

LE FORME e LA STORIA

Rivista di filologia moderna
n.s. VI (1994), 1-2

Letture dantesche, II

BIBLIOTECA
FACOLTA' DI LETTERE
CATANIA



Rubbettino Editore

UNIVERSITA' DI CATANIA
BIBLIOTECA FACOLTA' LETTERE
N. INV.

Vittorio Russo

Il *Paradiso* e i meccanismi narrativi della *Commedia*

L'organizzazione dei temi e dell'intreccio e le tecniche della rappresentazione letteraria, fanno della *Commedia* un organismo narrativo complesso e compatto, che non tollera, come tale, letture episodiche o frammentarie, pena la perdita di gran parte del suo valore di opera pensata e voluta come costruzione unitaria di significati e di forme espressive adeguate.

Il tessuto narrativo del poema è fittamente segnato da connessioni, simmetrie, anticipazioni (prolessi) o richiami (analessi), sia interni (intradiegetici) che esterni (extradiegetici) al narrato, ottenuti non solo attraverso una strategia narrativa di alcuni temi o motivi, ma anche, più sottilmente, attraverso riprese lessicali distanziate o addirittura attraverso significativi legami fonico-ritmici a distanza tra versi e rime.

I meccanismi e le tecniche messe in opera rendono tutti nel loro insieme a creare un'assidua tensione narrativa e un gioco continuo di attese, curiosità, sorprese, nel rapporto tra testo e lettore, che costituiscono forse, per una moderna ricezione, il fascino maggiore del «romanzo» dantesco.

Alcuni di tali elementi sono di più immediata ed evidente lettura: la ricorrenza del tema squisitamente politico nel VI canto delle tre cantiche (con progressivo ampliamento di orizzonte del discorso, da Firenze all'Italia e all'Impero); la chiusura di ciascuna cantica con lo stesso termine «stelle»; il ruolo di «esordio», o meglio di «prologo», affidato al I canto del *Paradiso*, e dunque rispettivamente al I del *Purgatorio* e al II dell'*Inferno* (il I canto fa da «proemio» all'intera opera), dove i poeti, come Dante precisa nell'*Epistola* a Cangrande (*Ep XIII 44-6*), non solo premettono, per accattivarsi l'interesse del pubblico, secondo l'uso dei retori, alcuni accenni su ciò che diranno (*concessere prelibare dicenda*), ma dopo questi pongono anche una invocazione (*post hec invocationem quandam emittunt*), quali quelle che appunto Dante pone agli inizi delle tre cantiche; le simmetrie strutturali e simboliche, che questi stessi canti istaurano tra le diverse fasi del viaggio del prota-

gonista (sta calando la notte nell'emisfero boreale, sull'orizzonte di Gerusalemme, quando egli si accinge a intraprendere la discesa all'Inferno; nella stessa ora solare, quando cioè sta spuntando l'alba nell'emisfero australe, egli arriva alle falde della montagna del Purgatorio, un'alba e un «diletto monte» già preannunciati nella situazione proemiale, prima che le fiere gli impediscano il cammino e lo risospingano nella «selva oscura»; al primo incedere nel Paradiso splende il mezzogiorno, ma il sole, come nel drammatico mattino all'inizio dell'*Inferno*, è anche questa volta in congiunzione con la costellazione dell'Ariete); ecc.

In realtà a una lettura più approfondita del poema molto più complessi risultano gli espedienti specificamente narrativi adottati; le stesse tecniche proprie dell'«esordio» o del «prologo», secondo l'uso dei retori e dei poeti, non sono esclusivamente riservate all'*incipit* dell'opera o agli *incipit* delle singole partizioni di essa, ma confluiscono nella più generale strumentazione espressiva, atta a creare un'assidua tensione narrativa rispetto al lettore, e come tali entrano diffusamente nel tessuto complessivo del narrato; persino l'*invocatio* non è più soltanto il modo tipico dei poeti di formulare il «prologo» iniziale, ma è assunta tra gli espedienti utilizzabili ogni qual volta s'intenda creare una più forte tensione narrativa; altre invocazioni compaiono sul limitare dell'ultimo cerchio infernale, a «quelle donne» «ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe» (*If* XXXII 1-12), sulla vetta del Purgatorio a «Uranio» (*Pg* XXIX 40-2), nel cielo di Giove alla «diva Pegasus» (*Pd* XVIII 82-7) e nell'Empireo alla «somma luce» divina (*Pd* XXXIII 65-75), perché diano alla parola poetica la capacità di affrontare con rime adeguate, «aspre e chioce» o sublimi e tragiche, l'ardua «materia» del narrare.

Ad avvicinare il lettore, a catturare la sua attenzione, a «fare l'uditore intento», promettendo di dire «cose grandi o nuove o non credevoli» (così nella *Rhetorica* di Brunetto Latini), a conseguire quell'effetto di ricezione denominato nelle Retoriche antiche *captatio benevolentiae*, giova ogni altra figura retorica, utile a tale scopo: come l'*insinuatio* («Insinuatio è un detto il quale, con fingimento parlando dintorno, covertamente entra nell'animo dell'uditore», secondo la definizione di Brunetto); come l'*apostrofe*, o «appello» al lettore (discorso rivolto, interrompendo improvvisamente la forma espositiva, narrativa, a persona o a cosa inanimata, anche assente e lontana, per suscitare in chi ascolta o legge emozione e partecipazione), con le varianti dell'*esecrazione*, della *maledizione*; o l'*allusione* (discorso insinuante, o per enigmi, che fa affidamento su conoscenze vere o supposte dell'ascoltatore o del lettore, per suscitare in lui l'idea o l'immagine di qualcosa

di cui non si parla espressamente), ecc.; tutte sapientemente innescate nella generale strategia narrativa, in cui si articolano la rappresentazione fittizia dei dubbi, delle incertezze, degli interrogativi, degli errori del protagonista, le *prolessi* e le *analepsi* di temi e di elementi dell'intreccio, i modi di introdurre sezioni del narrato, singoli canti, singoli episodi, singoli personaggi, la loro *agnizione* ritardata, ulteriormente sospesa, a volte, dalla pausa tra canto e canto, ecc.

Il lettore è più volte direttamente sollecitato attraverso *apostrofi* o «appelli», per richiamare la sua attenzione sulla «dottrina che s'asconde / sotto il velame de li versi strani» (*If* IX 62-3) e sul «vero» celato ormai solo da un «velo» «tanto sottile» «che trapassar dentro è leggiero» (*Pg* VIII 19-21); o per annunciarli il singolare spettacolo, il «nuovo ludo» (*If* XXII 118) della zuffa tra i diavoli della bolgia dei barattieri o l'orrenda visione della metamorfosi nella bolgia dei ladri, a tal punto incredibile, che se sarà «a creder lento» «non sarà meraviglia» (*If* XXV 46-7).

L'*esecrazione* è la figura dominante delle tante invettive (rivolte a Firenze, all'Italia, a papi e a sovrani, ad astratte entità divine e morali, ecc.), che crompono improvvisamente lungo il poema, interrompendo più volte il racconto e chiamando il lettore a partecipare alla indignazione del poeta.

Il modo con cui viene ripreso il racconto all'inizio dei canti, inaugurando una nuova situazione narrativa, risponde assai spesso alla volontà di eccitare un'intensa attesa nel lettore; come in apertura di *If* XIII, dove la cupa descrizione di una selva innaturale dai trunchi spogli, ischeletriti, «di color fosco» e dai rami contorti, «nodosi e 'nvolti» (vv. 4-6), preannuncia allusivamente la pena dei suicidi e l'incontro con Pier delle Vigne; o come in apertura di *Pd* XIX, dove il poeta promette di voler «ritrar» ciò che «non porrò voce mai, né scrisse incostro, / né fu per fantasia già mai compreso» (vv. 8-9).

Tutta una serie di incertezze, impedimenti, dubbi, momenti di negligenza, stanchezza, smarrimento, segnano fittiziamente il percorso oltremondano del protagonista, tenendo sospesa l'attenzione del lettore. Non a caso tali situazioni narrative si infittiscono quando l'itinerario s'inoltra nelle zone più profonde dell'Inferno, regno della frode, dove lo spettacolo delle pene e della deformazione, somatica e morale, dell'umano, si fa sempre più insostenibile, ma dove anche sempre più si respira un'atmosfera vischiosa e coinvolgente, in quel misto di stato miserando e di persistente corruzione, di pena e di fraudolenza, che caratterizza i personaggi incontrati, mettendoli a dura prova la resistenza del protagonista, tentato da un senso di compassione, umano e non giusto, non per questo o quel dannato, ma per gli effetti snatu-

ranti del male sulla natura divina dell'uomo e sulla sua immagine «fatta a somiglianza di Dio», come ineberito e a tratti svenuto nelle sue forze, se non soccorresse ogni volta Virgilio a risvegliare in lui il controllo della ragione e la lena, a fargli superare la crisi e a fargli tradurre anche quelle esperienze in conoscenza etica; ma l'incitamento alla «sollecitudine», la necessità di un rinnovato «ardire», per vincere lo sconforto, tornano più volte (con congrua rarefazione) anche lungo l'ascesa al Purgatorio, per bocca ancora di Virgilio o nelle parole di Beatrice.

L'agnizione ritardata, la denuncia dell'identità dei personaggi, collocata a stesura avanzata negli episodi che li coinvolgono nel racconto, è modulo narrativo ricorrente: non solo in conclusione dell'episodio di Filippo Argenti, il lettore può soddisfare la sua curiosità, tenuta sospesa dal modo con cui Dante ha prima narrato l'incontro e il violento scontro verbale con uno dei dannati nella palude Stigia, «un pien di fango», e può infine dare nome a quella «persona orgogliosa», a quel «fiorentino spirito bizzarro», già descritto nella sua persistente indole superba e iraconda; non altrimenti, solo in conclusione dell'episodio, compare il nome di Belacqua, a fare riconoscere al lettore in quel penitente, che «mostrava» «sé più negligente / che se pigrezza fosse» stata «sua serocchia», e che «sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso», il ben noto liutaio fiorentino; e non altrimenti, solo in conclusione della prima fase dell'incontro e del dialogo con Cacciaguida, quell'«astro» del cielo di Marte, con quella «gemma», «quel lume», si presenta al lettore con il suo nome; e così via.

Di efficacia ancora maggiore sono i casi in cui l'incontro con un personaggio o una nuova situazione narrativa restano sospesi tra il finale di un canto e il canto successivo: l'immagine orrenda di «due ghiacciati in una buca», di cui uno addenta il cranio dell'altro «là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca», e l'interrogativo sull'identità di entrambi, chiude *l'XXXII*, e sarà poi il canto seguente a farli identificare in Ugolino e nell'Arcivescovo Ruggieri, e a sviluppare la situazione narrativa già prima iniziata; così, la descrizione della pena degli iracondi nel *Purgatorio* si annuncia in chiusura di *Pg XV*, per poi essere ripresa nel canto successivo, ma solo qui quel «fummo» «come la notte oscuro», che aveva invaso la scena narrativa, ora più distesamente rappresentato come «Buiò d'inferno e di notte privata / d'ogne pianeta, sotto pover cielo, / quant'esser può di nivol tenebrata», si chiarisce nella sua funzione reale di castigo divino e rivela al suo interno la presenza insospettata di anime penitenti; la sospensione tra *Pd XXXII* e *XXXIII* è addirittura puramente interpuntiva, con effetto insieme di separazione e di forte

coniunzione tra i due momenti della narrazione; la preghiera di s. Bernardo alla Vergine, con cui inizia il canto *XXXIII*, è, infatti, annunciata e introdotta dall'ultimo verso del canto precedente, cui, dopo i due punti, deve seguire il discorso diretto («E cominciò questa santa orazione:»); e così via.

Le tecniche di conduzione del racconto e di rappresentazione dei personaggi, per essere colte nella loro intrezza, al di là dell'immediatezza dell'azione narrativa, richiedono da parte del lettore non poche capacità di instaurare collegamenti sia intradiegetici che extradiegetici, e richiedono il possesso di non poche informazioni o nozioni storiche e concettuali, utili a sciogliere le *allusioni* o i *sarcasmi* su eventi e situazioni storiche ben precise, le *perifrasi* o le *metafore*, con cui a volte vengono indicati i personaggi, e utili a penetrare a fondo i significati impliciti nel racconto e la tensione intellettuale del discorso, che cresce di difficoltà via via che l'itinerario procede verso la meta. Dante stesso più volte si «appella», e nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, ai suoi lettori, affinché intendano «la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» e «aguzzino» la mente a cogliere il «vero», i significati celati sotto il «velo» del suo racconto; e nell'«appello» all'inizio del *Paradiso*, invita a seguirlo nel suo racconto solo quei «pochi» tra i suoi lettori, capaci di gustare il «pan de li angeli», di accedere alla scienza divina.

Per ciò che riguarda, in particolare, le rappresentazioni o solo le citazioni di personaggi mitici o storici, che affollano lo scenario del poema, sarebbe impossibile, per un lettore moderno come per un lettore coevo a Dante, cogliere a pieno il significato della loro presenza nel narrato, senza far ricorso a riferimenti e nozioni, storiche e culturali, extradiegetiche; e senza saper cogliere poi il senso che assume la presenza ripetuta, intradiegetica, lungo lo svolgimento del narrato, di alcuni di essi (Bonifacio VIII, Filippo il Bello, Alberto I di Germania, Carlo II d'Angiò, ecc.).

Così, analogamente, sarebbe impossibile accedere ai significati più complessi, che Dante volle sottendere nell'episodio di Francesca da Rimini, senza la capacità di riconoscere nelle parole di Francesca, non solo ricalchi dell'ideologia amorosa guinizelliana, ma soprattutto, con riferimenti extradiegetici alla biografia letteraria dell'autore, echi evidenti della giovanile esperienza poetica dantesca, permeata di quella stessa ideologia, lì posta ora a verifica e a giudizio per le sue insidie peccaminose; e senza la capacità poi di instaurare un legame intradiegetico e un'assunzione in parallelo di significati comuni tra l'episodio di Francesca, dannata per «lussuria» nel secondo cerchio infernale, e quello di Guinizelli, penitente, anch'egli per «lussuria», sull'ultima cornice del *Purgatorio*.

Non altrimenti, la possibilità di individuare nella fattura stilistica degli interventi di Forese, nel suo incontro con il protagonista sulla sesta cornice del Purgatorio, andamenti, stilemi o addirittura echi di rime, che rinviano all'esperienza poetica comico-realistica, consumata in comune in anni lontani, impone ancora una volta, per una ricezione più approfondita dei significati dell'episodio, riferimenti extradiegetici precisi a quella fase comico-realistica del giovanile tirocinio poetico di Dante, testimoniata dai sonetti della *Tenzzone* con Forese Donati, ora li rievocata e giudicata nella sua insufficienza; allo stesso modo, senza una conoscenza extratestuale delle tre canzoni di Dante, *Amor che ne la mente, Donne ch'avete e Voi che intendendo*, menzionate esplicitamente negli incontri con Casella, con Bonagiunta e con Carlo Martello, al lettore riesce difficoltoso intendere il valore che tali citazioni assumono nell'economia narrativa e nel significato più profondo di quegli episodi.

In realtà tali tecniche narrative fanno parte delle più complesse modalità, adottate da Dante nell'ideazione e nella caratterizzazione dei personaggi. Con la *Commedia* s'inaugura nella tradizione letteraria la moderna concezione dell'eroe in un costrutto narrativo: il personaggio non ha più i connotati ripetitivi e stereotipi dei protagonisti della narrativa medievale, ma assume caratteri individuali e inconfondibili, nell'aspetto, negli atteggiamenti esteriori, nei tratti psicologici, nel linguaggio e nello stile dei suoi discorsi, che nel loro insieme ne costituiscono la «maschera», ne determinano l'identità verosimile e riconoscibile, suscitando di volta in volta nel lettore reazioni di «simpatia» o di «repulsione»; in tal senso il personaggio entra a far parte integrante della struttura narrativa, del «sistema di motivi, legati indissolubilmente alla caratterizzazione specifica della sua individualità» (B. Tomasevski); «il personaggio... per lo più ha nome e cognome, ed è iscritto a un'anagrafe sia pur fittizia, costituisce un fascio di attitudini e di tratti caratteriali... che... costituisce ipso facto la spiegazione dei suoi moventi e contiene la possibilità di sviluppi interiori» (C. Segre); il personaggio acquista una sua «tipicità», che include la tipicità di significati (umani e storici) più generali (G. Lukács).

La *Commedia*, analizzando nelle tecniche di rappresentazione dei personaggi e della loro qualificazione all'interno delle ragioni narrative, conferma in maniera ancora più evidente la sua distanza dal *roman* medievale e la sua assimilabilità al genere del romanzo moderno. Un «romanzo polifonico», reso possibile dalla «particolare facoltà di ascoltare e intendere tutte le voci insieme e contemporaneamente», dalla capacità di trasformare «la polifonia delle coscienze coesistenti nel divenire omofonico di una sola coscienza» (M. Bachtin). «Le psicologie dei personaggi, così come ci si presentano a

lettura finita, sono, in Dante, di tipo formalmente romanzesco» (P.P. Pasolini).

Con Dante entrano in circuito nello spazio letterario i principi di *mimesis* e di «verosimiglianza», un'inedita capacità rappresentativa delle peculiarità dell'individuo nei suoi rapporti con il mondo, quella carica, insomma, di realismo, quella «energia» descrittiva, che già il Gelli nel Cinquecento individuava nel poeta fiorentino, al di sopra di ogni altro poeta «volgare», «in rappresentare vive ed efficaci le azioni ch'egli descrive a' lettori». «Nella sorte individuale la mimesis moderna trovò l'uomo; essa lo sollevò, per così dire, dalla piatta irrealtà di una lontananza solo costruita o sognata, e lo pose nello spazio storico, che è la sua reale dimora»; ogni personaggio, storico o mitologico, ha una sua identità riconoscibile, ma al tempo stesso è chiamato a incarnare significati esemplari e generali, che trascendono la sua individualità; la sua vicenda storica, o creduta tale, «è soltanto "figura" della verità adempiuta che il poema rivela». «Per Dante il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è la figura; la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta» (F. Auerbach). «Il "tipico" (tanto agognato, e tanto spesso invano, da ogni poetica del realismo, è precisamente il pronipote, nell'area del *roman bourgeois*... di quel modo particolare di costruire una "figura" di piena statura mitica ossia poetica, in ossequio alla famosa funzione fabulatrice, che è specifico nell'*exemplum*)» (E. Sanguineti).

In effetti i personaggi della narrazione dantesca, che la loro rappresentazione, la loro «maschera», si definisce nella notorietà mitica o storica del nome, o nello scatto di un gesto, nel ricordo di azioni e vicende vissute, o in ciò che essi dicono e nel modo in cui dicono ciò che dicono, costituiscono una vasta galleria di persone umane, ciascuna con la sua specifica individualità, ma contemporaneamente capaci di includere un significato esemplare, di essere agenti dell'azione e insieme portavoce dei convincimenti e delle scelte ideologiche dell'autore, di funzionare nella rete dei motivi narrativi, di integrarsi come elementi necessari e non accidentali nell'intreccio e nella *fabula* del racconto.

Tra le varie tecniche adottate da Dante nella rappresentazione dei suoi personaggi, la più significativa a qualificare l'entità del suo realismo figurale, è certo quella che ha modo di svilupparsi nella struttura dialogica degli incontri, nella descrizione indiretta dei tanti suoi interlocutori, attuata attraverso l'adesione delle parole, degli interventi verbali, alla realtà dei vari personaggi, costruendone la «maschera» mediante il «discorso». Sembra che

Dante 'senta', «il tono di voce di chi parla», 'ne veda', «i movimenti», 'ne intuisca' «gli istinti», 'e ne pensi' «i pensieri» (E. Auerbach): Francesca da Rimini parla come donna acculturata, che ha consuetudine con i «romanzi cortesi» e con i testi dei poeti del «cuor gentile»; e al tempo stesso, nella sua condizione di dannata, assolve alla funzione di denunciare il giudizio dell'autore su quella ideologia amorosa, da lui stesso sostenuta e cantata nella giovanile esperienza poetica; Farinata degli Uberti vive nella rappresentazione del suo atteggiarsi, nel suo ergersi «col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispetto», ma vive soprattutto nell'*incipit* imperioso delle sue parole e nell'ideologia magnatizia e ghibellina che esse esprimono; al tempo stesso egli, per l'intensità con cui rivendica l'amore per la patria, svolge il ruolo di *alter ego* dell'autore; Pier delle Vigne, privo di fisionomia umana, si rivela tutto nella fitta rete di artifici retorici, che attraversano il suo racconto e che definiscono l'identità storica di *dictator* e di *magister* del personaggio; ma al tempo stesso si fa strumento della denuncia del poeta sulla corruzione delle corti; Brunetto Latini, deformato nel «cotto aspetto», parla ancora con la stessa sentenziosità retorica, che aveva caratterizzato la sua scrittura; «Vanni Fucci si presenta, attraverso le sue proprie parole — quelle che Dante con stupendo e assoluto mimetismo gli attribuisce — come... un vecchio *teddy boy*, inferocito dalla contaminazione col mondo fuori legge (linguisticamente gergale) ch'egli ha scelto» (P.P. Pasolini); gli echi rintracciabili nel discorso di Forese Donati di elementi espressivi della *Tenzone*, giovano parallelamente a definire la «maschera» narrativa del personaggio e a introdurre il giudizio e il distacco dell'autore dalla giovanile sua esperienza di poesia comico-realistica; la spia di un elemento dialettale, inserito in una delle battute di Bonagiunta degli Orbicciani, assume valore descrittivo dell'identità municipale del personaggio e della sua poesia, collaborando all'elaborazione dell'assunto più generale che all'episodio l'autore intende dare, la rivendicazione, cioè, di un suo «dolce stil novo» poetico, che si è lasciato alle spalle la precedente esperienza dei «Siciliani», di Guittone e di Bonagiunta stesso; Cacciaguada mescola nel suo linguaggio l'uso del latino, come codice significativo della sua condizione di beato, con tratti di linguaggio plebeo e rozza mente espressivo, conformemente alla sua identità di cittadino di una Firenze ancora molto paesana; e se da una parte il suo elogio del tempo in cui Firenze «si stava in pace, sobria e pudica» interpreta certamente lo sdegno dell'autore per la decadenza attuale del Comune fiorentino e la sua speranza nel ritorno di tempi di pace sociale e di sani costumi morali, è pur vero, d'altra parte, che l'elogio di Firenze «dentro da la cerchia antica», su cui Caccia-

guida a lungo si sofferma, si adegua alle ragioni della rappresentazione realistica del personaggio, che parla, dunque, di una Firenze «antica» quanto lui, la sola che egli ha potuto conoscere; persino la preghiera alla Vergine pronunciata da s. Bernardo è costruita con una fitta trama di intarsi, ricavati anche da opere di s. Bernardo stesso; e così via.

Il gioco interno di anticipazioni e di riprese tematiche, di lemmi o di rime, si rivela anch'esso come strumento tecnico tra i più efficaci a tener viva la tensione narrativa, e impone a sua volta la necessità imprescindibile di una lettura in orizzontale e *in continuum* del poema; il «colle» illuminato dalle luci dell'alba, verso cui, nel «proemio» del poema, il protagonista vorrebbe volgere i suoi passi, o la «montagna bruna» e «alta», che Ulisse e i suoi compagni intravedono alla fine del loro «folle volo» «per l'alto mare aperto», oltre le colonne d'Ercole, poco prima che la loro imbarcazione si inabissi nelle onde dell'Oceano, rivelano il loro valore di anticipazione o di allusione simboliche e significanti, allorché il racconto giunge a rappresentare il protagonista giunto, in una nuova alba, ai piedi dell'«alto monte» del Purgatorio; l'elenco di nomi di alcuni «degni» cittadini di Firenze, sul cui destino il protagonista chiede informazione a Ciaccio («Farinata e 'l Tegghiaio», «Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca»), e la risposta sommaria del dannato («Ei son tra l'anime più nere; / diverse colpe giù li grava al fondo»), lasciano sospesa la curiosità del lettore, che sarà via via soddisfatta, con richiamo a questa anticipazione, in luoghi diversi di colpe e di pene lungo il percorso infernale, negli incontri immaginati con quei personaggi, e non con tutti loro, non con Arrigo, elemento anche questo non estraneo alle tecniche di astuzia narrativa; analogamente l'incontro con Piccarda Donati nel Cielo della Luna, è preannunziato nel dialogo in *Purgatorio* con Forese, a cui Dante chiede quale sia la sede ultraterrena della sorella, e da cui apprende, ancora una volta in termini generici, ch'ella si trova in Paradiso, «ne l'alto Olimpo», in *Pg XXV* affiora finalmente «la voglia accesa e spenta» del protagonista «di dimandar» come sia possibile che i «golosi», anime senza corpo, provino come pena gli stimoli della fame e della sete e dimagriscano per mancanza di nutrimento, o, più in generale, come sia possibile che le anime soffrano pene corporali («Come si può far magro / là dove l'uopo di nodrir non tocca?»); questione non semplice e con forti implicazioni di carattere dottrinale e teologico, come sta a dimostrare la complessa risposta che ad esso darà Stazio; ma quel che importa notare è che quel dubbio, con accorta strategia narrativa, era stato già insinuato nel narrato, e dunque nel lettore, in più punti dei due canti precedenti («Chi crederebbe che l'odor d'un pomo / si

governasse, generando brama, / e quel d'un'acqua, non sappiendo como?»; ecc.), e che la soluzione poi enunciata viene alla fine a sciogliere la tensione narrativa già precedentemente innescata e protratta su quel tema specifico: il caso forse più esteso e più suggestivo di *prolessi* narrativa è quello che riguarda le numerose profezie sul suo destino di poeta esule, che il protagonista fa pronunciare a vari personaggi (Farinata, Brunetto, Vanni Fucci, Nino Visconti, Oderisi da Gubbio) lungo l'itinerario infernale e purgatorio, e che suonano per lui nella situazione fittizia del racconto, allusive e non pienamente comprensibili; e per più volte il chiarimento di quel «parlar nemico» e «scuro» è rinviato al futuro incontro con Beatrice, annunciato da Virgilio sin dal «proemio» del poema («La mente tua conservi quel ch'udito / hai contra te» — così avverte Virgilio dopo la profezia di Farinata — «quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio»; «Ciò che narrate di mio corso scrivo» — così risponde Dante alla profezia ascoltata da Brunetto — «e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo»; ecc.); ma in realtà l'atteso e preannunziato chiarimento non verrà da Beatrice, verrà invece affidato a Cacciaguida, puntando intenzionalmente su un sicuro e intenso effetto narrativo di «sorpresa» nel lettore; numerosi sono i rinvii a ritroso al già narrato, che, con variazioni di formulazione, compaiono per bocca di Virgilio o di Dante, nei vari incontri con le anime («Là su di sopra, in la vita serena — così il discepolo spiega e riassume al maestro Brunetto — «mi smarri' in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena. / Pur ier mattina le volsi le spalle; / questi m'apparve, tortand'io in quella, / e reducemì a ca per questo calle»; «Da me non venni» — così Virgilio ricapitola a Catone le ragioni e le circostanze del viaggio già compiuto ed esprime l'intenzione di proseguirlo — «donna scese del ciel, per li cui prieghi / de la mia compagnia costui sovvenni... / ...Questi non vide mai l'ultima sera; / ma per la sua follia le fu sì presso, / che molto poco tempo a volger era... / ...Mostrata ho lui tutta la gente ria; / e ora intendo mostrar quelli spirti / che purgan sè sotto la tua halia»; ecc.); nel cielo di Giove Dante espone alle anime che hanno assunto forma d'aquila, un dubbio di grave portata teologica, che egli stesso dichiara di portarsi dentro da tempo, e che come un «gran digiuno» «lungamento» «ha tenuto in fame» la sua voglia di risolverlo; esso riguarda il dogma cristiano per cui non possono accedere al Paradiso coloro che non hanno usufruito del sacramento del battesimo (i nati prima di Cristo, gli abitanti di terre non raggiunte dal messaggio cristiano, oltre, ovviamente, gli infanti morti prima di essere battezzati), anche se essi hanno condotto una vita senza peccato, nell'osservanza delle

sole virtù naturali, come, in particolare, gli «spiriti magni» dell'antichità; un principio dogmatico duro da accettare, di fronte a cui la ragione umana non può che rinunciare a se stessa e annullarsi nella fede; nel modo con cui Dante costruisce il dialogo con l'aquila, traspare evidente l'angoscia con cui egli stesso vive tale problematica ideologica, osando quasi una difesa della dignità del suo dubbio, rimovibile ma non risolvibile, il tema affrontato e la confessione del lungo tormento del protagonista, rinviano a tutti quei nomi e personaggi famosi dell'antichità, menzionati o incontrati nel narrato precedente, innanzi tutto alla folta schiera degli abitanti del Limbo (Omero, Aristotele, Ovidio, Socrate, Platone, Lucano, Cicerone, Euclide, Seneca, Virgilio stesso, ecc.), che «non peccaro», e a cui non valse avere «merti», «perché non ebber battesimo / ch'è porta de la fede», e che «per tai difetti, non per altro rio» sono dannati a vivere «sanza speme» «in disio»; e rinviano agli altri luoghi del racconto in cui era affiorato il doloroso turbamento di Virgilio, nel toccare del suo destino di dannazione e della necessità di sottostare alla dura legge divina («e qui chinò la fronte, / e più non disse e rimase turbato»); il turbamento di Virgilio è il turbamento di Dante stesso, già confessato nel conoscere la sorte degli «spiriti magni» («Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi, / però che gente di molto valore / conobbi che 'n quel limbo erano sospesi», e che aveva suscitato e nutrito a lungo dentro di lui il dubbio dottrinale, che ora qui infine si ricapitola e si esplicita, tentandone la definitiva rimozione, nell'apoditrica orazione dell'aquila, proiezione, in chiave rappresentativa e drammatizzata, del tormentoso monologo interiore di Dante, e innestando l'assunto narrativo qui svolto nella più generale trama e in passaggi diversi del precedente narrato; nell'episodio di Ulisse, alcune spie lessicali («alto passo»-«alto passo»; «venuta folle»-«folle volo»; «Enea»-«Enea»; «cammino»-«cammino»; ecc.) suggeriscono un parallelo tra il racconto del viaggio dell'antico eroe greco e le parole rivolte da Dante a Virgilio, prima di avventurarsi nel suo viaggio ultraterreno o, più esattamente, un confronto significativo tra i due viaggi; per definire la sua posizione nel Ciclo delle Stelle fisse, poco prima di ascendere al Primo Mobile, Dante dice che da quel punto poteva vedere, oltre Cadice, l'Oceano, e per indicarlo usa la perifrasi «il varco folle di Ulisse», che a sua volta rinvia, con espliciti richiami verbali, all'episodio di Ulisse e alla situazione narrativa iniziale del poema; la serie di tali concatenazioni impone al lettore non solo di instaurare legami tra luoghi distanti del narrato, ma anche di accedere ai significati sottilmente allusi attraverso le tecniche narrative e di cogliere la funzione, che Dante così intendeva ascrivere al personaggio e alla vicenda di Ulisse: «Ulisse è l'origi-

nale doppio di Dante); li accomuna lo stesso «ardore» («a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore», la stessa audacia ad affrontare «l'esperienza» «del mondo senza gente»; «li unisce inoltre un itinerario comune. Entrambi si muovono infatti nella stessa direzione. Seguendo vie diverse vanno verso il Purgatorio»; ma l'ansia di conoscenza di Ulisse non è sorretta né da motivazioni etiche né dalla Fede rivelata; il suo viaggio non può essere un «itinerario a Dio» e non può che concludersi in un naufragio; mentre l'impresa di Dante nasce dal risveglio della coscienza etica, il suo itinerario conoscitivo tende a Dio e il suo viaggio è un'ascesa al divino; nel Cielo della Stelle fisse egli «ad altezza infinita ripete il viaggio di Ulisse finché non viene a trovarsi sopra il luogo della sua morte», «nel punto che è esattamente agli antipodi rispetto al luogo del naufragio di Ulisse»; «qui, seguendo l'asse della caduta di Luciferò, che passa attraverso il luogo in cui è naufragata la nave di Ulisse, egli compie il volo verso l'Empireo. In questo modo è come se il suo viaggio fosse la continuazione di quello di Ulisse dal momento della morte di questi. Da allora è come se l'uno fosse il doppio dell'altro» (J. Lotman); ma rinvii interni al narrato possono persino celarsi nella ripetizione a distanza, e per un'unica volta, di rime coincidenti; nell'invettiva, pronunciata dall'aquila nel Cielo di Giove, contro principi e sovrani del mondo, tutti corrotti e usurpatori del potere che spetta all'Imperatore, la serie di rime «penna»-«Senna»-«cotenna» riprende la serie «Senna»-«Ravenna»-«penna», presente, e non a caso, nel canto di Giustiniano; esse compaiono in tutto Dante soltanto in questi due passi, e certo, attraverso il collegamento fonico-ritmico da loro instaurato, viene sottilmente segnalato un legame tematico e semantico tra i due momenti della narrazione; Dante chiude il poema cantando la perfetta consonanza raggiunta tra il suo «disio» e la sua volontà, il suo «velle», con Dio; e aveva cominciato il suo viaggio dichiarando a Virgilio che il suo cuore è ormai «con disiderio» «disposto» all'impresa e che «un sol volere» è ora «d'ambidue»; nell'estremo richiamo lessicale, che lega la fine con l'inizio dell'opera, Dante sembra rinviare il lettore a un percorso circolare di lettura, senza fine.

In realtà a secoli di distanza la *Commedia* continua a prospetrarsi come un universo solo parzialmente esplorato; la ricostruzione dei suoi parziali sistemi interni, fatti di isole ritmiche, riprese, richiami, interrelazioni, e governati da una lucida logica organizzativa, può ancora essere considerata un'ipotesi di lavoro.