da intendere qui, come nel v. 28 e spesso altrove, con valore temporale), quel terrore angoscioso, destando la *speranza de l’altezza*: «tunc [...] ipsa tribulatio cure et varie passiones cessaverunt et sedate fuerunt» (Graziolo); «et merito remissus est timor, quia continuo concepit aliqualem spem evadendi ex ista sylva, cum cepisset modicum cognoscere claritatem virtutis» (Benvenuto).

Neanche la *lonza-lussuria a la gaetta pelle* (Boccaccio: «leggiadretta»; Guido da Pisa: «delectabilis et iocunda»; Buti: «leggiadra e vaga»; e cfr. l’incipit *Gaiete dolze parolete mie* di un rondello adespoto trecentesco<sup>46</sup>), con la sua «morbida agilità e sferzante eleganza», con «l’attrazione sottile del suo mantello variegato e della sua sagoma flessuosa»<sup>47</sup>, e con la sua «onnipresenza ossessionante» – che assume forza di incubo in quel «vero ‘capogiro’ verbale» del v. 36, *volte volto*<sup>48</sup> –, aveva spento quella speranza, confortata dall’*ora del tempo* e dalla *dolce stagione*. Ma di nuovo, «di fronte al leone, domina assoluta la paura»<sup>49</sup>. «Con la rappresentazione del leone, che avanza superbo, tutto il mondo circostante è pervaso dalla paura: il sentimento di paura si dilata e cresce via via d’intensità» (Malagoli); e in quella spettrale atmosfera d’incubo allucinante persino l’*aere* pare «contaminato da timore»<sup>50</sup>. E quel *leone*, minacciosa e terribile immagine di superbia (*Amos* 3.8 *Leo rugiet: quis non timebit?*), – a differenza dall’*Ecuba* ovidiana, che, in preda alla follia, *externas ... novo latratu terruit auras* (*Met.* xiii 406) – «quasi incute terrore all’aria senza ruggire, col solo mostrarsi» (Torraca; Benvenuto: «nam solum conspectus superbi terret»; e anche questo è spunto biblico: *et aspectus per timorem occidere*, scil. *poterat* [*Sapient.* 11.20]), piantandosi «poderoso nella sua possanza contenuta, che sembra però irraggiarsi intorno alla *test’alta* circondata come da un’aureola di terrore» (Grabher). Il replicare all’*aere* l’effetto della *paura*, che già (v. 44) era stato esplicitamente attribuito al protagonista, non è dunque

ripetizione ingiustificata, tanto da far preferire la variante *tremesse*, ma dice con grande efficacia l'intensità di quella *paura*: non un tremore epidermico, ma un angoscioso, disperato terrore dell'animo, che sembrava appunto contaminare, panicamente, l'*aere* intorno. Lo sgomento «non sarebbe così grande, non avrebbe modo di manifestarsi interamente, se non ci fosse [...] il cosmo a riceverlo»<sup>51</sup>.

La *speranza de l'altezza*, lesa dalla *vista* del *leone*, sarà poi perduta del tutto dall'apparire della *lupa* (vv. 52-54):

questa mi porse tanto di gravezza  
con la paura ch'uscìa di sua vista,  
ch'io perdei la speranza de l'altezza.

Con la *paura ch'uscìa di sua vista*: la *lupa*-*'cupiditas'*, ancor più del *leone*-*superbia*, diffonde terrore intorno a sé: «dalla *vista* della *lupa* si sferra come dardo la *paura*» (Poletto). «La *paura* era nel poeta, ma con questa viva figura di personificazione e di movimento ei ne dimostra ad un tempo la causa nella bestia, e l'effetto nella propria fantasia»<sup>52</sup>.

Non mancano, nel poema, altri passi in cui all'ambiente 'materiale' è similmente attribuita la capacità, propria dell'uomo, di avere sentimenti e affetti. Così, per i *tristi* iracondi che ora giacciono sospirando *fitti nel limo*, nella *belletta negra*, il mondo dei vivi è, nel rimpianto, *l'aere dolce che dal sol s'allegria* (*Inf.* vii 122). E quando Dante sarà approdato all'isola del purgatorio, nell'emisfero australe, quel cielo, illuminato dalle quattro stelle *non viste mai fuor ch'a la prima gente*, acquisterà «senso e vita» (Pietrobono) in un verso (*Purg.* i 25) che per la movenza può ben considerarsi parallelo (e il riscontro, davvero stringente, è stato indicato da Poletto e poi da Mattalia) al v. 48 di questo primo canto:

Goder pareva il ciel di lor fiammelle.

Del resto «in nessun punto dell'intero viaggio nell'aldilà siamo più inequivocabilmente rinviati alla scena del primo canto dell'*Inferno* come nel primo canto del *Purgatorio*. Qui il viandante si recinge 'd'un giunco schietto', qui può finalmente iniziare l'ascesa. È l'alba, e nella luce del giorno nascente si delinea una scena che, essendone l'immediato riflesso, ci riporta alla situazione del primo canto del poema. Avvertiamo immediatamente una straordinaria somiglianza. In entrambe le scene domina il profilo di un monte: un monte che bisogna salire, perché lassù, sulla vetta, si troveranno in entrambi i casi felicità e pace. Alla sua base e più in basso ci sono, nell'una scena, tenebre amare, una 'selva selvaggia' e il cammino che porta all'inferno; nell'altra, c'è l'inferno stesso che il pellegrino si è appena lasciato dietro»<sup>53</sup>. E sulla funzione del paesaggio è da vedere anche la nota iniziale di Momigliano a *Purg.* I: «per questo riguardo il I canto del *Purgatorio* è da paragonare al I e al III dell'*Inferno*: in questi e in quello lo stato d'animo del pellegrino viene fuori, più che da una descrizione diretta, dall'atmosfera che circonda il poeta e l'azione, e il paesaggio è insieme motivo e sfondo».

All'immagine del 'timore' dell'*aere*, per sublime contrasto, richiamerà poi, in *Par.* xxvii 4-5, la «potente imagine e soavissima» (Torraca) della «festa» che tutto il creato sembrava «facesse, rallegrandosi, al suo Creatore» (Buti):

Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso  
de l'universo ...

L'*aere* che pare 'temere', il *ciel* che pare 'godere', l'universo che sembra 'ridere'. In queste tre immagini, così intense, si può riassumere la vicenda di tutto il poema: la vicenda della conquista progressiva di spazi sempre più ampi e luminosi, e più liberi e lieti.

## 5. La 'mpresa che fu nel cominciar cotanto tosta

La similitudine dei vv. 55-60 dice con efficacia il dolore per la perdita *speranza de l'altezza*; «dolore di speranza perduta, dolore che non si spande in lacrime, ma contrista l'anima profondamente»<sup>54</sup>:

E qual è quei che volentieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che 'n tutti suoi pensier' piange e s'attrista:  
tal mi fece la bestia senza pace:  
ché, venendomi incontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

In *quei che volentieri acquista* i più hanno creduto di riconoscere l'avarò, che «si addolora e si dispera se perde ciò che ha radunato con lunghe cure» (così Casini-Barbi); altri il giocatore; altri il contadino. Se da *Doglia mi reca* (*Rime* cvI) alla *Comedia* «tutt'altra è la rappresentazione dell'avarò»<sup>55</sup>, ancor meno la psicologia del peccatore 'ritrovatosi' è assimilabile a quella del giocatore d'azzardo o del contadino. Sarà da preferire l'opinione di quanti in questa similitudine hanno visto – piuttosto che una comparazione fra due termini distinti, secondo il modello classico (Cicerone, *Inv.* I 30.49 «Conlatio est oratio rem cum re ex similitudine conferens») – una caratterizzazione tipologica, cioè «una descrizione indiretta dello stato d'animo del personaggio, tutto proteso nella speranza di conquistare l'altezza, e poi affranto dalla disperazione allorché vede la sua speranza delusa» (Sapegno): infatti «la similitudine è presa dal fatto stesso cui vuol spiegare, ma richiamato ad un concetto universale» (Palmieri).

Così, del resto, aveva inteso già Francesco da Buti: «dicendo: *E quale è quei che volentieri acquista*: questo dice di sé, che volentieri acquistava della salita del monte; *e giugne il tempo che perder lo face*: e questo ancora dice per sé, che venuto era il tempo, che non montava più, anzi tornava a dietro». E Cristoforo Landino: «tanto più era molesto a lui esser risospinto in giù, quanto maggior volontà avea di salire». «Grande era stata in Dante la speranza di pervenire infine nella parte illuminata dal sole della grazia; tanto più ora ogni passo indietro, a poco a poco, ma inesorabilmente, verso la selva, aumenta il suo dolore, reso più vivo dalla consapevolezza di ciò che sta perdendo» (Padoan). «Il paragone non è con l'avarò che acquista con gioia, ma con colui, avaro o no, che dopo aver raggiunto o stare per raggiungere una meta, vede a un tratto crollare la sua speranza. Tale è la situazione del viaggiatore Dante, che è risospinto indietro dalle fiere, e soprattutto dalla lupa»<sup>56</sup>.

Si tratta, insomma, di una di quelle similitudini «nelle quali una particolare circostanza di comportamento o di coscienza si rifà a un analogo atteggiamento umano assunto come tipico»<sup>57</sup>. «Questa forma [...] vedremo spessissimo usata nel poema: per la quale Dante trae la similitudine dalla persona o dalla cosa stessa che vuol descrivere»<sup>58</sup>. Dello stesso genere è, nel secondo canto (vv. 37-42), la similitudine che «con un'energia nervosa» (Momigliano) ritrae il mutamento dello stato d'animo di Dante dall'iniziale frettolosa baldanza alla pusillanime abulia:

E qual è quei che disvuol ciò che volle,  
e per novi pensier' cangia proposta  
sì che dal cominciar tutto si tolle,  
tal mi fec'io in quella oscura costa:  
per che, pensando, consumai la 'mpresa  
che fu nel cominciar cotanto tosta.

O quest'altra che, in *Purg.* IX 64-67, esprime il rinfrancarsi di Dante da un dubbio che l'aveva fatto 'agghiacciare' di paura:

A guisa d'om che 'n dubbio si raccerta  
et che muta in conforto sua paura  
poi che lla verità li è scoperta,

mi cambia' io; ...

Il modulo non sembra avere precedenti classici. Se ne hanno, invece, numerosi esempi nella *Bibbia*: *Ego autem tamquam surdus non audiebam* (Ps. 37.14); *Factus sum sicut homo sine adiutorio* (Ps. 87.4); ecc. Piuttosto che di «pseudosimilitudine» (Porena, Gmelin, Singleton) – contrapposta alla «vera similitudine», intesa come «un'immagine diversa che contiene elementi simili» (Porena) –, parlerei di «similitudine inclusiva», giacché della similitudine ha tutte le movenze, con questo di caratteristico, che il secondo termine, costituito da un concetto 'tipizzante', vi include il primo.

Luigi Venturi osservò acutamente che tali esempi, «se frequentissimi ricorrono in Dante e nel Petrarca [cfr. p. es. 68.10-11, 110.1-4, 129.52, 207.17-19, 249.8, 252.14, 336.10, *Triumphus Pudicitie* 58-60, *Triumphus Mortis* II 20, *Triumphus Fame* II 84] egli è perché questi più studiosamente frugarono nell'anima propria, e ne ritrassero gl'intimi affetti»<sup>59</sup>. Aggiungerei soltanto che, applicato prevalentemente, anche se non esclusivamente, a Dante personaggio (cfr. anche *Inf.* II 132, III 136, IV 3, XIII 45, XV 44-45, XIX 58-60, XXI 25-28, *Purg.* I 118-120, II 10-12, IX 41-42, XII 127-132, XIV 25-27, XVIII 85-87, XIX 40-42, XXI 109, XXIV 143-144, XXV 4-9, XXXIII 25-29, *Par.* III 35-36, VII 13-15, XIV 125-126, XVII 103-105, XX 91-93, XXII 25-27, XXIII 14-15 e 49-51, XXX 127), nella *Comedia* il modulo ne mette anche in rilievo l'esemplarità, sì che in lui possa meglio riconoscersi ogni uomo.

Quanto al verbo *acquistare*, è noto che si adatta benissimo, nell'uso dantesco, a significare un 'avanzare', un 'progredire': *sempre acquistando dal lato mancino* (*Inf.* XXVI 126); *pur su al monte dietro a me acquista* (*Purg.* IV 38). Prendendo a prestito, forse non del tutto illegittimamente, un'analogia similitudine petrarchesca (*Triumphus Fame* II 154), potremo dunque tradurre così il v. 55: *come uom che volentier s'avanzi*. Ma, come notò Momigliano ad *Inf.* XXVI 126, *acquistare* assume, in quest'uso, un valore ben più intenso e pregnante del semplice 'avanzare': «dà l'illusione di una conquista».

L'opposizione *acquistare* vs *perdere* richiama palesemente quella di un versetto dell'*Ecclesiaste* (3.6): «Tempus acquirendi, et tempus perdendi». Il *tempo che perder lo face* sarà – assai meglio che il momento in cui l'avarro perde ciò che ha prima acquistato – il momento in cui l'uomo, qualunque uomo illusosi di potersi salvare con le sole sue forze, perde questa speranza e insieme sé stesso. Pericolo ben più grande di quello di perdere il proprio patrimonio è appunto quello di perdere sé stessi. Quel *perder* sarà dunque un 'perdersi': lo fa sospettare anzitutto il contesto, se non di guadagni e perdite materiali si tratta, ma della frustrazione della *speranza de l'altezza*; e ad avallare tale sospetto basterà il fatto, ben noto, che in dipendenza da un verbo causativo «la omissione del riflessivo avviene (ancora adesso) tutte le volte che [...] l'infinito appartiene a un verbo neutro riflessivo come *pentirsi*, o ad un verbo transitivo indicante azione compiuta dalla stessa persona che la subisce»<sup>60</sup>. Dunque il *tempo* che fa perdere *quei che volentieri acquista* – cioè, con parole del *Convivio*, l'«erroneo» camminatore, il quale, mentre «lo buono camminatore giunge a termine e a posa», «non l'aggiunge, ma con molta fatica del suo animo sempre colli occhi gulosi si mira innanzi» (4.12.8 [IV XII 19]) – sarà, secondo il significato di *perdere* consueto in latino, l'ora della perdizione. Così intesa, l'espressione *il tempo che perder lo face* non può non far pensare al *tempo che mi sface* di *E' m'incresce di me* (*Rime* LXVII) 9: quasi personificato, il *tempo* è il «principio che conduce con sé tutti gli eventi mondani, recandoli a compimento»<sup>61</sup>.

Spiegata in questi termini, la similitudine dell'«erroneo camminatore» avvicina in modo stringente l'impresa di Dante personaggio, narrata nella prima metà di questo primo canto, all'ultimo viaggio di Ulisse, nel quale *per lui perduto a morir gissi*: d'obbligo, riguardo a *perduto*, vocabolo «da potersi dir tecnico dei romanzi in prosa della Tavola rotonda», il rinvio a Rajna<sup>62</sup>. Sono, l'una e l'altra, imprese proibite, viaggi verso un «paese sconosciuto», da cui è impossibile tornare. E se «l'Ulisse dantesco è 'perduto', come un



cavaliere del ciclo arturiano, partito per l'avventura nella foresta, e non più tornato»<sup>63</sup>, anche Dante lo sarebbe, nel suo tentativo di evadere dalla *selva obscura* salendo il *diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia*, se non lo soccorresse, insperato (*mi si fu offerto*, v. 63), lo strumento mosso da Dio per la sua salvezza, Virgilio.

La meta che Dante, uscito *con lena affannata dal passo / che non lasciò già mai persona viva*, cerca di raggiungere, andando *volontieri* – con «empito e slancio» (Mattalia), con l'audacia temeraria che gli nasce per istinto di conservazione nelle condizioni di pericolo estremo in cui s'è ritrovato – su per la *piaggia diserta, sì che 'l piè fermo sempr'era 'l più basso* (cioè senza concedersi neppure un attimo di posa, con tanta ansia che non appoggiava mai entrambi i piedi insieme, ma sempre, non appena appoggiava un piede in terra, lo superava immediatamente con l'altro), è appunto la vetta di quel *bel monte*, metafora concreta della libertà morale conseguibile «ne la vita attiva, cioè ne le operazioni de le morali virtudi», *ch'è principio e cagion di tutta gioia*, di «quella eccellentissima dile[tta]zione che non pate alcuna intermissione o vero difetto, cioè vera felicitade che per contemplazione della veritade s'acquista» (*Conv.* 3.11.14), «secundum virtutes morales et intellectuales operando», la quale «per terrestrem paradisum figuratur» (*Mon.* III xv 8 e 7). La meta dell'ultimo viaggio di Ulisse è, appunto, il *mondo sanza gente* al di là dell'oceano, il *lido deserto / che mai non vide navicar sue acque / omo che di tornar sia poscia esperto* (*Purg.* I 130-132): la montagna del purgatorio, sulla cui vetta ha sede il paradiso terrestre.

Mosso dalla *speranza de l'altezza* che gli ha ispirata la vista delle *spalle* di quel *colle, vestite* dei raggi del sole mattutino, Dante intraprende il suo cammino con frettolosa baldanza, con la medesima *festina et impremeditata presumptio* attribuita nella *Monarchia* a Pietro, *ad quam non solum fidei sinceritas impellebat, sed, ut credo, puritas et simplicitas naturalis* (III IX 9). A ciò alluderanno le parole di *Inf.* II 41-42 *la 'mpresa che fu nel cominciar cotanto tosta* («nello stabilimento della quale – chiosò bene Castelvetro – posi poco spazio di tempo come fanno i pazzi, che tosto deliberano non riguardando a molte cose»), assai meglio che, come generalmente si crede, alla prontezza con cui Dante seguì poi Virgilio (*allor si mosse, et io li tenni retro*) verso l'entrata dell'inferno: mal si addirebbero alla connotazione negativa qui chiaramente assunta dall'agg. *tosta*<sup>64</sup> sia il significato, tutt'altro che irriverente e baldanzoso (Torraca: «Dante non osa, per reverenza, andare a paro» di Virgilio), sia il ritmo giambico, «compostamente deciso» (Mattalia), ma tutt'altro che frettoloso, di questo verso che chiude il primo canto su «una nota di pacata fiducia del discepolo verso la guida, nell'iniziarsi d'un motivo che darà salda unità alla poesia e alla struttura delle prime due cantiche»<sup>65</sup>.

A ciò alluderà anche la terzina di *Purg.* I 58-60:

Questi non vide mai l'ultima sera,  
ma per la sua follia le fu sì presso  
che molto poco tempo a volger era.

Umberto Bosco, attraverso una serrata indagine dell'uso dantesco, ha mostrato nel sostantivo *follia* e nell'aggettivo *folle* una pressoché costante connotazione di superbia spirituale, di «quella superbia che consiste nel non tener conto dei limiti, dei divieti, dei confini che Dio ha posto alla natura umana»; e, fondandosi su ciò, ha creduto di potere asserire che, in *Purg.* I 59, «Dante qualifica 'follia' il suo traviamiento, quello che [...] aveva simboleggiato nella selva 'amara che poco è più morte'; ed esso traviamiento non poté consistere dunque che in una fiducia ossessiva nelle sue forze umane», cioè in «una deviazione dall'ortodossia religiosa, per effetto degli studi di filosofia da lui intrapresi e – come dice egli stesso – rapidamente approfonditi: vale a dire un atteggiamento di superbia intellettuale»<sup>66</sup>. Ma causa dell'entrare nella *selva obscura* non fu certo la superbia intellettuale di Dante, la sua eccessiva fiducia in sé stesso, bensì lo stato di sonnolenza, d'intorpidimento della coscienza: *tant'era pien del sonno ...* (v. 11). «Nella selva egli è entrato, perché è venuta meno la vigilanza della mente che lo teneva sul giusto cammino»<sup>67</sup>: «non per consapevole

malvagità, ma per oblio negligente dei propri doveri spirituali» (Padoan). La sua *follia* fu invece, appunto, la presunzione, dopo esservisi ‘ritrovato’, di potere, con le sole sue forze, evadere dalla *selva obscura* e salire il *diletto monte*: questa *follia* lo condusse quasi a veder *l’ultima sera*, cioè ad essere ucciso – propriamente, materialmente ucciso – dalla *lupa*-‘cupiditas’. Vale insomma, per lui, il monito del giudice Tomaso da Faenza nella tenzone con Monte Andrea:

Mai non poria null’ommo, ad uno passo,  
salire i loco ove sia sovran bene;  
non dé blasmar Segnor chi llui à spene,  
né per compianto mostrarsi ismarito:  
ché vanamente aquista folle ardito  
che per agina torna spene in casso.

Parallelamente, Ulisse si mette *per l’alto mare aperto* ubbidendo all’impulso invincibile del suo *ardore ... a divenir del mondo esperto / et delli vizi humani et del valore*. E il suo *folle volo* attraverso l’oceano s’inizia «in una luce mattinatale» (Grabher), «in hora matutinali, scilicet de mane, tempestive» (Benvenuto). Generalmente s’intende *nel mattino* in senso traslato: «verso oriente»; ma «per andare ‘*dietro al sol*’, verso occidente, non era necessario torcere la nave a direzione diversa da quella tenuta sin allora»: «perciò *nel mattino* allude semplicemente all’ora, in cui cominciò il ‘folle volo’; non può significare che la *poppa* fosse *volta* ad oriente, ossia proprio in quella direzione, che abbandonò» (Torraca). Preferisco, accogliendone l’interpretazione temporale, metter virgola davanti a *nel mattino*, anziché dopo, e intendere *volta nostra poppa* come un inciso, legando la determinazione temporale al verso seguente (*nel mattino / de’ remi facemmo ali al folle volo*): l’enjambement produce un effetto di slancio, e insieme prepara un enunciato inatteso. Per l’influsso letificante ed eccitante del *cominciar del giorno* (*Purg.* xxx 22), cfr. p. es. *Ps.* 29.6 *ad vesperum demorabitur fletus, ad matutinum laetitia*; *Is.* 14.12 *Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris?*: «li marinai e mercatanti che vanno per mare, quando montano la mattina in sul naviglio, desiderano di andare oltre a suo cammino tostamente ...» (così Buti a *Purg.* viii 1 ss.).

Dante incontra la *lonza*, il *leone* e la *lupa*<sup>68</sup>; e questa lo respinge *a poco a poco*, facendolo ‘ruinare’ *in basso loco, là dove ‘l sol tace*. Parallelamente, Ulisse incontra i *riguardi* segnati *acciò che l’uom più oltre non si metta*: «il mitico confine tra magnanimità e presunzione, al di qua del quale c’è l’infettibile necessità di conoscenza propria dell’uomo degno di questo nome, e al di là la superbia, il naufragio spirituale»<sup>69</sup>; e «nel suo spingersi oltre [...] infrange, senza che nulla lo autorizzi, nella *hybris* di una decisione personale, il limite stabilito alla conoscenza»<sup>70</sup>; del resto «the verb ‘si metta’ is in the present: the injunction holds good in the present, is addressed to man now and always» (Singleton *ad l.*). Invero, «che un divieto ci sia, non par lecito dubitare: che esso nascesse dall’impossibilità per l’uomo di accedere da vivo al Paradiso terrestre, posto agli antipodi, è assai verisimile. Ma il divieto ha anche un valore più generale: è un’affermazione, che Dio fa, dei limiti da lui posti all’uomo» (Bosco).

Sia il viaggio di Dante che quello di Ulisse sono dunque ‘folli’, e votati alla perdizione. Dante passa, per il fallimento della sua impresa, dalla speranza alla tristezza; Ulisse dall’allegria al pianto: i due passi – *Inf.* i 55-57 e xxvi 136 – sono già stati messi a confronto da Avalor; del resto «l’espressione è topica nella letteratura medievale»<sup>71</sup>, e la sua origine è biblica: *Job* 30.31; *Iac.* 4.9 *risus vester in luctum convertatur, et gaudium in maerorem*; ecc. Il mutarsi della loro gioia in amarezza ripete la vicenda della cacciata di Adamo dall’Eden dopo la *follia* (*Par.* vii 93) del peccato originale, *follia* che consistette appunto non nel *gustar del legno* per sé stesso, ma solamente nel *trapassar del segno* (*Par.* xxvi 115-117), cioè nella trasgressione del divieto divino; cfr. *Purg.* xxviii 94-96:

Per sua difalta qui dimorò poco;  
per sua difalta in pianto et in affanno  
cambiò honesto riso et dolce gioco.

Dante non muore, ma poco ci manca (*Purg.* I 60 *molto poco tempo a volger era*), soltanto perché, mentre la *morte* lo *combatte* nella *fumana* su cui *'l mar non à vanto* (*Inf.* II 107-108) – cioè nell'impetuoso torrente (cfr. *Epist.* VII 4 *Hinc diu super flumina confusionis deflevimus*) della convivenza civile turbata dalla *lupa-'cupiditas'* (cfr. *Mon.* III XVI 11 *sedatis fluctibus blande cupiditatis*), da quella cupidigia che 'affonda' sotto di sé i mortali, sì che *nessuno à podere / di trarre li occhi fuor delle sue onde* (*Par.* XXVII 121-123) –, Virgilio, da parte di Beatrice, *donna del ciel*, viene *mandato ad esso / per lui campare* (*Purg.* I 61-62) dalla bestia che *non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide*. Ulisse muore, perché così vuole quel Dio che egli, pagano, non ha potuto conoscere (*com'altrui piacque*).

Da paragonare ad Ulisse non è già il Dante che, guidato da Virgilio, percorrerà, ubbidendo alla volontà divina, i regni oltremondani della pena, bensì il Dante che, ritrovatosi *per una selva obscura*, e invaso dal terrore di restarne prigioniero per sempre, ha cercato con tutte le sue forze di uscirne, e che, appena il terrore gli si è un po' acquietato, trae conforto e coraggio dalla *spes salutis aeternae* infusagli dalla vista del colle illuminato dal sole appena sorto, e tenta 'follemente' di salire da solo quel *diletto monte*, senza rendersi conto che l'ascesa ne è preclusa finché non sia venuto il *veltro* destinato dalla divina provvidenza ad uccidere la *lupa-'cupiditas'*, cioè fino a quando, per l'assenza dell'Impero, la società umana non è in grado di compiere il necessario sforzo collettivo verso la felicità. Ad accomunare Dante e Ulisse è l'orgogliosa fiducia «*quae innititur propriae virtuti, attentans scilicet aliquid ut sibi possibile quod propriam virtutem excedit*» (Tommaso d'Aquino, *Summa theol.* II II 21. 4): il disconoscimento della propria limitatezza, il rifiuto di ricorrere preliminarmente alla grazia divina. È la tragica insufficienza dell'uomo «che si lusinga di conseguire la salvezza con le sole sue forze» (Vandelli), la cui *disianza vuol volar sanz'ali* (*Par.* XXXIII 15) e, senza il freno della virtù che consiglia (*Purg.* XVIII 62), corre alla perdizione. Cfr. *Conv.* 4.28.8: «O miseri e vili che colle vele alte correte a questo porto, e là ove dovereste riposare, per lo impeto del vento rompete, e perdetevi voi medesimi là dove tanto camminato avete!».

E dirà fra Tommaso (*Par.* XIII 136-138):

et legno vid'i' già dritto et veloce  
correr lo mar per tutto suo cammino,  
perire al fine a l'intrar della foce.

È la tragica insufficienza, anche, dell'*altezza d'ingegno* di chi, *folle, non si rimuove / per tema di vergogna da follia* (*Io sento sì* [Rime xci] 103-104)<sup>72</sup>.

Già Agostino aveva scritto: «Christus instituit lignum quo mare transeamus. Nemo potest transire mare huius saeculi, nisi cruce Christi portatus» (*In Iohann.* II 9).

Acquistano un significato più pregnante, in questa luce, le due terzine (*Inf.* XXVI 19-24) poste «come ad epigrafe della storia di Ulisse» (Momigliano):

Allor mi dolsi, et ora mi ridoglio  
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
et più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
perché non corra che virtù nol guidi;  
sì che, se stella bona o miglior cosa  
m'à dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

Mi pare che la ragione profonda di questi versi, al di là dell'autobiografia (Momigliano: «anche Dante ha sentito gli stimoli prepotenti dell'ingegno e il pericolo di lasciarlo correre orgogliosamente senza un freno superiore»), vada cercata nell'ambito della stessa necessità strutturale del poema: è, senza dubbio, «un esplicito richiamo alla propria esperienza

personale» (Sapegno); ma questa esperienza personale non rimane un dato estrinseco al testo, ne è parte integrante. Così, nel *folle volo* di Ulisse, non soltanto Dante, ma, attraverso l'esemplarità del personaggio-poeta, ogni lettore, ogni uomo avrà l'occasione per dolersi, nel profondo della coscienza, e per fare ammenda della propria *follia*, 'affrenando' *lo 'ngegno perché non corra che virtù nol guidi*.

## 6. Il lungo silenzio di Virgilio

Nel v. 59 la locuzione *a poco a poco*, legata in enjambement al verso seguente, dice il lento ma ineluttabile retrocedere di Dante sotto l'incalzare della *lupa*-*'cupiditas'*: *qui spernit modica, paulatim decidet* (*Eccli.* 19.1).

Nel v. 61 preferisco *ruïnava* a *ruvinava* e *rovinava*: cfr. *Inf.* xx 35, xxxiii 133, *Par.* xxxii 138, dove le forme epentetiche sono ugualmente presenti in alcuni mss., tra cui Triv. Del resto la dieresi in *ruïnava*, insieme coi due bisillabi in clausola, rallenta opportunamente il ritmo, significando caduta lenta e grave. Se *ruïnava* – lezione confortata dall'esplicito richiamo di *Par.* xxxii 138 *quando chinavi a ruinar le ciglia* – valesse «precipitavo», contrasterebbe in modo insanabile con *a poco a poco / mi ripigneva*; ma qui «rappresenta l'entità e non la velocità della caduta» (Grabher): «Dante non precipita di corsa giù per la china [...], ma il suo ritornare alla selva comporta la fine della speranza e la paura di non potersi salvare» (Sapegno); e già D'Ovidio aveva osservato che con questo verbo Dante avrà voluto esprimere «il danno morale e le condizioni psicologiche della discesa»<sup>73</sup>: «il *ruinare* dantesco ha dunque anche un'ovvia semantica non meramente letterale»<sup>74</sup>, significando «rovina morale, rinuncia alla salvezza»<sup>75</sup>: cfr. *Conv.* 4.7.9 «La via [...] delli malvagi è oscura. Elli non sanno dove rovinano» (traduzione di *Prov.* 4.18). E «il *basso loco*, nel senso morale, è l'avvilimento dell'animo per la fallita impresa, e l'apprensione della miseria in cui doveva continuare» (B. Bianchi). Nel v. 63, dunque, il complemento *per lungo silenzio* va con *parea*, e non con *fioco*; cfr. *Inf.* xxiv 64 *Parlando andava per non parer fievole*. «Dante non dice che costui era *fioco*, ma che *parea*, cioè ch'egli dalle apparenze congetturava costui dover esser *fioco*» (Andreoli). Mentre Dante *a poco a poco* veniva ricacciato dalla *lupa*-*'cupiditas'* verso la *selva obscura*, costui, che poi si paleserà come il poeta Virgilio, taceva, nonostante ch'egli avesse manifestamente bisogno urgente d'aiuto: di qui l'impressione – del tutto coerente con l'etica medievale del dono, che per essere davvero tale dev'essere «non dimandato» (*Conv.* 1.8.16) – che egli fosse *fioco*, incapace di parlare, o almeno di farsi udire: *ché quale aspetta prego, et l'uopo vede, / malignamente già si mette al nego* (*Purg.* xvii 59-60). Parafrasò bene Pézard: «la durée même de ce silence insoutenable me donnait à croire que le personnage cherchait en vain sa voix»<sup>76</sup>.

Virgilio non poteva, con la sua *parola ornata*, dare a Dante nessun aiuto immediato contro la *lupa*, ma solo aiutarlo a *tenere altro viaggio*: a che pro, dunque, spreca parole? «Homo sapiens tacebit usque ad tempus» (*Eccli.* 20.7). Similmente in *Purg.* vi 61-71 Sordello non dirà *alcuna cosa* a Dante e Virgilio avvicinati per conoscere la *via più tosta*, e neanche quando Virgilio l'avrà pregato risponderà *al suo dimando*, ma chiederà del *paese* e della *vita* dei due viandanti: «*non rispose, et prudenter egit, quia volebat scire qui essent*» (Benvenuto). Dante doveva prima sperimentare da solo, e fino in fondo, gli ostacoli che impediscono la salita al *colle*, e constatare l'insufficienza delle sue forze: solo così avrebbe potuto accettare l'idea di compiere il viaggio oltremondano cominciando dalla discesa all'inferno, come unico

mezzo per salvarsi. Ecco perché Virgilio non ha rivolto la parola a Dante che *ruinava in basso loco*. «Si bref qu'il a été ce silence lui a paru, à lui, mortellement long dans l'angoisse qui le torture»<sup>77</sup>.

Dante non può conoscere l'identità di chi gli si è *offerto* improvvisamente *dinanzi a li occhi*: soltanto dopo aver voltato intorno lo sguardo spaurito e non aver visto nessun altro *nel gran deserto*, egli trova finalmente in sé stesso la forza di gridare *Miserere di me!*, il grido di David pentito (cfr. *Ps.* 50.3 e 118.29), che è anche il grido di ogni peccatore che si renda, *piangendo, a quei che volontier perdona*. Eppure, ancor dopo l'umile e accorato grido di Dante, Virgilio non gli dice le parole salvifiche di cui egli ha bisogno, limitandosi a rivelarglisi, appunto, come il gran poeta mantovano, e a chiedergli *perché ritorni a tanta noia* e non salga il *diletto monte* (vv. 76-8). La funzione di questa domanda è maieutica: «è la maniera più efficace sicché Dante stesso, nella risposta, confessandogli quella sua impotenza, si acconci ad accogliere da Virgilio la proposta e i conforti al viaggio spirituale che dovrà, per vie ben diverse [...], riabilitarlo al bene e salvarlo»<sup>78</sup>. E Dante stenta, sulle prime, a credere d'aver davanti proprio quel Virgilio, *nostra maggior musa*, la più eloquente di tutte (vv. 79-80); e la sua vergogna – cioè «paura di disonora per fallo commesso» (*Conv.* 4.25.10) – deriva evidentemente dal fatto che «innanzi non l'avea conosciuto» (Buti), e aveva creduto *fioco* proprio lui, *quella fonte / che spande di parlar sì largo fiume*. Le parole salvifiche Virgilio gliel dirà soltanto dopo essersi accertato della sincerità della sua preghiera e della fermezza del suo proposito, testimoniato in modo indubitabile dal *lagrimar*: «più le lagrime mosson Virgilio a compassione di lui che le parole» (Castelvetro): ciò è ben sottolineato, nel v. 92, dal rilievo che assume il *poi* fortemente accentato in fine di emistichio, e diviso per mezzo della cesura dal *che*<sup>79</sup>.

Comunque, ciò che più conta in questa sede è riconoscere l'infondatezza dell'opinione – ampiamente diffusa, e autorevolmente ribadita da Sapegno – secondo cui, «presa alla lettera, e interpretata razionalmente, la caratterizzazione risulta incongrua alla situazione e poco perspicua», e «la frase si spiega soltanto in rapporto alla funzione allegorica assegnata alla figura di Virgilio». Come notava già Castelvetro, «l'allegoria non è da commendare né da ricevere per buona, dove il senso letterale non ha stato». Del resto, in *Conv.* 2.1.8-12 Dante stesso aveva spiegato con la massima chiarezza che la «litterale sentenza» è, «sempre», «subietto e materia» e «fondamento» di tutte le altre, «massimamente dell'allegorica», e che quindi «sempre lo litterale [senso] dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico», così come «in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori». «Virgilio – ha ammonito Gilson –, come ogni altro essere reale, non è riducibile a un qualche simbolo astratto e univoco. Vi si oppongono il suo stato civile e il suo certificato di nascita. Piuttosto che essere nato da una significazione simbolica, egli la genera. A meno di leggere la *Divina Commedia* a rovescio, bisogna sempre andare da ciò che Virgilio fa e dice a ciò che Virgilio simboleggia, e non viceversa»<sup>80</sup>.

Invero assumere, come tendono a fare tanti moderni, «l'insensatezza della lettera a esclusivo profitto dell'allegoria»<sup>81</sup>, nasconde spesso il tentativo di dissimulare la capitolazione davanti all'oscurità del testo, e appartiene quindi al campo dell'ideologia piuttosto che a quello della filologia. «Assai spesso – osservava Grabher – la difficoltà d'intendere Dante non consiste solo nel cogliere il preciso significato di singole parole, ma le complesse sfumature della loro articolazione sintattica». Qui, una volta chiarita l'oscurità del testo – causata soprattutto dall'erroneo riferimento del complemento *per lungo silenzio* all'aggettivo *fioco* anziché al verbo *parea* –, la scena dell'apparizione di Virgilio, pur nell'estrema concisione e rapidità del dettato poetico, può essere distinta in quattro fasi

successive – del tutto congrue al contesto della narrazione –, le quali occupano il tempo del lento ma ineluttabile ‘ruinare’ di Dante:

- 1) a Dante che ‘ruina’ si ‘offre’ qualcuno, senza che li per li, alle prese con la *lupa*, egli se ne accorga;
- 2) Dante si avvede della presenza di costui, che però nel frattempo ha taciuto e continua a tacere;
- 3) Dante ha l’impressione che costui sia *fioco*, incapace di parlare, o almeno di farsi udire;
- 4) Dante, guardandosi intorno se mai ci fosse qualcun altro, vede che costui è *nel gran deserto*, solo, il solo che possa aiutarlo.

Non rimane allora che ammirare, anche in questi versi tanto discussi e dileggiati, quella che Leopardi definiva «la rapidità e la concisione dello stile» di Dante, di quello stile che è «il più forte che mai si possa concepire», in quanto «presenta all’anima una folla d’idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee e fanno ondeggiar l’anima in una tale abbondanza di pensieri, o d’immagini e sensazioni spirituali ch’ella o non è capace di abbracciarle tutte, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni» (Zibaldone 2042).

## 7. Il ‘veltro’ e l’Italia

La figura della *lupa*-‘cupiditas’ «ha generato quella del *veltro*», «cane da caccia sagacissimo e velocissimo» (Torraca); «è il *veltro* una spezie di cani maravigliosamente nemici de’ lupi: de’ quali *veltri* dice [...] doverne venire uno che la farà morir con *doglia*» (Boccaccio). Non dunque il *Veltro* con la maiuscola, e neppure un *veltro* qualsiasi, bensì il *veltro* capace di uccidere la *lupa*-‘cupiditas’, che, in quanto «mostro infernale», «non può morire di morte naturale» (Castelvetro), ma soltanto *con doglia*, cioè di morte violenta e dolorosa: un imperatore, insomma, «lo quale, tutto possedendo e più desiderare non possendo, li regi tegna contenti nelli termini delli regni, sì che pace intra loro sia, nella quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze s’amino, in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, lo qual preso, l’uomo viva felicemente: che è quello per che esso è nato» (*Conv.* 4.4.4): «perché solo l’imperatore nel pensiero dantesco ha per compito istituzionale la distruzione della *cupiditas*»<sup>82</sup>. L’allitterazione tra *veltro* e *verrà*, in enjambement, nonché la rima interna *verrà* : *farà*, accentuano il tono vibrante e solenne della profezia: profezia *ante eventum*, fondata non su certezze di fatti, ma su una fervidissima speranza, tutta interiore.

Il vaticinio dantesco sembra riprodurre, nel concetto, quello virgiliano (*Aen.* I 286-287):

Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,  
imperium Oceano, famam qui terminet astris;

vaticinio citato anche in *Epist.* VII 13.

L’espressione *tra feltro e feltro* – «una di quelle locuzioni oscure che rientrano nello stile delle profezie» (Momigliano) – contribuisce efficacemente, qui, a dare alla profezia «quel carattere ermetico, arcano, che la rende più suggestiva e solenne» (Grabher). Tra le molte spiegazioni che ne sono state date – «ancor più che ingegnose, lambiccate» (Sapegno) – preferisco nettamente quella in chiave astrologica, già accennata da parecchi degli antichi commentatori (secondo l’Anonimo Fiorentino, p. es., il *veltro* dovrà essere «bene compassionato dalle costellazioni superne»), e perfezionata da Olschki: *feltro* sarebbe qui «una metonimia per significare il termine ‘cappello di feltro’»; e «Dante avrebbe col feltro designato l’attributo caratteristico dei Dioscuri, deità romane [...] ab antiquo caratterizzate dai conici berretti di feltro», volendo dire che la nascita (*nazion*: cfr. *Par.* XIX 138) del vaticinato liberatore sarà «sotto i particolari auspici indicati dalla costellazione dei ‘pilleati’ Gemelli»<sup>83</sup>.

Del resto, «che *pilleus* in latino, come  $\pi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$  in greco, *feltrum* in latino medievale e *feutre* o *fautre* in antico francese designino tanto il copricapo conico dei Dioscuri quanto il materiale del quale si diceva fosse fatto, è ampiamente documentato»<sup>84</sup>.

Per le *gloriose stelle* dei Gemelli – *lume pregno / di gran virtù* – Dante nutre una speciale predilezione, essendo egli stesso nato sotto questo segno zodiacale, e riconoscendovi tutto, *qual ch'e' si sia, il suo ingegno* (*Par.* xxii 112-117; cfr. anche *Inf.* xv 55-60, xxvi 23-24, *Purg.* xxx 109-117); ma che nel *veltro* egli voglia indicare sé stesso, come proponeva lo stesso Olschki, è ipotesi stravagante, e già confutata dallo stesso futuro *sarà*, che non si vede come potrebbe esser detto di un trentacinquenne; «e vi si oppone l'incongruenza in cui Dante incorrerebbe proponendosi sterminatore della *lupa* nell'ambito universale nel momento stesso in cui se ne dice irrimediabilmente vinto sul piano personale»<sup>85</sup>.

Nel v. 106 non è necessario leggere *umile*, con Singleton: tra il dimostrativo *quella* – carico di una evidente funzione enfatica ed evocativa (cfr. v. 79) – e l'attributo *umile*, va posta una cesura secondaria, come p. es. tra *quando* e *Icaro* in xvii 109:

né quando Icaro misero le reni ...

Come nel v. 75 il *superbo Ilión* ha subito rispetto al *superbum / Ilium* virgiliano [*Aen.* iii 2-3, dove l'aggettivo ha «tutt'altro significato, perché allude alla maestà della rocca di Troia (*nobile* chiosa infatti Servio)» (Paratore *ad l.*)] una trasformazione semantica in senso morale (cfr. *Inf.* xxx 13-15, e *Purg.* xii 61-63, dove la distruzione di Troia è esempio di superbia punita), così qui *quella umile Italia* assume una «colorazione moralistica [...] di fronte a *humilem ... / Italiam* di *Aen.* iii 522-523 che in Virgilio è 'bassa', 'pianeggiante' quale appare ai Troiani la penisola salentina: in Dante l'Italia, travestita biblicamente, assurge a simbolo di una virtù che è propiziatrice di salvezza (come in *Ps.* 17.28 *tu populum humilem salvum facies*) per mezzo del *veltro*»<sup>86</sup>. «Ilión, superbo, fu distrutto; ma l'Italia, umile, sarà inalzata» (Pietrobono): «verrà, il liberatore del mondo, quando l'Italia sia 'disposta' a ciò (*Par.* xxx 136-138), vale a dire quando essa umilmente lo accoglierà tutta quanta, con la devozione che a lui si deve [...]; l'Italia avrà salvezza quando sarà 'umile', non più riottosa e superba, dinanzi al Messo di Dio»<sup>87</sup>. Insomma l'aggettivo *umile* qui «è prolettico»: «l'Italia sarà salvata in quanto sarà redenta da quella superbia che provocò invece la rovina di Troia» (Montanari); e va dunque inteso non come «vile» o «misera», nel qual senso sarebbe del tutto privo di riscontri, bensì come «mansueta», «devota», secondo il concetto evangelico dell'effettiva grandezza di chi si umilia (cfr. almeno *Purg.* i 135, viii 28, x 65, xxix 142, *Par.* vi 135, xi 87, xxxiii 2, nonché Maestro Rinuccino, ixm 13 *l'umiltate ti porà 'n altezza*).

Del resto la teoria dell'umiltà quale principio di espiazione e di redenzione era già nella tradizione ascetica accolta da Tommaso d'Aquino; e Bernardo di Chiaravalle nel *Tractatus de gradibus humilitatis et superbiae* e Anselmo d'Aosta nel *De similitudine* (capp. 99 ss.) sembrano particolarmente vicini all'impostazione dantesca, esplicita nella seconda cantica, di cui l'umiltà «rappresenta quasi il tema conduttore»<sup>88</sup>.

Dante vuol dire, in conclusione, che l'Italia – ora tutt'altro che *umile*, perché 'ammaliata' dalla *cieca cupidigia* (*Par.* xxx 139), e anzi divenuta *fella*, e *indomita et selvaggia*, a causa del potere temporale dei papi e della negligenza degl'imperatori tedeschi (cfr. *Purg.* vi 76-126) – un giorno si lascerà umilmente guidare e redimere, come già ai tempi dell'antica Roma, dal nuovo Cesare, dall'imperatore-*veltro* (cfr. *Epist.* vi 12 *delirantis Hesperie domitorem*, detto di Arrigo vii).

## 8. La 'seconda morte'

Nel v. 117, rispetto a *che*, la lezione *ch'a* sembra 'facilior', in quanto suggerita da ingiustificata resistenza al valore transitivo di *grida* («invoca gridando»), estraneo all'uso moderno ma non all'antico. Un caso analogo di corrucciola determinata da resistenza al valore transitivo di *gridare* sembra quello di Rustico Filippi, xvi 1:

Le mie fanciulle gridan pur vivanda

(Mengaldo: «reclamano insistentemente e ad alta voce il cibo'. Il ms. dà *pur a vivanda*, e generalmente si stampa *gridano a vivanda*»).

Nello stesso verso, il termine *seconda morte* va inteso «nel senso tecnico-scritturale di 'dannazione eterna conseguente al Giudizio universale': tanto più dolorosa in quanto anima e corpo formeranno una nuova e più perfetta unità che più sentirà e subirà la pena del danno [...]. Dopo il Giudizio, insomma, saranno aggravate le pene dei dannati, e insieme accresciuto il gaudio dei beati»<sup>89</sup>.

Con questo senso tale formula tradizionale fu usata da Francesco d'Assisi:

Beati quilli ke se trovarà nelle tue sanctissime voluntati

ka la morte secunda nol farrà male (*Laudes creaturarum* 30-31);

e da Dante stesso, ai Fiorentini: «Vos autem divina iura et humana transgredientes quos dira cupiditatis ingluvies paratos in omne nefas illexit, nonne terror secunde mortis exagitat [...]?» (*Epist.* vi 5).

Bisogna dunque intendere che, attraverso l'inferno, Dante vedrà *li antichi spiriti dolenti* – cioè «le figure rappresentative di ciascun peccato, che saranno individuate durante il viaggio»<sup>90</sup> – ciascuno dei quali invoca gridando la condanna piena e definitiva della seconda morte – cioè di quella morte «qua simul cum corpore anima post generalem omnium resurrectionem cruciabitur in Inferno» (Guido da Pisa) –, «quando al giudizio risuscitati, saranno dannati ultimamente l'anima col corpo insieme; e questo ciascun grida, perché ciascun vorrebbe, come disperato, che già fosse l'ultima dannazione» (Buti).

«Essi sono non solo tenacemente racchiusi, senza speranza di uscirne, dal luogo in cui si trovano, ma anche dall'interno risultano come affascinati e invisibilmente irrigiditi nella necessità del loro essere perversi»<sup>91</sup>. Si pensi alla «infinita bestemmia» di *Inf.* iii 103-105, che «è la prima manifestazione morale dei dannati danteschi, il primo immane segno della loro insanabile depravazione» (Momigliano):

Bestemmiavano Dio et lor parenti,

l'umana spezie, e 'l loco e 'l tempo e 'l seme

di lor semenza et di lor nascimenti.

In *Inf.* iii 125-126 Virgilio spiegherà che *la divina giustizia li sprona / sì, che la tema si volve in disio*: «la paura si volge in desiderio come colui che va alle forche, perché è sforzato, desidera di giugnere tosto, poi che pur ne li conviene, per ispacciarsi tosto» (Buti).

In tale mutarsi del 'terror secunde mortis' in *disio* consiste, appunto, la precisa e atroce «legge di base dell'inferno» (altro che indeterminatezza e astrattezza nell'intento morale!), per cui – ripetiamolo con Spoleri – «*inferno è un disorientamento fissato per sempre*»: «quali gli individui erano, nel loro fare e patire, nelle loro intenzioni e nelle loro realizzazioni, così sono qui per sempre, pietrificati come statue di bronzo»<sup>92</sup>.

## 9. Qualche considerazione provvisoria

«Le ipotesi erronee o fantastiche – ammoniva Parodi – non sono soltanto un inutile e spiacevole ingombro, ma concorrono in molte maniere a far diventare difficili anche le cose più facili, formando intorno a sé stesse come un ambiente artificiale, dove neppure i critici più spregiudicati e più acuti riescono a conservare intatta la libertà del loro discernimento»<sup>93</sup>.

Questo primo canto del poema, più di tutti gli altri, è stato infestato, nel corso dei secoli, da ipotesi erronee o fantastiche. La fiducia di averne denunciate qui alcune mi conforta



ad andare un po' oltre, cercando di formulare un giudizio critico complessivo che sia fondato e sostenuto dall'analisi filologica, e non estraneo o incongruo rispetto ad essa.

Oscurità e ambiguità nei termini simbolici? incertezza e sommarietà nelle forme? confusione e imprecisione nei particolari? elementarità nella descrizione psicologica? Certamente sì, ma entro limiti ben precisi, inerenti anzitutto al rapporto col destinatario immediato del poema, quel determinato 'lettore' trecentesco con quella determinata cultura biblica e patristica e scolastica, nonché alla struttura stessa di un'opera *in fieri*, che non può e non deve dir tutto e subito, pena lo scadere della sua 'narratività', la riduzione a mero *opus theologicum*.

Per il resto, le censure dei moderni non sembrano fondate: opera *in fieri*, la *Comedia* appare anche, dialetticamente, un poema costruito su solidissime fondamenta teologiche e retoriche, in cui non è riconoscibile alcuna vera frattura o incrinatura interna. D'altra parte, la presunzione che l'inizio debba essere inficiato da impaccio e informità nella tecnica narrativa e drammatica e da acerbità artistica non sembra tenere nel debito conto la possibilità – che la durezza dell'esilio non parrebbe aver negato al poeta – di tornare sul suo lavoro, anche se non ce ne rimangano tracce visibili, e di porre rimedio ad eventuali incongruenze o acerbità iniziali: sembra infatti, da «una serie di motivi sia esterni che interni», che l'*Inferno*, composto fra il 1304 e il 1308, rimanesse «aperto ad ogni possibile correzione fino alla seconda metà del 1314, epoca nella quale l'autore provvide a divulgarlo»<sup>94</sup>.

Tutt'altro che privo di dimensione narrativa e drammatica, questo canto è nettamente diviso in due parti: «nella prima descrive l'autore la sua ruina, nella seconda dimostra il soccorso venutogli per sua salute» (Boccaccio). Dopo l'avvio – in cui il momento della crisi di Dante, del ripiegarsi della sua anima su sé stessa alla ricerca della salvezza e della libertà, «si apre subito in quella forma drammatica e tangibile che rimane, attraverso tutto il poema, la caratteristica dominante di questa grande confessione di un poeta alieno dalle confidenze», per cui tutto vi è «insieme evidente e intimo»<sup>95</sup> –, la prima parte (vv. 1-60) culmina, come abbiamo visto, nel racconto epico della 'mpresa' iniziale di Dante personaggio, 'mpresa proibita e 'folle', e tuttavia piena di slancio volontaristico, non meno che il *folle volo* di Ulisse. La seconda (vv. 61-136), altamente drammatica, è segnata dallo scontro fra gratuito volontarismo e consapevolezza razionale: «si passa dal silenzio incombente sulla selva e sulle stesse fiere – spaventose apparizioni senza voce – al dialogo; dalla solitudine all'incontro, che è poi il primo incontro del poema»<sup>96</sup>.

Dall'insufficiente comprensione della dimensione narrativa e di quella drammatica del canto sembrano derivare, assai più che da intrinseche debolezze e acerbità artistiche, i giudizi severi di tanta parte della critica moderna. Per esempio, il ritmo impetuoso ed esuberante dei vv. 37-43, dove i confini del periodo sintattico, per la prima volta nel poema, travalicano, in due terzine successive, i confini della terzina, produce un effetto di forte *mise en relief* del duplice soggetto staccato in fine di frase, ma in principio di terzina, e saldamente legato, peraltro, al suo predicato dalla rima ricca *cagione* : *stagione*; e basterà questa considerazione, credo, a fare assolvere quei versi dall'accusa secondo cui la loro successione «è puramente meccanica», e «il ritmo della terzina vacilla», così che, «mentre altrove il contrasto tra sintassi e metro ha un valore, qui è soltanto indice di debolezza, e noi sentiamo in queste terzine alcunché di cascante»<sup>97</sup>.

Sarà dunque pertinente anche al caso nostro l'acuta osservazione metodica di Pagliaro, secondo cui «il culmine del pensiero poetico si manifesta talvolta in una tensione sintattica o, comunque, in un inusitato atteggiamento stilistico, la cui mancata comprensione fa sì che venga meno la possibilità di intenderne tutto lo sviluppo e di coglierne l'essenza»<sup>98</sup>. Con un evidente corollario: che la critica non fondata sulla comprensione è, essa sì, debole ed acerba – anzi tanto più sorda e impotente quanto più apoditticamente severa – davanti al «culmine del pensiero poetico».

- <sup>1</sup> Cito i giudizi di Sapegno dall'introduzione e dalla nota conclusiva a questo canto nella 3<sup>a</sup> edizione del suo commento per la casa editrice La Nuova Italia (Firenze 1985). D'ora in poi, per non appesantire troppo il testo, ometterò i riferimenti bibliografici per i commenti, antichi e moderni.
- <sup>2</sup> M. Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento della 'Divina Commedia'*, a c. di M. Casella, Firenze 1955, p. 31.
- <sup>3</sup> E. G. Parodi, *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli 1920 (nuova ed. a c. di G. Folena e P. V. Mengaldo, Venezia 1965), p. 322.
- <sup>4</sup> G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 1976, p. 118.
- <sup>5</sup> F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla 'Divina Commedia'. Inferno canti I-III*, Firenze 1967, p. 19.
- <sup>6</sup> G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1966<sup>2</sup>, p. 1.
- <sup>7</sup> J. Risset, *Dante scrittore*, Milano 1984, pp. 84-85.
- <sup>8</sup> É. Gilson, *Dante e la filosofia*, Milano 1987, p. 74.
- <sup>9</sup> J. Risset, *Dante scrittore*, cit., p. 85.
- <sup>10</sup> É. Gilson, *Dante e la filosofia*, cit., p. 218.
- <sup>11</sup> *Sancti Bernardi Opera*. Vol. VI, 1. *Sermones. III*, ad fidem codicum recensuerunt J. Leclercq, H. Rochajs, Romae, Editiones Cistercienses, 1970, pp. 86-93. Vd. Anche *Sermones de diversis III*, in *PL* 183, 546-551.
- <sup>12</sup> A. Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze 1966, p. 13.
- <sup>13</sup> U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, Caltanissetta-Roma 1987, p. 187.
- <sup>14</sup> G. Getto, *Aspetti ...*, cit., p. 2.
- <sup>15</sup> L. Spitzer, *The Addresses to the Reader in the Commedia*, «Italice» xxxii, 1955, p. 155 (poi in L. S., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1958, p. 576).
- <sup>16</sup> F. Figurelli, *Il canto I dell'«Inferno»*, in Casa di Dante in Roma, *Inferno. Letture degli anni 1973-'76*, Roma 1977, p. 14.
- <sup>17</sup> Ch. S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna 1978, p. 27 e p. 20.
- <sup>18</sup> B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1921, p. 73.
- <sup>19</sup> Ch. S. Singleton, *La poesia...*, cit., pp. 23-24.
- <sup>20</sup> Ch. S. Singleton, *La poesia...*, cit., p. 27. Anche Edoardo Sanguineti ha efficacemente ribadito «come Dante agisca riciclando un sistema compatto di archetipi, di immemorabile spessore simbolico, speculando, insieme, sopra il deposito culturale, e diciamo pure sopra il carico di esperienza umana che vi stava raccolto, e già da secoli riconvalidato dal riuso cristiano, così da potersene giovare per quella sorta di esperanto emblematico che porta a fusione, per dirla proprio alla dantesca, il codice di Enea e il codice di Paolo, e permette, come un complesso gioco di opposizione e di continuità, di distinzione e di identificazione, così anche di spessore e di trasparenza, tra univocità e plurivocità, in congiunzione e coalizione di sensi e di rimandi senza fine» (*Inferno I*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, cit., vol. II, p. 119).
- <sup>21</sup> Ch. S. Singleton, *La poesia ...*, cit., p. 26.
- <sup>22</sup> M. Barbi, *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze 1934, p. 75.
- <sup>23</sup> É. Gilson, *Dante e la filosofia*, cit., p. 67.
- <sup>24</sup> M. Barbi, *Problemi fondamentali...*, cit., p. 119.
- <sup>25</sup> G. Getto, *Aspetti ...*, cit., p. 2.
- <sup>26</sup> E. Sanguineti, *Tre studi danteschi*, Firenze 1961, p. 4.
- <sup>27</sup> Vd. *Th. l. L.* VII 2, 508, e cfr. almeno Leone Magno, *Serm. 82.4 silvam istam frementium bestiarum, et turbolentissimae profunditatis oceanum*, detto di Roma nella venuta di Pietro, nonché, in Dante stesso, *Mon.* III xv 11 *in areola ista mortalium*, e, in volgare, *Li occhi dolenti* 27 (*V. N.* xxxi 10) *esta vita noiosa*.

<sup>28</sup> Vd. M. Medici, in *ED, app.*, 445-446; nonché G. Gorni, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1990, pp. 142-147.

<sup>29</sup> A. Momigliano, *Dante Manzoni Verga*, Messina 1944, p. 9.

<sup>30</sup> Su questo motivo ricorrente del perdurare o del ridestarsi di un'emozione nel ricordo (Buti: «usanza è che l'uomo ricordandosi d'uno pericolo, nel quale sia stato, ne rimpaura»), vd. L. Cassata, *Su alcuni passi ...*, cit., pp. 99-100.

<sup>31</sup> Cfr. p. es. *Inf.* II 22 *a voler dir lo vero*, «se si vuol dire il vero»; *Purg.* XXVI 94-95 *Quali nella tristizia di Licurgo / si fêr due figli a riveder la madre*, «rivedendo la madre», «quando rividero la madre»; Boccaccio, *Dec.* X 8.42 *in questa cosa, a volere che effetto abbia, mi par da tener questa via*.

<sup>32</sup> V. Monti, *Postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli sulla Divina Commedia*, a c. di A. e G. Monti, Ferrara 1879, p. 18.

<sup>33</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 100.

<sup>34</sup> M. Barbi, *Probemi di critica dantesca ...*, cit., p. 75.

<sup>35</sup> É. Gilson, *Dante e la filosofia*, cit., pp. 266-267.

<sup>36</sup> E. Sanguineti, *Tre studi ...*, cit., p. 4.

<sup>37</sup> G. Ungaretti, *Commento al primo canto dell'Inferno*, «Paragone» III, 1952, p.14 (poi in *Lecture dantesche*, a c. di G. Getto, Firenze 1958).

<sup>38</sup> Similmente in *Inf.* III 108 (e cfr. V 107) *la riva malvagia dell'Acheronte attende ciascun uom che Dio non teme; quel loco (il castello illuminato) possedea gli spiriti magni* (*Inf.* IV 72; cfr. *Aen.* VI 670 *quae regio Anchisen, quis habet locus?*, Seneca, *Tro.* 563 *quis te nunc locus, fortuna quae possedit*); *la dolente ripa dell'inferno 'l mal de l'universo tutto insacca* (*Inf.* VII 18, dove, come osservò Pietrobono, insacca «è suggerito dagli avari, che ad altro non badarono che a insaccar denaro», e dunque l'inferno è assimilato, per la sua insaziabilità, all'avaro); *lo giron primo del settimo cerchio tormenta*, attivo esecutore della giustizia divina, i violenti contro il prossimo (*Inf.* XI 37-39); *il baratro infernale possiede*, «tiene prigionieri», i dannati (*Inf.* XI 69; vd. *ad l.* Vandelli e Petrocchi); *la prima valle di Malebolge 'n sé assanna i seduttori* (*Inf.* XVIII 98-99); *il fondo della ghiaccia infernale divora / Lucifero con Giuda* (*Inf.* XXXI 142, e cfr. *Prov.* 1.12 *Deglutiamus eum, sicut infernus, viventem*, addotto da Tommaseo); e analogamente *il lito deserto del purgatorio mai non vide navicar sue acque / omo che di tornar sia poscia esperto* (*Purg.* I 131-132); *il cinghio della seconda cornice del purgatorio sferza / la colpa della 'nvidia* (*Purg.* XIII 37-38), *il monte del purgatorio da sé ... sgombra lo spirito ormai purificato di Stazio*, cioè «l'allontana, lo licenzia, per inviarlo al cielo» (Sapegno: *Purg.* XXIII 133); e *il passo forte della parte suprema dell'opera a sé ... tira l'anima di Dante* (*Par.* XXII 123).

<sup>39</sup> A. Momigliano, *Dante ...*, cit., p. 9.

<sup>40</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., pp. 53-55.

<sup>41</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 126. Gianfranco Contini, richiamando *Inf.* XXXII 132 *che quei faceva il teschio e l'altre cose*, «dove si parla del conte Ugolino che sta rodendo il teschio dell'arcivescovo Ruggieri», ha confermato che *l'altre cose* dev'essere anche qui «un'espressione tabu», allusiva a «qualcosa di ben orrendo» (*La forma di Dante: il primo canto della «Commedia»*, in G. C., *Postremi exercizî ed elzeviri*. Postfazione di C. Segre. Nota ai testi di G. Breschi, Torino 1998, pp. 74-75).

<sup>42</sup> Th. Spoerri, *Introduzione alla Divina Commedia*, Milano 1973, p. 275 n. 41 e pp. 48-49.

<sup>43</sup> Vd. P. Nicosia, *Alla ricerca della coerenza. Saggi d'esegesi dantesca*, Messina-Firenze, pp. 25-52.

<sup>44</sup> A. Ronconi, *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971, pp. 273-277.

<sup>45</sup> Nel v. 19 *fu ... queta*, come in *Inf.* III 97 *fuôr quete* e in *Inf.* IV 82 *fu restata e queta*, e come *fui ... volto* nel v. 36, è – con l'assenza del pronome riflessivo consueta nelle forme perifrastiche dei verbi riflessivi – un trapassato remoto di valore perfettivo. Vd. F. Brambilla

- Ageno, *Studi danteschi*, con una Premessa di C. Delcorno, Padova 1990, pp. 184-187.
- <sup>46</sup> In *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. Corsi, Bologna 1970, pp. 26-27.
- <sup>47</sup> G. Getto, *Aspetti ...*, cit., p. 6.
- <sup>48</sup> T. Wlassics, *Dante narratore*, Firenze 1975, p. 87. Cfr. i versi petrarcheschi *de le catene mie gran parte porto, del fiorir queste innanzi tempo tempie* (76.10, 210.14), con analoghe paronomasie in clausola, «sull'esempio dantesco» (Santagata).
- <sup>49</sup> G. Getto, *Aspetti ...*, cit., p. 8.
- <sup>50</sup> G. Ungaretti, *Commento...*, cit., p. 17.
- <sup>51</sup> R. Fasani, *Il poema sacro*, Firenze 1964, p. 3.
- <sup>52</sup> M. A. Parenti, *Saggio di una edizione della Commedia ... secondo i migliori testi e colle spiegazioni più necessarie ...*, Modena 1843, ad l.
- <sup>53</sup> Ch. S. Singleton, *La poesia ...*, cit., p. 22.
- <sup>54</sup> L. Venturi, *Le similitudini dantesche ordinate illustrate e confrontate*, Firenze 1874, p. 175.
- <sup>55</sup> G. Contini, *Un'idea di Dante ...*, cit., p. 138.
- <sup>56</sup> U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, cit., pp. 190-191.
- <sup>57</sup> A. Pagliaro, in *ED* v 257, s. v. *similitudine*.
- <sup>58</sup> L. Venturi, *Le similitudini ...*, cit., p. 36.
- <sup>59</sup> L. Venturi, *ibidem*.
- <sup>60</sup> F. Brambilla Ageno, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli 1964, p. 241.
- <sup>61</sup> C. Vasoli, in *ED* v 548, s. v. *tempo*; cfr. anche *Inf.* x 98, *Purg.* xx 70-71; *Par.* xvii 106-107, dove il *tempo*, con «traslazione tolta dai giostranti che spronano l'un verso l'altro per colpirsi» (Daniello), è un cavaliere che sprona il suo destriero per assalire e ferire Dante.
- <sup>62</sup> P. Rajna, *Dante e i romanzi della Tavola rotonda*, «Nuova Antologia», 1 giugno 1920, p. 224.
- <sup>63</sup> A. Pagliaro, *Ulisse ...*, cit., p. 401.
- <sup>64</sup> Vd. anche U. Vignuzzi, in *ED* v 671.
- <sup>65</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 148.
- <sup>66</sup> U. Bosco, *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma 1966, p. 61 e p. 64.
- <sup>67</sup> A. Pagliaro, *Ulisse ...*, cit., p. 13.
- <sup>68</sup> Le apparizioni di mostri a viaggiatori diretti verso mete proibite erano consuete nella tradizione folclorica: vd. d'A. S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano 1975, p. 43.
- <sup>69</sup> U. Bosco, in *ED* I 815, s. v. *Capaneo*.
- <sup>70</sup> H. Friedrich, *Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie – Francesca da Rimini*, Frankfurt 1942, p. 150, cit. da Th. Spoerri, *Introduzione ...*, cit., p. 100.
- <sup>71</sup> d'A. S. Avalle, *Modelli ...*, cit., pp. 61-62.
- <sup>72</sup> Vd. L. Cassata, *Il disdegno di Guido (Inf. x 63)*, *SD* XLVI, 1969, pp. 48-49.
- <sup>73</sup> F. D'Ovidio, *Nuovi studii danteschi. Il Purgatorio e il suo preludio*, Milano 1907, p. 466.
- <sup>74</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 114.
- <sup>75</sup> E. Mazzali, *Appunti sul ritmo e sui modi narrativi dell'Inferno (Canti I-VIII)*, «Convivium» n. s. xxxiv, p. 114.
- <sup>76</sup> A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Paris 1950, p. 342.
- <sup>77</sup> A. Pézard, *ivi*, pp. 341-342.
- <sup>78</sup> I. Del Lungo, *Il canto I dell'Inferno letto ... nella Sala di Dante in Roma ...*, Firenze 1901, pp. 27-28.
- <sup>79</sup> Cfr. p. es. *Par.* vi 61, e vd. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna 1976, p. 20.
- <sup>80</sup> É. Gilson, *Dante e la filosofia*, cit., p. 268.
- <sup>81</sup> G. Contini, *Un'idea di Dante*, cit., pp. 138-139.

- <sup>82</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 131.
- <sup>83</sup> L. Olschki, *Dante poeta-Veltro*, Firenze 1953, p. 55 n. 2, e p. 44.
- <sup>84</sup> A. Niccoli, in *ED* II 835, s. v. *feltro*.
- <sup>85</sup> F. Figurelli, *Il canto I dell'Inferno*, cit., pp. 30-31.
- <sup>86</sup> A. Ronconi, in *ED* v 1045, s. v. *Virgilio*.
- <sup>87</sup> G. Mazzoni, *Il canto I dell'Inferno*, Firenze 1918, p. 36.
- <sup>88</sup> F. Tateo, in *ED* v 820, s. v. *umiltà*.
- <sup>89</sup> F. Mazzoni, *Saggio ...*, cit., p. 143. Cfr. almeno *Apoc.* 20.14 e 21.8; nonché Augustin., *Contra Iulianum* VI 31: «Est etiam mors, quae in *Apocalypsi* mors secunda dicitur, qua et corpus et anima igne cruciabuntur aeterno». «Prima ergo mors coepit esse quando Adam de paradiso eiectus est, et separatus a ligno vitae; mors secunda esse incipiet, quando dicitur: 'Discedite a me maledicti in ignem aeternum' [*Matth.* 25.14]».
- <sup>90</sup> A. Pagliaro, *Ulisse ...*, cit., p. 459. Già Tommaseo: «non vedrà solo gli antichi, ma col desiderio de' più onorevoli e onorati da Dante, Virgilio lo v'invaglia».
- <sup>91</sup> H. Friedrich, cit. da Th. Spoerri, *Introduzione ...*, cit., p. 48.
- <sup>92</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, Milano 1963, p. 1462.
- <sup>93</sup> E. G. Parodi, *Poesia...*, cit., p. 236.
- <sup>94</sup> G. Petrocchi, *L'ultima dea*, Roma 1977, p. 81.
- <sup>95</sup> A. Momigliano, *Dante...*, cit., p. 9.
- <sup>96</sup> U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, cit., p. 191.
- <sup>97</sup> M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano 1962, pp. 201-202.
- <sup>98</sup> A. Pagliaro, *Ulisse ...*, cit., pp. 705-706.