

Premessa

Anziché pretendere di stringere in poche pagine il mondo della *Divina Commedia*, e magari di tutto Dante, preferisco dire pianamente in che cosa consista, nei suoi punti essenziali, quel tanto di peculiare che questo libro crediamo che apporti agli studi danteschi, e senza il quale esso sarebbe inutile.

Naturalmente, non abbiamo mai mancato di prender risolutamente posizione rispetto ai singoli problemi, grandi e piccoli, avanzando molte proposte nostre che ci auguriamo appaiano degne di seria considerazione; quanto alla strutturazione generale, l'aver fatto precedere da *Introduzioni* critiche il commento *ad verbum* a piè di pagina, non è certo una novità: Vittorio Rossi, caro a chi ha scritto queste *Introduzioni*, non ha fatto cosa diversa; solo che le nostre non vogliono essere una semplice 'presentazione' del canto seguente, ma esaurirne, per quanto era in noi, la materia critica generale, venendo così a costituire una *lectura Dantis* continua, condotta soprattutto per motivi e temi, che ci sembra necessaria integrazione di quella tradizionale per canti; la quale *lectura*, per essere d'un solo lettore, ha se non altro il pregio dell'omogeneità.

La scansione della *Commedia* in canti è un fatto intrinseco alla creazione del poema: Dante - è ben noto - non manca di farci più d'una volta avvertiti dell'autonomia d'un canto. Ma ciò non giustifica il pregiudizio, così diffuso da poter esser detto generale, che ciascun canto abbia necessariamente una sua propria unità, fantastica tonale stilistica concettuale, da rintracciare a ogni costo, anche a prezzo di acrobazie critiche; alcuni canti l'hanno, altri no. Se in qualche caso una fase del racconto o un aspetto del 'paesaggio' oltremondano o un problema di dottrina e di vita coincidono con la misura d'un canto, in altri casi un canto risulta costituito da diversi elementi eterogenei tra loro; ovvero la materia straripa da un canto all'altro, e anche di questo il poeta ci fa talvolta avvertiti: « nel modo che 'l seguente canto canta ». Può darsi che il poeta in un primo momento pensasse di far coincidere un determinato contenuto con la misura metrica: infatti il vestibolo e i primi tre cerchi dell'Inferno son contenuti ciascuno in un canto (III, IV, V, VI); ma poi questa regola è abbandonata. Noi puntualizziamo sempre questi frazionamenti o straripamenti; talvolta trattiamo in un'*Introduzione* unica più canti o parti di canto. Non è però su questa strutturazione estrinseca della

nostra esegesi che ci preme richiamar l'attenzione; bensì sul fatto che, indivi-
 duata la costanza, nella diversità delle situazioni e dei personaggi, di alcuni motivi
 del pensiero e del sentimento di Dante, li abbiamo seguiti, d'*Introduzione* in *Intro-*
duzione, per tutto il poema: contribuendo così anche per questa via, con la con-
 cretezza delle notazioni e non con l'astrattezza aprioristica della polemica, a def-
 nire la salda unità della *Commedia*.

Il poema dell'Uomo è pur scritto da un uomo; abbiamo assiduamente inda-
 gata la componente autobiografica di molte pagine dantesche. Ci sono quelle in
 cui il poeta direttamente racconta le sue vicende o confessa, nelle sue ben definite
 coordinate ambientali e cronologiche, i suoi affetti e dolori e pensieri e conso-
 lazioni e croci; connessi a precisi eventi della vita del poeta sono molti episodi:
 oltre i noti e ovvi (Pier della Vigna, Provenzano Salvani, Romeo), anche alcuni
 dei più alti (Farnata, Ulisse, Ugo); tutta la storia di Firenze - argomento
 principe della *Commedia* - s'intreccia oviamente in modo indissolubile con le vi-
 cende personali di Dante. Persino i dubbi teologici, che appaiono anche nelle
 prime due cantiche, ma formano l'ossatura del *Paradiso* - molti dei quali ricondu-
 cibili al problema principe, quello della giustizia di Dio -, hanno a nostro avviso
 una radice autobiografica: corrispondono probabilmente per la massima parte a
 quelli che avevano avuta tanta importanza nel 'trattamento' del filosofo novizio,
 dei quali questi si era infine liberato con un atto di umiltà intellettuale, riconoscen-

do l'insufficienza della ragione umana. E infatti la soluzione di essi, offerta nel *Pa-*
radiso a tutti gli uomini, o giunge a una difficile conciliazione tra scienza e filosofia
 umane e Scrittura (per es. sulla sapienza di Salomone, ecc.), o, per i più gravi e
 religiosamente pericolosi, si risolve in un consiglio di abbandonarsi alla rivelazione
 («Veramente, ne forse tu tarretti / movendo l'ali tue, credendo oltarti, / orando
 grazia conven che s'impetri»). L'insegnamento principe della *Commedia*, che ha
 il suo centro nell'episodio di Ulisse, ma che appare saldo già nel II c. dell'*Inferno*
 e avrà il suo sbocco, appunto, nell'esortazione di San Bernardo nel penultimo del
Paradiso, è proprio questo: l'uomo ha il dovere di giungere, nel pensiero e nel-
 l'azione, al massimo delle sue possibilità; in ciò si distingue dai bruti; ma deve
 insieme saper riconoscere i propri limiti. Il poema è tutto un susseguirsi d'incita-

menti ad osare e di moniti all'umiltà.
 La rievocazione nostalgica della prima gioventù fiorentina ha la sua espres-
 sione anche nell'*Inferno* (Brunetto, ecc.) e nel *Paradiso* (Piccarda, ecc.), ma permea
 per intero il *Purgatorio*. E si capisce perché: nel primo regno le anime incontrate
 sono troppo più basse di lui, e il poeta deve erigersi a giudice, ora comprensivo
 ora spietato; quelle del terzo regno troppo più alte, e dinanzi a esse egli non si
 può porre se non in atteggiamento reverente, attendendone per lo più non con-
 fessioni sentimentali ma insegnamenti di sapienza e di carità: solo nel *Purgatorio*
 è tra i suoi pari. Perciò la seconda, tutti lo sappiamo, è la cantica dei «dolci amici»,
 degli affettuosi colloqui familiari; motivo che ha il suo coronamento nel grande
 episodio di Forese, per così dire riassuntivo di tutti i temi primo-fiorentini. Nel

fatto che, indivi-
gi, di alcuni motivi
roduzione in Intro-
ta via, con la con-
a polemica, a defi-

assiduamente inda-
Ci sono quelle in
le sue ben definite
pensieri e consone-
ono molti episodi:
ne), anche alcuni
enze - argomento
solubile con le vi-
ano anche nelle
dei quali ricondu-
o a nostro avviso
massima parte a
el filosofo novizio,
attuale, riconoscen-
ssi, offerta nel *Pa-*
scienza e filosofia
per i più gravi e
si alla rivelazione
oltrarti, / orando
Commedia, che ha
II c. dell'*Inferno*
nel penultimo del
el pensiero e nel-
a bruti; ma deve
seguirsi d'incita-

ha la sua espres-
ecc.), ma permea
anime incontrate
ora comprensivo
esse egli non si
lo più non con-
lo nel *Purgatorio*
« dolci amici »,
mento nel grande
o-fiorentini. Nel

Purgatorio Dante recupera, col paesaggio e il tempo terrestri, il suo passato, un sé stesso partecipe d'una vita giovanile anche fuorviante, ma ricca di propositi, che ora sa vani, ferma per certezze che ora ha visto vacillare e cadere. Persino, forse, specchia in più d'uno dei suoi personaggi il proprio rammarico d'esule che si sente dimenticato. La rievocazione della gioventù ha a sua volta il suo coronamento nell'incontro, sulla cima della montagna, con Beatrice. E come questa sia una figura sacrale, non solo beata ma mandataria di Dio, e insieme la Bice Portinari d'un tempo, abbiamo a lungo considerato nelle *Introduzioni* agli ultimi canti del *Purgatorio*. Ciò è, d'altronde, solo un episodio, anche se il più importante, della legge generale della *Commedia*: l'assunzione del personale a valore universale.

Dante giovane era stato essenzialmente poeta, non poeta e insieme pensatore e politico come fu poi; è naturale dunque che egli considerasse centro della sua gioventù quel vittorioso avvenimento letterario di cui con pochi amici era stato promotore; il nuovo « stile » di far poesia da essi trovato e imposto. Accanto al recupero della gioventù c'è dunque quello, attraverso sia riprese che ripensamenti, dello stilnovo; anch'esso presente già nell'*Inferno*, ma particolareggiatissimo nel *Purgatorio*, dall'episodio di Casella in poi. Esso si svolge anche, e *contrariis*, mediante il ripudio della poesia intesa a scopi letterari di svagato divertimento (la tenzone ingiuriosa: quella di Maestro Adamo e Sinone, l'altra di lui stesso con Forese); oppure mediante il ribadimento della polemica antiguittoniana. Il recupero dello stilnovo culmina, naturalmente, nella definizione innovatrice offerta a Bonagiunta; nell'esaltazione del « padre » Guinizzelli; nella ripresa in pieno della tematica stilnovistica quando si fa a disegnare le figure di Matelda e di Beatrice. Ma tale recupero era reso possibile, nell'ordito sacro della *Commedia*, da una reinterpretazione dei principi stilnovistici. Già nel V c. dell'*Inferno* è ripudiata, nella dannazione di Francesca, l'idealizzazione dell'amore che era alla base di tutta la tradizione letteraria dai trovatori in poi, alla quale avevano aderito gli stilnovisti e lui stesso: in particolare il canone dell'irresistibilità d'amore (« Amor ch'a nullo amato... »), esplicitamente poi limitato drasticamente in *Pg* XXII, 10-12 (« Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese... »), e criticato radicalmente (*Pg* XVII): l'amore non è più « signore »; anche l'inclinazione ad amare è governata dalla ragione. Finché nella definizione famosa si afferma esplicitamente la nuova interpretazione dell'amore stilnovistico: non amore-passione, ma amore-virtù; non dialogo che può dar tormento, ma osservazione, che non può dare che gioia, dell'elevazione intima messa in atto dalla bellezza morale e fisica della donna.

Parallelamente si svolge per tutta la *Commedia*, dal c. VI dell'*Inferno* in poi, la rievocazione dei tempi antichi a specchio e rampogna degli attuali: discorso impostato subito per Firenze, ma che coinvolge la Toscana in genere, la Romagna, la Lombardia (cioè per Dante quasi tutta l'Italia padana), infine l'Europa intera - se è esatta la nostra interpretazione di *Pg* VII - nei suoi principi attuali così diversi dai loro predecessori. Un'età 'antica' che giunge per Dante sino ai tempi di Federico II, sino alla generazione precedente alla sua. In termini poli-