

IL POTERE DELLA PAROLA: SU *INFERNO* I E II

*da me stesso non vegno*

Identico rapporto ammettono la potenza della parola di fronte alla condizione dell'anima e la prescrizione di farmaci rispetto alla natura del corpo. Infatti, come alcuni farmaci eliminano dal corpo alcuni umori, altri altri, e certi strappano alla malattia, altri alla vita, così delle parole alcune affliggono, altre diletano, altre atterriscono, altre dispongono chi ascolta ad uno stato di ardimento, altre infine, con un'efficace persuasione maligna avvelenano e ammaliano l'anima<sup>1</sup>.

Così scriveva Gorgia nell'*Encomio di Elena*, in un tempo in cui la relativa scarsità di parole e di discorsi non ne aveva ancora ottusa (o mediata) l'efficacia; o, forse, si conservava la meraviglia, che è scaturigine del filosofare e del poetare, di fronte alla potenza della parola (alla sua forza perlocutoria, direbbero i linguisti), tanto somigliante a quella della medicina. Si tratta pur sempre, tuttavia, di una similitudine: la parola non è una medicina, ma è *come* una medicina; il discorso in cui meglio e con più forza che in altri sia dato di cogliere almeno un resto dell'efficacia realmente curativa della parola è il discorso artistico. Nella cultura ebraica, e in parte anche in quella cristiana, nel suo complesso meno intellettualistica e dualistica di quella greco-latina, la parola è azione, in un sinolo che ripete il rapporto tra anima e corpo e che si basa sulla identità – non sulla somiglianza – tra parola e persona, sostenuta soprattutto nel Vangelo di Giovanni: Cristo è l'ultima parola del Padre. Dalla parola di Dio che crea il mondo alla parola di Gesù che risana i malati (nel corpo, oltre che nell'anima), che addirittura vince la morte, come sottolineerà Dante ribadendo sia il legame parola-persona sia il potere della parola: «la Parola / da la qual furon maggior sonni rotti» (*Pg* XXXII 77-78); potere taumaturgico che passerà ai discepoli, poiché anche la parola umana, quando «è buona, ben fondata e ben orientata, è efficace» allo stesso modo: cioè, è già azione<sup>2</sup>.

L'«alto passo» e il «folle volo» che descrivono e giudicano il viaggio di Ulisse erano stati anticipati, come è notorio, nel primo e nel secondo canto della *Commedia*, a indicare la pericolosità della situazione da cui il pellegrino è uscito («lo passo / che non lasciò giammai persona viva»: I 26-27) e l'eccesso da cui egli deve guardarsi prima di seguire Virgilio: «“prima ch'a l'alto passo tu mi fidi”» – «“temo che la venuta non sia folle”» (I 12, 35)<sup>3</sup>. Del resto, il confronto tra Dante (personaggio e autore) e Ulisse è da tempo un *topos* della critica dantesca, e ben a ragione, poiché costituisce un asse portante della *Commedia*; lo è anche per il tema che qui stiamo esaminando e che Dante si preoccupa di porre nei suoi giusti termini nei primi due canti dell'*Inferno*. Essi sono dominati dalla paura, in cui il Dante personaggio è immerso nel suo apparire sulla scena: che il primo sia «il canto della paura»<sup>4</sup> è segnalato dall'insistito ribattere sul lessema che la indica e che l'autore lega al personaggio

<sup>1</sup> GORGIA, *Encomio di Elena*, in *Sofisti. Testimonianze e frammenti*, Intr., trad. e commento a cura di M. Untersteiner, Fasc. secondo. *Gorgia, Licofrone e Prodicò*, Firenze, La Nuova Italia, 1949, pp. 106-107.

<sup>2</sup> B. CORSANI, *Parola*, in *Nuovo dizionario di teologia biblica*, a cura di P. Rossano, G. Ravasi, A. Ghirlanda, Torino, Edizioni San Paolo, 1988, p. 1104.

<sup>3</sup> Cito da *la Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1965-67. Bisogna tuttavia tener conto delle osservazioni di Gorni, che propone di leggere, a *If* XXVI 132, «arto passo» e non «alto passo», con conseguente indebolimento del luogo parallelo (G. GORNI, *I «riguardi» di Ercole e l'«arto passo» di Ulisse*, «Letteratura italiana antica», I [2000], pp. 54-58).

<sup>4</sup> C. BALLERINI, *Il canto della paura (primo dell'Inferno)*, «L'albero», VI, dic. 1953, pp. 34-49.

ben quattro volte nei versi dal 15 al 53; e due volte collegandolo a quel cuore che, come da uso biblico, è il vero centro dell'uomo, sede unitaria del sentire e del pensare<sup>5</sup>: «che m'avea di paura il cor compunto» (I 15), «Allor fu la paura un poco queta / che nel lago del cor m'era durata» (I 19-20), «Ma non sì che paura non mi desse» (I 44), «mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscita di sua vista» (I 52-53)<sup>6</sup>. Densità di occorrenze unica nella *Commedia*, dove il termine paura compare 30 volte (con la significativa distribuzione in ragione di tre rilevata da Giannantonio: 18 occorrenze nell'*Inferno*, 9 nel *Purgatorio*, 3 nel *Paradiso*<sup>7</sup>), e che spiega bene perché essa si riverberi ancora, a viaggio concluso, in un altro luogo e in un altro tempo, nel Dante *auktor*, chiamato a «dire» quello che gli è successo quando era *agens*: «nel pensier rinnova la paura» (I 6).

Grazie a questa quinta occorrenza, che è la prima in ordine di apparizione, possiamo cogliere una prova ulteriore di quella distanza tra il narratore e il personaggio che, massima all'inizio del viaggio, si riduce progressivamente fino all'identificazione tra i due, come ha insegnato Freccero<sup>8</sup>: la paura che invadeva il cuore dell'*agens* è ora rivissuta attraverso il pensiero dell'*auktor*, giusta la chiosa di Scartazzini-Vandelli: «al solo ripensarci». Chiosa accolta da Mazzoni<sup>9</sup> e avvalorata dal confronto con il ricordo di ben altra «visione», all'altro capo del viaggio: «e ancora mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa» (*Pd* XXXIII 62-63; e si potrebbero aggiungere i versi in cui l'*auktor* replica il godimento dell'*agens*: «e più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'io godo»: *Pd* XXXIII 92-93<sup>10</sup>). Né valgono, a vincere la paura, gli auspici favorevoli forniti dall'«ora del tempo» e dalla «dolce stagione» (I 43), tanto è vero che le quattro occorrenze del lessema sono equamente distribuite a cavallo della indicazione cronologica, pur così carica di connotazioni positive, a livello sia letterale sia allegorico. L'apparizione della lupa segna la vittoria definitiva della paura, la quale ricaccia il personaggio nel luogo oscuro da cui era faticosamente emerso, che viene indicato con una sinestesia che insiste sul silenzio - «là dove il sol tace» (I 60) -, rafforzata nel verso susseguente dalla descrizione dell'ombra/uomo: «chi per lungo silenzio pareva fioco» (I 63).

Dallo sprofonzo del buio e del silenzio emerge, quasi una peripezia al contrario, o un miracolo inatteso, la prima parola di Dante - «*Miserere*» -, accompagnata da una didascalia che insiste sulla rottura traumatica del silenzio: «gridai» (I 65). Con questa in-vocazione comincia il dialogo, con essa si apre, dopo 21 terzine, lo spazio della parola: spazio immediatamente occupato dal primo discorso di Virgilio (I 67-78), che si chiude, come a non lasciar cadere il dialogo, su una domanda («*Perché non sali il diletto monte?*», I 77). Il personaggio dilaziona per nove versi la propria risposta, preferendo puntare subito su ciò che lo colpisce - che lo colpisce per salvarlo: vale a dire, la liberale padronanza della parola in cui egli fa consistere la caratteristica distintiva di Virgilio, usando una formula che è quasi un'endiadi: «*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo*

<sup>5</sup> G. BARBAGLIO, *Psicologia*, in *Nuovo dizionario di teologia biblica* cit., pp. 1257-1271.

<sup>6</sup> Alle cinque citazioni esplicite va aggiunta almeno la «gravezza» (I 52), che L. PIETROBONO, *Il prologo della Divina Commedia*, «Giornale dantesco», XXVI 4 (ott.-dic. 1923), pp. 323-328 e XXVII 2 (apr.-giu. 1924), pp. 97-101 (poi in *Saggi danteschi*, Sei, Torino, 1954), spiega come «paura che aggrava», con l'approvazione di F. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». Inferno - Canti I-III*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 111.

<sup>7</sup> P. GIANNANTONIO, *Endiadi. Dottrina e poesia nella Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 82.

<sup>8</sup> J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, trad. it., Bologna, il Mulino, [1986]1989.

<sup>9</sup> MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento* cit., p. 49.

<sup>10</sup> Su questi versi, cfr. P. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medioevale*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 323-324.

fiume?» (I 79-80). Nel «“largo fiume”» della parola di Virgilio – da opporre alla «“fiumana ove ‘l mar non ha vanto”» (II 108), si voglia o no vedere in essa, con Freccero, il Giordano<sup>11</sup> – trova accoglienza la parola di Dante: da questo momento in poi, il termine «paura» sparisce dal canto e il concetto, che aveva dominato i primi 63 versi, ricompare una volta sola, nella perifrasi «“ch’ella mi fa tremar le vene e i polsi”» (I 90).

Letteralmente, dunque, la parola, con la sua sola epifania, scaccia la paura, proteggendo Dante dalla caduta nel bestiale e riavvicinandolo all’umano<sup>12</sup>. Il primo discorso di Dante relativamente lungo (quattro terzine), dopo la sincopata richiesta di aiuto (e di perdono), ne costituisce la prima prova. Virgilio, dal canto suo, è ben conscio, come vedremo, del potere insito nella parola, e nella sua in particolare; consapevolezza che, in attesa di una verifica dall’alto, è rafforzata proprio dalle citate battute di Dante. *His fretus*, Virgilio tiene un secondo, ben più lungo discorso – dal v. 91 al v. 129 – per convincere Dante a seguirlo in un «“altro viaggio”» (I 91), che però agli occhi dell’*agens*, pur costretto ormai ad abbandonare «il corto andar», non può non apparire pieno di incognite e di difficoltà: in un luogo eterno, tra grida disperate e spiriti dolenti, tra altri spiriti immersi nel fuoco eppure contenti, con la prospettiva, infine, che la guida che gli si è generosamente offerta lo abbandoni per lasciarlo nelle mani di un’altra, «“più degna”», certo, ma ancora sconosciuta<sup>13</sup>.

L’obiettivo perseguito con questa lunga parlata da Virgilio (che si direbbe intenda confermare sul campo la benemerita di *fons eloquentiae* di cui Dante lo ha appena insignito) è realmente raggiunto? Certo, il pellegrino lo prega di «menarlo» (I 133) seco, ma basta confrontare l’ultimo periodo del primo canto con il corrispondente del secondo per cogliere tutta la differenza tra una sorta di trascinarsi coatto ed una iniziativa assunta liberamente e con piena convinzione: «Allor si mosse, ed io li tenni dietro» (I 136) – «e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro» (II 142). Viene mantenuta la funzione di guida di Virgilio con la precedenza temporale: ma l’azione di Virgilio passa dalla principale alla subordinata, mentre acquista dominanza sintattico-semantica quella di Dante, costretta nel primo periodo in una coordinata e nel secondo, invece, affidata alla proposizione reggente. Inoltre, mentre il verbo «tenere dietro» ingloba in sé l’idea non tanto di moto quanto di mimesi di azione altrui – e di una azione purchessia -, ben diversa forza protagonista e precisione lessicale ha l’«intra» del secondo canto (che costituisce, tra l’altro, palinodia e riscatto della trasognata inconsapevolezza iniziale, non priva di colpa: «Io non so ben ridir com’i’ v’intra» (I 10).

<sup>11</sup> FRECCERO, *Dante cit.*, cap. III: *Il fiume di morte: «Inferno» II, 108*, pp. 91-110.

<sup>12</sup> «È pure noto che il concetto di ‘paura’ come espressione dell’irrazionale, e quindi dell’anima sensitiva, è per Dante, coerentemente, specifico del bestiale, onde i pusillanimi “sempre in grossezza vivono” (*Cv* IV xv 14)»: BRUGNOLI, *Studi Danteschi. I. Per suo richiamo*, Pisa, Edizioni Ets, [1981] 1998, p. 152 (e vd. anche p. 154).

<sup>13</sup> La Barolini, dal fatto che «our uneducated perspective develops in synchrony with Dante’s», deduce tuttavia: «thus, like the pilgrim, we pay little heed when we first learn, in canto I, that Virgil will eventually leave us with Beatrice» (T. BAROLINI, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1992, p. 277 [ora in trad. it.: *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003]): ma né Dante né il lettore hanno ancora elementi per capire che la guida «più degna» è Beatrice e sia Dante sia il lettore prestano, quindi, molta (e preoccupata) attenzione all’annuncio dell’abbandono da parte di Virgilio.

Se siamo saltati dalla fine del primo canto alla fine del secondo non è per caso, né per pure esigenze argomentative, ma perché ci ha sospinti la stessa struttura narrativa dei due canti iniziali: alla fine del primo, Dante resta come bloccato nell'atto di partire - nella stessa posa un po' comica di Maometto, che tiene un lungo discorso col piede sospeso (*If* XXVIII 61-63: «Poi che l'un piè per girsene sospese, / Maometto mi disse esta parola; / indi a partirsi in terra lo distese») - e per un intero canto non si muove, fino a compiere il primo passo solo al termine del secondo. Se nel primo canto la parola è bastata ad allontanare la paura, non è tuttavia riuscita a far muovere Dante, nonostante l'impegno profuso da Virgilio.

Del resto, se si rilegge per intero il discorso finale di Dante, non è difficile cogliere altri segnali di quella che possiamo ben definire la perplessità del personaggio. Innanzitutto, egli pare disposto a seguire Virgilio mosso non dal desiderio del bene, ma dalla paura del male, tanto che sembra più opportuno parlare, come lo stesso *viator* suggerisce, di una fuga anziché di un viaggio (dal punto di vista allegorico, di una *aversio* che attende di tramutarsi in *conversio*): «“acciò ch'io fugga questo male e peggio”» (I 132, con ripresa di I 25: «l'animo mio, ch'ancor fuggiva»). È espressione che richiama da un lato l'esordio virgiliano («“A te convien tenere altro viaggio”»: I 91), come se la correzione da viaggio a fuga strumentale fosse indotta da quel «“convien”» di raziocinante e necessario utilitarismo<sup>14</sup>; dall'altro riprende, anch'essa aggravandola, la causale con cui Virgilio apre l'arringa conclusiva: «“per lo tuo me”» (I 112).

Credo che la stessa ermeneutica dell'ascolto, per dirla con Ricoeur, vada esercitata su due altre affermazioni dell'*agens*, a partire dal «“cui tu fai”» del v. 135 («color cui tu fai cotanto mesti»): esso va letto, a parer mio, in parallelo con il «“tu dici”» di *Inferno* II 13 («“Tu dici che di Silvio il parente...”»), che Mazzoni vede, sulla scorta di D'Ovidio, come una sorta di scarico di responsabilità: «Ma alla discesa agli Inferi di Enea si allude (“tu dici”) lasciando come volutamente a Virgilio la responsabilità del racconto». Questa interpretazione, e quella più drastica di Hollander<sup>15</sup>, mi paiono validate dal confronto con il precedente più significativo cui può rimandare un sintagma apparentemente neutro come «tu dici»: mi riferisco al «“Tu dicis”» che Gesù oppone alla domanda di Pilato se egli sia il re dei Giudei (*Mt* 27,11; *Mc* 15,2; *Lc* 23,3). In entrambe le situazioni dialogiche, l'accordo sul significato letterale segnala il possesso di significati ulteriori da parte dell'interlocutore in apparente posizione di svantaggio, come chiarisce, rispetto ai sinottici, il Vangelo di Giovanni, 18,33-38. Se è così, l'atteggiamento di Dante nei confronti di Virgilio va letto meno nella luce impietosa che vi proietta Hollander e più come un esercizio di quella vera dialettica che Gadamer rintraccia per la prima volta in Platone:

l'arte della dialettica non è l'arte di riuscire vincitori nelle discussioni. Anzi, è possibile che colui che esercita l'arte della dialettica cioè l'arte del domandare e del cercare la verità, sembra poi inferiore, nelle

<sup>14</sup> Nella corrispondente voce dell'*Enciclopedia Dantesca*, D. CONSOLI inserisce questa occorrenza tra i «frequenti» casi in cui «il verbo, seguito dall'infinito, acquista funzione di verbo servile e introduce un'idea di necessità» (*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>).

<sup>15</sup> MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento...*, cit., pp. 184-185. R. HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»* (trad. di A. M. Castellini), Firenze, Olschki, 1983, pp. 84-85. Equilibrate osservazioni sul rapporto tra Dante e Virgilio si trovano anche in un saggio sfuggito all'attenzione dei più (ma non a quella di E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001): C. J. RYAN, *Virgil's Wisdom in the «Divine Comedy»*, «Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval & Renaissance Culture», 11 (1982), pp. 1-38.

discussioni, agli occhi degli astanti. La dialettica come arte del domandare dà prova di sé solo nel fatto che colui che sa domandare, sa tenere la direzione verso l'aperto indicato dalla domanda. L'arte del domandare è l'arte del domandare ancora, ossia l'arte stessa del pensare. Si chiama dialettica perché è l'arte di condurre un vero dialogo<sup>16</sup>.

Il «“tu fai”» dal quale siamo partiti rappresenta una sottile anticipazione del più marcato «“tu dici”» e segnala che già in questo primo caso Dante apre la verità letterale delle parole del poeta Virgilio sull'orizzonte di una garanzia ulteriore, che le renderà vere *anche* in un sistema di valori diverso da quello del suo interlocutore.

Del resto, il primo sintomo linguistico dell'atteggiamento che abbiamo chiamato dialettico di Dante nei confronti delle parole di Virgilio, era già riconoscibile nella formula di scongiuro del v. 131: «per quello Dio che tu non conoscesti», paradossale preghiera del bisognoso ad un benefattore meno provveduto di lui, perché carente della grazia divina. Il verso è certamente una ripresa della definizione virgiliana di sé come «rebellante» alla legge di Dio, ma ne costituisce, mi pare, più che una «delicata correzione»<sup>17</sup>, un rafforzamento dell'esclusione lì segnalata, in cui è implicita la domanda fondamentale: «Perché dovrei fidarmi di te, visto che, come tu stesso mi dici, ignorasti la legge di Dio, che io seguo?»<sup>18</sup>. Essa è formulata indirettamente, in obbedienza sia alle norme dell'*aptum* retorico, che conseguono ciò che in termini psicologici si definirebbe appunto delicatezza, sia a quelle della dialettica, che postula, da parte dell'interlocutore, una collaborazione interpretativa di cui la chiusa si fa aperto carico: «“intendi me' ch'i' non ragiono”» (II 36)<sup>19</sup>. La domanda sorge come inevitabile reazione alla precisa proposta avanzata da Virgilio a Dante, proposta che ha però, per l'interlocutore, il difetto di pretendere ad autofondarsi, derivante com'è da una sorta di evidenza razionale tutta interna alla situazione, e per di più monologica anziché dialogica: «“Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, ed io sarò tua guida”» (I 112-113). Anche senza volersi trasferire sul piano allegorico, si può sostenere che già a livello letterale davvero «La ragione parla per bocca di lui; riflesso

<sup>16</sup> H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1972, p. 424.

<sup>17</sup> «quasi a dire: fosti ribelle a Lui solo perché non lo conoscesti»: A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, I, p. 66.

<sup>18</sup> HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco* cit., pp. 125-128, insiste sul senso proprio di «rebellante», avvicinando Virgilio agli angeli ribelli e gravandolo quindi di una colpa personale; meno radicale B. MARTINELLI, *Canto VII*, in *Lectura Dantis Neapolitana, II. Purgatorio*, Napoli, Loffredo, 1989 (ma tenuta l'11 gennaio 1984), pp. 129-178, che conclude trattarsi semplicemente di una «*imperfectio naturae*» (p. 155).

<sup>19</sup> Jacoff e Stephany segnalano acutamente in questo verso la spia di un complesso gioco ironico, tra i cui effetti mi pare vada annoverato anche quello di mettere appunto in dubbio la legittimità di Virgilio a fungere da guida: «Dante concludes his protestation of inadequacy by calling upon Virgil to understand his words better than he has explained; this he does immediately after having himself performed an analogous act in his interpretation of Virgil's words about Aeneas: he has understood them better than Virgil had intended. There is an additional level of irony in that the pilgrim, even though he understands Aeneas's historical destiny better than Virgil intended, misunderstands his own typological relationship to Aeneas; “io non Enea”, he insists, when clearly there is a sense in which he is. [...] The ironic complexity here is reciprocal: Dante has a broader historical vision than Virgil, but Virgil, whose insight has been informed by Beatrice's report from the Empyrean, has specific knowledge relative to his situation of which Dante is unaware» (R. JACOFF – W. A. STEPHANY, *Lectura Dantis Americana. Inferno II. With a new translation of the canto by Patrick Creagh and Robert Hollander*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 68).

di ciò è nel nesso “penso e discerno”, che comprende gli aspetti essenziali del raziocinio: il considerare e il giudicare», come ha notato finemente Pagliaro<sup>20</sup>.

Ma anche il secondo dei due versi appena citati va considerato positivamente, poiché in esso Virgilio si propone in modo esplicito come «guida» (prima occorrenza del termine nella *Commedia* ed unica in tutto l'*Inferno*). Alla funzione-guida dobbiamo fare riferimento per cogliere alcuni importanti elementi: Freccero ha già segnalato che il primo fallimentare conato del *viator* di ascendere al colle va visto come «un tentativo di conversione puramente intellettuale», per il quale non c'è bisogno di alcuna guida<sup>21</sup>. Il «corto andar» si rivela impraticabile, dunque, perché intrapreso senza tener conto del «corpo lasso» e senza l'aiuto di una guida (come Ulisse, come Guido Cavalcanti: nel cui nome, del resto, è già iscritto il rifiuto a lasciarsi guidare). E si veda come un'altra guida, Beatrice, rilega insieme queste parole e questi concetti, trasferendoli dal percorso fisico a quello intellettuale: Ma or ti s'attraversa un altro passo / Dinanzi a gli occhi, tal che per te stesso / Non usciresti: pria saresti lasso.» (*Pd* IV 91-93).

Né richiesta né invocata dal *viator* appare un'ombra fioca e silenziosa: «un fantasma – postilla Gorni – che, se non è interrogato non parla»<sup>22</sup>: e che acquista parola e vita appunto grazie all'interpellanza di Dante. Virgilio si propone a Dante appunto come guida, ma lo fa secondo modalità che duplicano l'errore appena commesso dal pellegrino: puntando, cioè, sulla convinzione razionale e obliterando ogni accenno al mandato ricevuto. Il Dante personaggio, come sappiamo, impara subito: e tra le prime cose che impara c'è la consapevolezza, che trova voce nella sua prima parola (la quale è insieme riconoscimento di una dipendenza e richiesta di pietà e di perdono: «“Miserere”»<sup>23</sup>), che nessuno può guidare né sé stesso né, *a fortiori*, altri, se non si lascia a sua volta guidare – se non accetta, a sua volta, una dipendenza. A rischio della morte, perché «colui è morto, che non si fé discepolo, che non segue lo maestro» (*Cv* IV vii 13): e ciò vale tanto per Dante quanto per Virgilio. Qui è la radice della perplessità che farà sostare l'*agens* per un altro canto ancora, il secondo: esso è senz'altro dedicato a mostrare la sua legittimità a compiere il viaggio propostogli attraverso i tre regni, ma anche a fugare i dubbi, che sono tanto di Dante quanto dello stesso Virgilio, sulla legittimità di Virgilio a fungere da guida.

Si tratta, del resto, di due questioni strettamente intrecciate, come dimostra la struttura stessa dell'opera, che lega a filo doppio i due personaggi, creando tra loro una rete di echi e rimandi attraverso i quali si arricchiscono e si completano l'un l'altro, come si avrà modo di verificare ulteriormente in seguito<sup>24</sup>. Ora importa puntare l'attenzione sulla legittimità di

<sup>20</sup> PAGLIARO, *Ulisse* cit., p. 60.

<sup>21</sup> FRECCERO, *Dante* cit., pp. 26-27.

<sup>22</sup> G. GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia. Lezione di poesia*, Parma, Pratiche editrice, 1995, p. 83.

<sup>23</sup> Alle opportune osservazioni di L. CASSATA (*Il lungo silenzio di Virgilio*, «Studi danteschi», XLVII (1970), pp. 39-40), che riprende Pietro di Dante, sarà utile aggiungere che «miserere», rispettivamente «nostri» e «mei» è l'invocazione a Gesù da parte di due ciechi in *Mt* 20,30 e del cieco Bartimeo in *Mt* 10, 47-48: cioè di persone che forzatamente necessitano di una guida (ovvio il rimando a *Pg.* XVI 1-11: «Sì come cieco va dietro a sua guida / per non smarrirsi» ecc.), alla condizione delle quali è dunque assimilata quella iniziale del *viator*.

<sup>24</sup> Cfr. L. DERLA, *L'altro Virgilio dantesco*, «Testo», XVI, 29-30 (gen.-dic. 1995), pp. 40: «Una miglior comprensione della sua stessa [di Dante] natura di personaggio non sembra possibile se non si tien conto del fatto che egli fa coppia con Virgilio, deuteragonista, il quale solo eccezionalmente si eclissa per lasciar torreggiare il pellegrino. Più radicalmente, è la sua relazione dialettica (nel senso originario di discussione per domande e risposte) con la Guida a determinare l'evoluzione poetico-critica del personaggio Dante».

Virgilio ad essere guida: che sia anche questo, se non soprattutto, il motivo conduttore del secondo canto è segnalato dall'*incipit* del discorso dantesco, che pone l'accento sulla simbiosi tra le due funzioni virgiliane: quella nota, e subito riconosciuta e accettata da Dante, di poeta, e quella nuova di guida, di cui Virgilio si è investito in virtù, si direbbe, proprio delle benemeritenze acquisite in quanto poeta<sup>25</sup>: «“Poeta che mi guidi”» (II 10). La chiusa del discorso dantesco mi pare altrettanto significativa, perché Dante, dopo aver accettato, come in via di ipotesi, la funzione guida di Virgilio, pronuncia parole che meglio si confanno a chi viaggia senza guida – più esattamente: senza nessuno di cui potersi fidare appieno: «“se del venire io m’abbandono”» (II 34): la mancanza di una guida, già implicita nell’esegesi tradizionale del verbo - «mi lascio andare, mi avventuro alla cieca»<sup>26</sup> -, emerge con maggior forza dal confronto con *Pg* VI 97 («O Alberto tedesco, ch’abbandoni / costei»), dove il termine, come ha mostrato Montuori, significa proprio «lasciare senza guida»<sup>27</sup>. Né va dimenticato che senza guida era il *viator* «a quel punto / che la verace via abandonò» (I 11-12). Queste parole di Dante, subito seguite dal richiamo alla follia della venuta (II 35), si riallacciano a quelle pronunciate alla fine del canto precedente e ne riarticolarono la domanda fondamentale – «perché dovrei fidarmi di te?» - espressa secondo modalità indirette (fondate sull’ellissi e sulla reticenza), le quali costituiscono già una embrionale forma di verifica dell’affidabilità dell’interlocutore. E se Virgilio, come vedremo, coglie bene la reale natura del dubbio di Dante, è perché una simile strategia dialogica aveva sperimentato egli stesso poco prima (nella fabula, s’intende), quando era stato lui a rivolgere a Beatrice una domanda indiretta, «not required by the plot»<sup>28</sup>, e volta in realtà a conoscere la prima cagione della sua discesa, la legittimità del suo venire al limbo. Ha colto l’esistenza di questa comunicazione indiretta Antonino Pagliaro, al quale cedo dunque la parola:

La domanda che egli [Virgilio] rivolge a Beatrice può sembrare di poco momento, nei confronti delle altre spiegazioni che ella avrebbe potuto dare; ma essa, di fatto, costituisce l’avvio a chiarimenti essenziali: “dimmi, perché non hai ritegno a venire qui all’inferno dall’empireo al quale desideri tanto di tornare?”. Il fine è, in sostanza, quello di sapere ben di più; cioè: “per mandato di quale potere tu puoi venire qui, senza timore di danno, dato che non è concesso a nessuno, nemmeno a un beato, di violare le leggi che reggono i luoghi eterni?”. Che questa sia la portata della domanda è provato dal tenore della risposta di Beatrice, che si estende poi a rendere conto dei precedenti, che hanno determinato e legittimato, per così dire, la discesa di lei [...]. Beatrice coglie il fine distante della domanda (“da che tu vuo’ saper cotanto a dentro”)<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Si veda il bel saggio di Finotti, che fonda il «carattere autointerpretativo» della *Commedia* proprio sul primato della poesia rispetto all’allegoria e alla stessa teologia (F. FINOTTI, *Il poema ermeneutico (Inferno I-II)*, «Lettere italiane», LIII 4, ott.-dic. 2001, pp. 489-508). È tesi, quest’ultima, cara a E. N. GIRARDI e soggiacente ai suoi *Studi su Dante*, Brescia, Edizioni del Moretto, 1980 e *Nuovi studi su Dante*, Milano, Edizioni di teoria e storia letteraria, 1987.

<sup>26</sup> Si veda, da ultimo, il commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, *ad locum*.

<sup>27</sup> F. MONTUORI, *Tre luoghi di Dante e la semantica antica di «abbandonare»*, «Lingua e stile», XXXVIII 1 (giu. 2003), pp. 19-41.

<sup>28</sup> BAROLINI, *The Undivine Comedy* cit., p. 277.

<sup>29</sup> PAGLIARO, *Ulisse* cit., p. 37. Petri si era spinto anche un poco oltre, cogliendo nella risposta di Beatrice «anche un indiretto sapiente rimprovero ad un velato accenno di timorosa incertezza trapelato nelle parole di Virgilio stesso» (M. PETRINI, *Situazione e poesia nel secondo canto dell’Inferno*, «Belfagor», XV, 31 marzo 1960, pp. 205-12), il che confermerebbe l’omologia esistente, se non tra Dante e Virgilio, almeno tra molti dei loro comportamenti.

Meno convincente è la spiegazione allegorica fornita da Pagliaro: basti qui, restando alla lettera del testo, segnalare che Beatrice risponde dichiarando l'origine e la ragione divine («'I son fatta da Dio, sua mercè, tale, / che...»): II 91-92) dell'infrazione alle leggi che impediscono ogni comunicazione in discesa, per così dire, tra i regni oltremondani.

Il processo di continua crescita e di perfezionamento che il Dante *agens* sperimenta nel corso del viaggio vale anche per Virgilio, pur se il suo percorso geografico ed esistenziale sia tronco e tanto più breve di quello del discepolo; e vale anche come precisazione ed approfondimento progressivo della fiducia che il primo è chiamato a riporre nel secondo. Si tratterà pur sempre di una fiducia condizionata, aspetto che toccherà allo stesso Virgilio portare a coscienza per sé e per il discepolo, dopo tanto parlar covertò, davanti all'ultimo ostacolo: «'E se tu forse credi che t'inganni'» (Pg XXVII 28). E tuttavia, ancora lì alle soglie del Paradiso terrestre, dopo tante prove e tanti pericoli superati, l'ultimo invito di Virgilio ad entrare («'vieni ed entra sicuro'»: Pg XXVII 32), stavolta nel muro di fuoco, non è raccolto da Dante se non quando la guida pronuncia il nome di Beatrice. Poiché altro è da mostrare, non intendo qui ripercorrere analiticamente il progressivo – ma mai definitivo – affinarsi della fiducia del discepolo nella sua guida: segnalo solo che quando Virgilio, davanti ad ogni custode infernale, ribadisce le sue credenziali e l'autorizzazione divina al viaggio, lo fa certamente per averne libero il varco e, ove occorra, ottenerne l'aiuto; ma anche per rassicurare il pellegrino, sempre pronto a cedere al dubbio e, in qualche caso, come di fronte alla città di Dite, ad una paura (lì provocata non solo dalle «parole maladette» [VIII 95] dei diavoli, ma anche dalla «parola tronca» [IX 14] di Virgilio: a conferma che il malinteso è insito nell'uso stesso della parola) che lo farebbe tornare indietro, come già nel primo canto<sup>30</sup>. Lascio alla memoria del lettore il compito di chiamare a soccorso le prove testuali; non taccio però la prima, che si presenta davanti alla porta infernale, la cui scritta Dante concepisce come rivolta espressamente a sé stesso, in forza di quell'«intrate» («'Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate'», III 9) che sigilla le tre terzine e che costituisce maligno controcanto, diabolica replica *ad personam* della decisione appena presa dal *viator* («intra per lo cammino alto e silvestro», II 142); come il «colore oscuro» di essa costituisce, per lui, minacciosa prosecuzione del buio e del silenzio che si è lasciato alle spalle e presagio di un nuovo buio e di un nuovo silenzio. Opportuno, dunque, è l'incoraggiamento di Virgilio, che ancora una volta, «piuttosto che rispondere alla richiesta ne allevia il sottinteso e intuito motivo»<sup>31</sup>: non solo la «'viltà'» di Dante, già individuata a II 45, ma anche ciò che sempre in quel canto era sottaciuto, vale a dire il «'sospetto'» nei confronti di Virgilio, che emerge da sotto la fiducia di fronte ad ogni nuova e impreveduta difficoltà del viaggio propostogli. La sua guida, allora, non può che rispondere alla domanda inespressa prima richiamando, a verifica, le sue precedenti parole («ov'i' t'ho detto», III 16), poi mostrando anche con i fatti (primo esempio di una sinergia che varrà per tutto il percorso: ma si ricordi che la parola è già azione) che è ben degna di svolgere la sua funzione: «'E poi che la sua mano alla mia puose / con lieto volto'» (III 19-20). Situazione duplicata subito dopo, a IV 13-24, con il medesimo sbocco risolutivo in una 'entrata'.

<sup>30</sup> Sulla possibilità del fallimento che sempre insidia il viaggio dantesco vd. FINOTTI, *Il poema ermeneutica* cit., pp. 488-91. Sui legami tra i canti I-II e VIII-IX, si vedano il commento e le introduzione della CHIAVACCI LEONARDI a *If.* VIII-IX.

<sup>31</sup> CONSOLI, *Virgilio* cit., 1038a.



Tra la proposta iniziale di Virgilio e il gesto in cui essa, per la prima volta, si concretizza, si inserisce tutto il secondo canto, occupato per larga parte da una articolata replica del poeta latino, mirante a dissipare il dubbio dell'*agens*, che investe una doppia legittimità: la sua propria a compiere il viaggio, ma anche quella della pretesa guida a ricoprire tale ruolo. Questo secondo punto è svolto più copertamente da Virgilio (in ossequio al precetto etico-retorico che vieta il parlar di sé senza necessaria cagione), ma anche più estesamente: forse perché Virgilio è ben conscio di essere stato, fin allora, una guida *sui generis*, inutile a sé ed utile agli altri solo preterintenzionalmente, per così dire, come segnala la celebre terzina di *Pg* XXII: «“facesti come quei che va di notte, / che porta il lume retro e sé non giova, / ma dietro sé fa le persone dotte”»<sup>32</sup>.

Il dubbio dantesco si manifesta nella forma del timore («“temo che la venuta non sia folle”», II 35); e lo strumento che consente a Virgilio di cancellarlo è ancora la parola, visto che, eccezion fatta per i primi nove versi (coordinate spazio-temporali e invocazione) e per qualche didascalia (la più lunga ai vv. 37-42), il secondo canto è tutto costituito da un dialogo tra Dante e Virgilio e, soprattutto, da una lunghissima parlata di Virgilio, che si estende dal v. 43 al v. 126. Essa accoglie al suo interno il dialogo tra lui e Beatrice (vv. 52-120); le parole di quest'ultima (vv. 58-75, 85-114) ospitano la breve esortazione della Vergine a Lucia (vv. 98-99) e il più effuso intervento di Lucia nei confronti di Beatrice (vv. 103-108). Poiché questo secondo e più lungo discorso di Virgilio approda al risultato invano perseguito da quello tenuto nel canto precedente, converrà ripercorrerlo guidati, ancora una volta, dalla doppia bussola della parola e della paura.

L'ultimo termine non compare più in bocca al Dante personaggio, che ora opera una significativa virata da «paura» a «timore»: il timore, come ha spiegato Russo appoggiandosi al latino di san Tommaso, è «utile e lodevole, perché, generando perplessità e preoccupazioni, giova a deliberare non precipitosamente e con ponderatezza»<sup>33</sup>, con una specializzazione di significati che dal latino è passata all'italiano durandovi a lungo, se Tommaseo può ancora registrare che «La *paura* stringe il cuore e lo fa palpitare di forza; il *timore* è men concitato», perché «Nel *timore* il pensiero, anco il ragionamento, può aver luogo, più che nella *paura*»<sup>34</sup>. Si spiega, dunque, la replica intonata di Virgilio: «“Da questa tema acciò che tu ti solve”» (II 49). Toccherà a Beatrice rievocare la paura, per dimostrare di aver ben colto la drammaticità della situazione psicologica dell'amico suo («“volt'è per paura”», II 63); e, subito dopo, rilegare in una sorta di mini-trattato di matrice aristotelica<sup>35</sup> il timore e la paura per dimostrare l'infondatezza filosofico-teologica dell'uno e dell'altra, date certe condizioni: «“Temer si dee di sole quelle cose / c'hanno potenza di fare altrui male; / de l'altre no, ché non son paurose”» (II 88-90). Dopo questa autorevole rassicurazione, paura e timore si limiteranno a costituire lo sfondo su cui possono ergersi i loro antonimi, prima in frase negativo-interrogativa per bocca di Virgilio – «“Perché *ardire*

<sup>32</sup> Ha fatto di questi versi il simbolo del rapporto tra Dante e Virgilio E. N. GIRARDI, *Virgilio nella poetica di Dante*, in *Dante e Roma*, Atti del Convegno di Studi. Roma, 8-10 aprile 1965, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 237-41 (poi in ID., *Studi su Dante* cit., pp. 193-97).

<sup>33</sup> V. RUSSO, *Timor, audacia e fortitudo nel canto II dell'Inferno*, in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, s.d., p. 13 (già in «Filologia e letteratura», XI 4, 1965). Bisogna anche notare che alle cinque occorrenze di «paura» nel primo canto, corrispondono le cinque occorrenze complessive del verbo temere e di «tema» nel secondo canto.

<sup>34</sup> N. TOMMASEO, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, a cura di P. GHIGLIERI, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 1867 e 1869 (lemmi 3324 e 3326).

<sup>35</sup> Cfr. MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento* cit., pp. 282-283.

e *franchezza* non hai?» (II 123) -, poi, con la consueta ripresa *ad litteram*, nella positività di un possesso ormai sicuro da parte dell'*agens*: «e tanto buono *ardire* al cor mi corse / ch'i cominciassi come persona *franca*» (II 131-132). Il coraggio ha ormai sostituito la paura nel lago del cuore, come ci è sottolineato non solo dalla ripresa del lessema «cor» a 131 e 136, ma anche dalla sua disseminazione fonica (131. «CORse», 133. «soccORse», 134. «CORTese»). È una ulteriore conferma e approfondimento del miracolo compiuto dalla parola: nel primo canto ha scacciato la paura di Dante, avviando dunque quel passaggio dal caos e dalla disperazione all'ordine e alla speranza di cui Contini ha rintracciato le tracce in alcuni elementi formali<sup>36</sup>; ma solo nel secondo l'ha sostituita con il coraggio.

Vediamo, dunque, come e perché la parola di Virgilio agisca nel secondo canto con quella efficacia che era mancata nel primo e se addirittura essa non consegua risultati ulteriori. Innanzitutto, non dimentichiamo che il secondo canto è costituito quasi per intero da discorsi, ovvero da parole in atto. Il termine «parola», invece, è evocato per la prima volta da Virgilio, da un lato per esorcizzare la «tema» su cui si era chiusa l'intervento di Dante, dall'altro per riconoscere ad esso quell'alto grado di dignità che distingue l'uomo dagli animali: ««S'io ho ben la parola tua intesa»» (II 43). Così dicendo, Virgilio intende non tanto e non solo restituire a Dante la cortesia che ne aveva ricevuto all'inizio del dialogo (««fonte / che spandi di parlar sì largo fiume»», I 79-80), ma soprattutto sollevare l'interlocutore alla sua altezza locutiva, che diventerà quella, come vedremo, di una parola che intende recuperare il suo legame etimologico e originario con la verità. Il termine ricompare poi quattro volte nell'intervento di Beatrice, dove serve, per quanto la riguarda di persona, a indicare il movente (in senso letterale) dei suoi discorsi e dei suoi gesti: ««Amor mi mosse, che mi fa parlare»» (II 72); poi a sintetizzare il discorso di Lucia, segnalandone la qualità inarrivabile con il ricorso al dimostrativo: ««dopo cotai parole fatte»» (II 111). Le altre due occorrenze, che si situano all'inizio e alla fine del dialogo con Virgilio, sono riferite all'arte di quest'ultimo e conoscono una significativa *variatio*, che è anche *climax*, nell'aggettivazione: ««or movi, e con la tua parola ornata»» (II 67) – ««fidandomi del tuo parlare onesto»» (II 113; e prosegue: ««ch'onora te e quei ch'udito l'hanno»», con figura etimologica probabilmente non nuova, ma efficace a saldare in unità l'onestà e l'onore, riverberato dall'onestà del messaggio non solo su chi lo emette ma anche su chi lo ascolta, come lo stesso Dante ha sperimentato proprio grazie a Virgilio: «da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore»: I 86-87). Il «parlar» sul quale Virgilio chiude il suo lungo discorso «promette» finalmente a Dante quel «ben» (««e 'l mio parlar tanto ben ti promette?»», II 126) su cui il pellegrino pareva aver puntato fin dall'inizio (««fonte / che spandi di parlar sì largo fiume»», I 79-80).

Il «largo fiume» del «parlar» di Virgilio, fin da subito riconosciuto ed apprezzato da Dante, ha ora ottenuto l'autorizzazione che più conta, quella di Beatrice (che è, ovviamente, l'ultimo anello di una catena fondativa agganciata alla Vergine): la quale ne ha ammesso l'indubbio valore retorico («parola ornata») ma ne ha anche fornito il fondamento teologico («parlare onesto»), dichiarandone in tal modo l'analogia con le proprie «qualità ontologiche ed estetiche»<sup>37</sup>, appena riconosciute da Virgilio: ««e donna mi chiamò beata e bella»» (II 53). E si notino i numerosi richiami fonici, al limite della

<sup>36</sup> G. CONTINI, *La forma di Dante: il primo canto della «Commedia»*, in ID., *Postremi esercizi ed elzeviri, Postfazione* di C. SEGRE. *Nota ai testi* di G. Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82 (registrazione di conferenza tenuta il 5 maggio 1976).

<sup>37</sup> MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento* cit., p. 247.

paronomasia, che legano tra loro i termini di ciascuna coppia - BEAtA / Bella, OnesTO / OrNaTa –, a sottolineare l'indissolubile vincolo, pur nella irriducibile differenza, tra i significati veicolati da quei significanti. Che poi questa parola possa essere onesta proprio perché è ornata, è conclusione che non faremo tirare al Dante *auctor*, alieno da una concezione autonomistica della poesia: ma è comunque fondamentale che sia il detentore - pagano, non dimentichiamolo - di una parola ornata a ricevere l'investitura della parola onesta.

Era il passaggio che l'*agens* aspettava: esso segna un sensibile progresso rispetto al discorso virgiliano del primo canto, che non fa cenno al mandato divino, ribadendo anzi una sorta di incompatibilità («non vuol che 'n sua città per me si vegna», I 126). Ciò significa che il rapporto tra guida e guidato non è a senso unico, ma bidirezionale: le domande e i dubbi del discepolo permettono alla guida di chiarire sempre meglio la sua natura, il suo ruolo, la sua funzione. Tutto, naturalmente, per il maggior bene di Dante; il quale, infatti, può ora individuare in Virgilio la guida autorizzata (autorizzata perché a sua volta guidata), della cui necessità egli aveva appena fatto esperienza. La sua precisa, pur se indiretta, richiesta al «poeta» di dichiarare l'eventuale fondamento ontologico della parola ornata per mezzo della quale egli pretenderebbe di guidarlo, trova nel secondo canto una risposta chiara: sul versante ontologico la parola di Virgilio è fondata in quella della Vergine (che a sua volta fonda quella di Lucia e di Beatrice), sul versante retorico (ma qui c'era meno bisogno di prove) è autorizzata dalla stessa struttura formale nella quale si manifesta, nel lungo e complesso discorso che si estende per 82 versi e che si conclude con una vera e propria orazione picciola rivolta a Dante. Al termine di essa, e ancor prima di aderire esplicitamente all'invito di Virgilio, l'*agens* manifesta la propria approvazione apponendo il sigillo dell'aggettivo «vere» alle parole che gli sono state riferite: «“alle vere parole che ti porse”» (II 135). Esse saranno, di lì a non molto, appannaggio dell'*agens*, con l'assenso di Virgilio: «l' credo ben ch'al duca mio piacesse / con sì contenta labbia sempre attese / al suon de le parole vere espresse» (*If* XIX 121-123), con la stessa trasmissione da guida a discepolo che aveva permesso a Farinata di etichettare quello di Dante come un parlare onesto: «“O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto”» (*If* X 23-24)<sup>38</sup>. Come la «parola ornata» di Virgilio è approdata, tramite Beatrice, al traguardo dell'onestà e della verità, così Dante, partito dal «bello stilo» giunge, sempre grazie alla mediazione di Virgilio, ad un parlare onesto e vero. In tal modo il lessema, al termine del lungo percorso che abbiamo descritto, può ricomparire – ed è l'ultima volta nei due canti iniziali, ai quali ora torniamo, – senza più qualificazioni, ormai carico delle risonanze che ha acquistato nel viaggio e che lo ri-costituiscono in legittimo discendente della *parabola* da cui etimologicamente deriva: «“Tu m'hai con disiderio il cor disposto / sì al venir con le parole tue”» (II 136-137).

Quest'ultima occorrenza indica anche, con estrema chiarezza, che la parola di Virgilio è la causa prossima del movimento – cioè, del viaggio – dell'*agens* e che essa ha potuto agire sul suo «cor» solo alla fine del secondo canto, vale a dire solo dopo che ne è stata certificata, oltre che l'ornatezza – che Dante non poteva certo mettere in dubbio –, anche l'onestà. L'analisi non sarebbe però completa se non convocasse altri due campi semantici che l'*auctor* fa interagire con la parola, e con molta più frequenza nel secondo dei due canti

<sup>38</sup> Naturalmente, l'intervento di Farinata è, dal punto di vista che qui interessa, più problematico di quello di Virgilio, in quanto proveniente da un dannato: ma l'aggettivo potrebbe forse servire a gettare qualche luce sul controverso «conte» che segue di lì a poco («“Le parole tue sien conte”», *If* X 39).

iniziali: l'amore e il movimento, che Dante, a partire dalle poesie morali, sembra voler legare tra loro, oltre che concettualmente, anche etimologicamente, come ha proposto Gorni<sup>39</sup>. Nel primo canto, infatti, registro una sola intersezione, anche se certo non insignificante: «“vagliami il lungo studio e il grande *amore* / che m'ha fatto cercar lo tuo volume”» (non insignificante anche per la risonanza che instaura con *Pd* XXXIII 86: «legato con amore in un volume»). Assai più ricca la casistica nel secondo, che fa dell'amore di Beatrice per Dante e di Dante per Beatrice la causa del movimento: «“Amor mi mosse, che mi fa parlare”» (II 72) è infatti la risposta – che nel canto precede, come, a norma teologica, è della grazia – al movimento di quel Dante «“che t'amò tanto, / ch'uscì per te de la volgare schiera”» (II 104-105). Proprio l'eco tra i due versi, che è anche convergenza centripeta dei due movimenti, mi spinge vedere nell'«amor» di II 72 più l'amore di Beatrice per Dante che non l'amore divino, anche se è ovvio che il primo è emanazione del secondo e sarebbe inconcepibile senza di esso. Ma il verso 72 segnala anche la forza del legame che stringe amore, movimento e parola. E la segnala ricorrendo agli strumenti della numerologia e della *dispositio*: questo verso, infatti, non solo è inserito nella terzina centrale del canto<sup>40</sup> (23 + 1 + 23 [+ il verso di chiusura, col quale si arriva a 142]), ma anche è collocato un verso dopo il centro esatto del canto: 1 + 70 + 1 (= v. 72) + 70. Assegnando tale posizione al verso che intreccia il movimento e la parola attorno al fulcro dell'amore, il secondo canto anticipa nel proprio microcosmo la struttura dell'intera *Commedia*: come sappiamo grazie a Singleton, essa si impenna infatti attorno a *Pg* XVII (cioè al canto dedicato appunto all'«esposizione generale dell'amore»), secondo lo schema numerico 1 + 49 + 1 + 49. L'omologia tra le due sequenze è rafforzato dall'identico ruolo 'generativo', per così dire, rivestito in esse dal 7, «il numero del poeta»<sup>41</sup>.

Se amore è «“sementa [...] d'ogne virtute / e d'ogne operazion che merta pene”» (*Pg* XVII 104-105), la parola, dal canto suo, si rivela come l'indispensabile tramite tra esso e l'azione: addirittura, in un certo senso, è già una azione dell'amore. Lucia si muove a causa e dopo il discorso della Vergine; Beatrice si muove a causa e dopo il discorso di Lucia; Virgilio si muove dopo il discorso di Beatrice. L'efficacia del discorso di Beatrice è rafforzata dal pianto - «“li occhi lucenti lagrimando volse”» (II 116) -, che viene ricordato ogni qual volta (e si tratta sempre di punti cruciali del viaggio) si fa cenno al suo intervento: «“li occhi belli / che, lagrimando, a te venir mi fenno”» (*Pg* XXVII 136-137); «“e a colui che l'ha qua sù condotto, / li preghi miei, piangendo, furon porti”» (*Pg* XXX 140-141).

Nel secondo canto, dunque, Virgilio offre al perplesso Dante una serie di illustri modelli di parola innamorata, nel senso ampio del termine: giunge ora, in ritardo di un canto, la risposta al «“grande amore”» (I 83) esibito in apertura dal *viator* come credenziale<sup>42</sup>. E giunge per bocca di quello stesso Virgilio che nel primo canto aveva affidato esclusivamente alla ragione il compito di persuadere Dante, con gli scarsi risultati che si sono visti. Soccorrono, ad individuare le differenze di strategia della retorica virgiliana da

<sup>39</sup> G. GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 62-63. E sul movimento come «autentico attuarsi dell'essere» insiste F. MASCIANDARO, «*Inferno*» I-II: *il dramma della conversione e il tempo*, «Studi danteschi», II (1972), p. 24.

<sup>40</sup> Lo hanno già notato JACOFF – STEPHANY, *Inferno II* cit., p. 5.

<sup>41</sup> CH. SINGLETON, *Il numero del poeta al centro*, in ID., *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 413 e 459 (già in «*Moderne Language Notes*» LXXX, 1965 col titolo *The Poet's Number at the Center*).

<sup>42</sup> Sul rapporto tra la gratuità dell'intervento soprannaturale in favore di Dante e i meriti di quest'ultimo, si veda l'*Introduzione al canto II* di CHIAVACCI LEONARDI in ALIGHIERI, *Commedia* cit., p. 42.

un canto all'altro, fomentata anche dalla dialettica di Dante, illuminanti parole di Maria Zambrano: «Se la vita non viene riformata dalla ragione, vinta dalla verità che questa le offre, se la verità che la ragione le porge non sa innamorarla, non sa lasciarla vinta senza risentimento, essa si dichiarerà ribelle», «perché la vita non può sopportare la ragione quando questa non s'è degnata di far conto su di essa, quando non è discesa fino ad essa e non ha saputo neppure innamorarla per farla ascendere»<sup>43</sup>.

Dopo tali e tanti esempi di una parola - innamorata - che provoca il movimento, non sorprende che Dante, infine, si muova per le parole di Virgilio: «“Tu m’hai con disiderio il cor disposto / sì al venir con le parole tue”» (II 136-137). Questi ultimi versi del secondo canto propongono anche, più sottilmente, quella reciprocità tra guida e discepolo grazie alla quale si insinua la possibilità che i rispettivi ruoli si invertano o, quantomeno, che il discepolo possa diventare egli stesso guida: poiché non solo la parola di Virgilio fa muovere Dante, ma anche, in un certo senso, quella di Dante ordina il movimento di Virgilio («“Or va”», II 139) ed è questa a precedere quello («Così li dissi; e poi che mosso fue», II 141), come del resto era avvenuto già all'inizio dell'incontro tra i due, quando era stata la richiesta d'aiuto di Dante ad avviare il costituirsi di Virgilio in guida<sup>44</sup>.

Il viaggio di Dante, che era rimasto sospeso al primo passo, si attua ora pienamente; e ciò in forza di una parola che è fondata nell'amore e che è insieme ornata e onesta, caratteristiche che nel primo canto non erano state chiarite. La prima poteva essere data per scontata, poiché «parola ornata», è, come da definizione del *De vulgari eloquentia*, la poesia («quia omnis qui versificatur suos versos exornare debet in quantum potest», II 1,2), e Virgilio è poeta. Ma proprio in ciò risiede il pericolo di cui Dante è consapevole e che era già stato formulato da Cicerone e volgarizzato da poco da Brunetto Latini: «Sovente e molto ò io pensato in me medesimo se lla copia del dicere e lo sommo studio della eloquenzia àe fatto più bene o più male agli uomini et alle cittadi; però che quando io considero li dannaggi del nostro comune e raccolgo nell'animo l'antiche aversitadi delle grandissime cittadi, veggio che non picciola parte di danni c'è messa per uomini molto parlanti senza sapienza»<sup>45</sup>. Non potrebbe Virgilio, che non ha conosciuto Dio, essere uno di questi ultimi, nonostante che sappia, come dimostra - o forse proprio perché sa -, «ornatamente e bene dittare»? tanto più che i poeti, a differenza degli oratori, «curano più di dire belle parole che di fare credere»<sup>46</sup>. Si tratta di un dubbio fondamentale, che va risolto fin da subito, da un lato perché la parola è «quasi seme d'operazione», come ci è ricordato nel *Convivio* (IV, ii 8) e come ribadisce il conte Ugolino, continuando la metafora («“se le mie parole esser dien seme / che frutti infamia”»: *If XXXIII 7-8*); dall'altro perché la funzione-guida si basa sulla parola. Non è certo un caso che, come è già stato notato, il sintagma «parola ornata» ricompaia a qualificare lo strumento grazie al quale Giasone opera

<sup>43</sup> ZAMBRANO, *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1977, pp. 35 e 37.

<sup>44</sup> Sul secondo canto dell'*Inferno* come «Canto of the Word» (p. 1) e sulla “canto's larger identification of language and action» (p. 4), con la conseguente «relationship of words to motion» (p. 5), si veda la pregevole analisi di JACOFF – STEPHANY, *Inferno II*, cit. (in particolare alle pp. 1-19), che però assegna scarsissimo rilievo al «parlare onesto». Di questa ricerca si avvale la BAROLINI, *The Undivine Comedy...*, cit., pp. 28-30, che articola il legame tra parola e azione intorno al tema e al problema del 'cominciare'.

<sup>45</sup> B. LATINI, *La Rettorica*, Testo critico di F. Maggini. Prefazione di C. Segre, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 3. Questo passo di Brunetto è stato messo in relazione con l'episodio di Ulisse e con l'ambiguità del linguaggio metaforico da G. Mazzotta, *Dante Poet of the Desert. History and Allegory in the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1979, p. 77.

<sup>46</sup> LATINI, *La Rettorica* cit., pp. 4 e 52.

la sua ingannevole seduzione (*If* XVIII 91-94); né che Catone rimproveri a Virgilio il ricorso alle «lusinghe» (*Pg* I 92), negando la loro utilità, nel contesto dei beati, al consueto fine del muovere; ricorso che parrebbe a lui abituale, solo che si pensi al «“dolce dir”» col quale aveva adescato Pier delle Vigne a parlare (*If* XIII 55). Non precipiterei alla conclusione che Dante intende «to associate classical culture (Jason, Vergil) with linguistic ornament and deceit, with the 'flattery' of which Cato accuse Vergil in Purgatorio I»<sup>47</sup>, poiché, forse, si tratta di un problema che può riguardare qualunque «parola ornata», qualunque poesia, quella di Dante compresa. Non tocca più, s'intende, quella dell'*agens*, tanto è vero che l'*auctor* gli attribuisce, come ho già segnalato, un parlare «onesto» (*If* X 23-24) e delle «vere parole» (*If* XIX 121-123), ma mai delle parole ornate.

La soluzione del problema è affidata al secondo canto, a quella simbiosi tra ornato e onesto che si realizza nelle parole di Virgilio e che è riconosciuta da Dante: simbiosi e riconoscimento garantiti da Beatrice. In tal modo, dalla parola ornata di Virgilio si allontana l'ombra minacciosa di una deriva sofisticata ed essa si inserisce, invece, nell'orbita di una retorica intesa come sinolo di eloquenza e sapienza, che nella traduzione e nel commento di Brunetto sono appunto indicate la prima come dire ornatamente e la seconda come onesto ed utile<sup>48</sup>. Una retorica, quindi, simile alla filosofia: essa, «bellissima e onestissima figlia de lo Imperadore de lo universo» (*Cv* II xv 12) è «donna [...] ornata d'onestade» (*Cv* II xv 3) (allo stesso modo, i gesti dei beati accolti nella candida rosa sono «ornati di tutte onestadi»: *Pd* XXXI 51<sup>49</sup>).

La fusione tra queste caratteristiche avviene grazie all'alta temperatura dell'amore, necessario al discorso retorico perché esso possa veramente muovere, cioè muovere per il bene del destinatario e verso il bene. Un conforto, del tutto estrinseco, al legame tra amore e retorica, Dante poteva trovarlo leggendo che la traduzione e il commento di Brunetto erano nati per amore di un amico<sup>50</sup>, ma è chiaro che esso si fondava nella tradizionale assegnazione della retorica al cielo di Venere: accettata da Dante, ma con la significativa torsione, in senso cristiano, da dea a sostanza angelica (cielo, quindi, come propone Tateo, più che di Venere, «della bellezza in quanto armonia e fonte d'amore», «dell'amore in quanto amicizia e fondamento del vivere civile»<sup>51</sup>).

Tra il primo e il secondo canto, Dante *auctor* sceneggia, dunque, assieme a molte altre vicende, una riflessione sul potere della parola, di cui indica numerose manifestazioni, e sulla necessità di un fondamento che ne legittimi l'uso. Tal fondamento non è *nel* testo, ma fuori del testo: della scala che, come in certe leggende medioevali, scende dal cielo a salvare Dante, noi scorgiamo alcuni gradi intermedi – risalendo: Virgilio, Beatrice, Lucia, la Vergine – ma non l'ancoraggio ultimo né la causa prima. Esattamente come la parola di Virgilio, nemmeno quella dell'*auctor* si autofonda: se non fosse guidata da fuori («fuor della vita è il termine», come avrebbe poi detto Manzoni) non potrebbe a sua volta guidare.

<sup>47</sup> BAROLINI, *The Undivine Comedy* cit., p. 77.

<sup>48</sup> LATINI, *La Rettorica* cit., pp. 4, 5, 6, ecc.

<sup>49</sup> L'accostamento è di A. BUFANO, *Ornare*, in *Enciclopedia dantesca* cit.

<sup>50</sup> LATINI, *La Rettorica* cit., pp. 6-7.

<sup>51</sup> F. TATEO, «Per dire d'amore». *Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Esi, 1995, p. 52. Sulla retorica come «unavoidable tool with which to tackle metaphysical questions» vd. G. MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1993, ch. 3. *The Light of Venus*, pp. 56-74 (la citazione a p. 8).

Nel *De vulgari eloquentia* Dante esalta il potere del volgare illustre e, quindi, dei testi letterari in cui si manifesta: «Et quid maioris potestatis est quam quod humana corda versare potest, ita ut volentem nolentem et nolentem volentem faciat, velut ipsum et fecit et facit?» (I XVII). Legittimare questo indubbio potere è questione cruciale per le varie maschere dantesche: per il Dante personaggio, innanzitutto, che vuole e deve sapere se fa bene a lasciarsi persuadere – a lasciarsi muovere - da un discorso; ed è cruciale per il Dante autore, la cui opera intende «remove vivere in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis» (*Ep.* XIII 39). Checchessia della paternità della lettera a Cangrande, resta indubbio che la *Commedia* postula un lettore disposto a compiere, grazie al potere della parola di Dante, lo stesso viaggio del pellegrino, a passare dallo stato di peccato a quello di grazia: e ciò compiendo dei gesti concreti.

Se il *viator*, disposto a lasciarsi guidare e di fatto guidato, si propone come modello per il lettore della *Commedia*, l'*auctor*, invece, aspira al ruolo di guida (si veda almeno l'esplicita dichiarazione di *Pd* II 1-15). Questo iato tra *viator*-discepolo, e quindi *semblable* del lettore, e *auctor*-guida di lui, si colma a poco a poco nel corso del viaggio. Il primo passo di questo avvicinamento è la verifica della legittimità di una parola ornata ad assumere la parola onesta: ciò che è consentito al poeta pagano Virgilio sarà consentito, *a fortiori*, al poeta cristiano Dante. Segnalo solo i punti salienti dell'itinerario che ha per protagonista il *viator*: il rapporto con Virgilio culmina, ovviamente, nella solenne investitura con cui il poeta latino, non senza aver richiamato un'ultima volta l'origine della propria funzione-guida («Mentre che vegnan lieti li occhi belli / che, lagrimando, a te venir mi fenno», *Pg* XXVII 136-137), dichiara al discepolo che il suo arbitrio è «libero, dritto e sano» (*Pg* XXVII 139): dopo aver ricevuta l'investitura, Dante per la prima volta viaggia da solo; e sia pure per poco, perché poi verrà preso in consegna da Beatrice (come annunciato a *If* I 122-123) e da san Bernardo, il quale non esita, lui pure, a riconoscere la causa del proprio movimento nell'amore di Beatrice («a che priego e amor santo mandommi», *Pd* XXXI 96).

Ma Dante comincia il proprio apprendistato di guida già in compagnia di Virgilio: nella bolgia dei barattieri, ad esempio, dove il ritorno della paura (ben tre occorrenze) non impedisce a Dante di dare il consiglio giusto alla sua guida, che si è lasciata gabbare da Malacoda. Come è ovvio, questi umbriferi prefazi si manifestano in pienezza solo alla fine del viaggio, quando l'ultima guida interviene per l'ultima volta: «Bernardo m'accennava, e sorridea, / perch'io guardassi suso; ma io era / già per me stesso tal qual ei volea» (*Pd* XXXIII 48-51). L'identità tra obiettivo della guida e condizione del guidato sta a significare la raggiunta parità tra i due (che dovrebbe poi essere lo scopo ultimo della guida e il banco di prova dell'eticità dei suoi interventi): Dante potrà ora accedere alla visione diretta di Dio senza bisogno di alcuna mediazione. È questo il dono e la conquista che il Dante *viator* consegna al Dante *auctor* perché lo trasmetta al suo lettore.

L'ultima delle molte preghiere che costellano la *Commedia* è già fuori del viaggio, è opera dell'*auctor*, non del *viator* (e si ricollega alla medesima difficoltà di dire lamentata all'inizio dell'opera, per ragioni opposte ma simili: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura», I 4):

O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,  
e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;  
ché, per tornare alquanto a mia memoria

e per sonare un poco in questi versi,  
più si conceperà di tua vittoria. (*Pd* XXXIII 67-75).

Questi versi paiono celebrare il rovesciamento della situazione descritta nei primi due canti: se là la parola - autorizzata, s'intende - di Virgilio si poneva come *primum* e costituiva il movente del viaggio a Dio, ora è la visione raggiunta che giustifica e autorizza la parola dell'*auctor*, il quale può dunque, finalmente, assumere la funzione di guida e cominciare il racconto del viaggio di cui è stato protagonista in quanto *viator*. Il viaggio dell'*agens* si è trasformato da itinerario rettilineo in adeguamento al moto circolare di Dio: allo stesso modo l'*auctor* comincia dove l'*agens* ha finito. Il silenzio che cade sui cieli dopo la preghiera di san Bernardo<sup>52</sup> si prolunga per i primi 63 versi della *Commedia* e le due situazioni sono rilegate dalla ripetizione di «fioco» («Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto»: *Pd* XXXIII 121-122), la quale ci suggerisce, ancora una volta, un Dante non poi così diverso da Virgilio<sup>53</sup>.

Boitani ha scritto delle splendide pagine sull'annullamento di sé cui l'*auctor* si sottopone: diventare un'«ombra» «è il prezzo che bisogna pagare per esprimere ciò che è ineffabile e il premio che si riceve per averlo fatto»<sup>54</sup>: come il seme evangelico, che se non muore non dà frutto. Ma le stesse parole che dichiarano la resa all'ineffabile e lo svanire dell'*auctor* nella ruota «igualmente mossa» dell'amore divino, cristallizzano l'una e l'altro nella forma-poesia e li consegnano ai posteri: la funzione-guida passa dall'*auctor* al libro. Comincia la *Commedia*.

Comincia un'opera che avendo raccontato, al proprio interno, anche le vicende di chi da guidato diventa guida, può usare la propria struttura verbale per adempiere da Guida, nel senso in cui la intende María Zambrano: genere letterario che unisce poesia e filosofia, forma di conoscenza che supera la frattura tra la ragione e la vita, «proiettata completamente verso chi legge» e proprio per ciò capace di far uscire l'individuo perplesso che è in ciascuno di noi dalla situazione di stallo in cui si trova, provocandolo al movimento<sup>55</sup>.

«Tra i generi letterari d'altri tempi – prosegue la Zambrano – le Guide mostrano una modalità essenziale, parallela ad un altro genere più attuale, le Confessioni»<sup>56</sup>, il cui modello viene da lei individuato nell'opera capostipite, cioè nelle *Confessiones* di Agostino<sup>57</sup>. Freccero ha già segnalato la «omologia di struttura letteraria tra le *Confessiones* e il poema dantesco»<sup>58</sup>; poiché la struttura letteraria è opera di un *auctor* formato grazie alle esperienze dell'*agens*, non sarà inutile segnalare che quest'ultimo passa attraverso l'esperienza della confessione. Essa è implicita nelle prime parole del personaggio - «*Miserere di me*» -, che evocano il

<sup>52</sup> Cfr. BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medioevale* cit., pp. 315 e 350.

<sup>53</sup> Il collegamento tra il «fioco» di *If* I 63 e quello di *Pd* XXXIII 121 è proposto da HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco* cit., p. 151, che vi vede una ulteriore prova della superiorità di Dante rispetto a Virgilio.

<sup>54</sup> BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medioevale* cit., p. 391.

<sup>55</sup> MARÍA ZAMBRANO, *La 'Guida', forma del pensiero*, in ID., *Verso un sapere dell'anima*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina, [1991] 1996. E si veda la reprimenda al «vir duplex animo inconstans [...] in omnibus viis suis» nella lettera di san Giacomo, 1,6-8, usata come chiave di lettura dell'episodio di Ulisse da R. BATES e TH. RENDALL, *Dante's Ulysses and the Epistole of James*, «Dante Studies», 107 (1989), pp. 33-44. Il successivo regesto delle presenze giacobite nell'opera complessiva di Dante approntato da BRUGNOLI, *Studi Danteschi*, III, cit., pp. 19-24 non comprende l'accostamento qui proposto.

<sup>56</sup> ZAMBRANO, *La 'Guida', forma del pensiero* cit., p. 59.

<sup>57</sup> EAD., *La confessione come genere letterario* cit.

<sup>58</sup> FRECCERO, *Dante* cit., p. 49.



salmo 50<sup>59</sup>, scritto da Davide «per doglia / del fallo», come l'*auctor* ci ricorda a *Pd* XXXII 11-12; e attende di essere completata, dopo il rito sacramentale celebrato in *Pg* IX, grazie alla precisa richiesta di Beatrice in *Pg* XXXI 5-6: «“a tanta accusa / tua confession conviene esser congiunta”». Il salmo 50, che occorre leggere per intero, memori di una indicazione metodologica esplicitata da Kleinhenz<sup>60</sup>, non si limita a confessare la colpa e a chiedere il perdono, ma anche invoca la salvezza («redde mihi laetitiam salutaris tui», *Ps* 50,14) e, quasi a corresponsione, si impegna ad annunciarla agli altri («docebo iniquos vias tuas / et impij ad te convertuntur», *Ps* 50,15), realizzando quindi la saldatura tra confessione e guida<sup>61</sup>.

La Guida è un «sapere che salva» perché, in quanto adatto (*aptum*) a ciascuna persona diversa («Ogni Guida è tale per qualcuno che ha bisogno di uscire da una certa situazione della sua vita»<sup>62</sup>), trasforma la sua stasi (che è già sul punto di diventare retrocessione, come il *viator* sperimenta in più occasioni) in «cammino di vita»<sup>63</sup> e offre un modello in continuo divenire, che è reciproco arricchimento tra guida e guidato: «L'immagine che [le guide] ci offrono, la visione di ciò che dobbiamo essere, non si presenta confrontandosi con ciò che siamo, bensì sviluppandosi in un movimento che tende irresistibilmente a essere seguito»<sup>64</sup>: cioè, imitato, e quindi riprodotto.

Ciascuno vede quanto queste righe, che alla Zambrano sono ispirate dalla tradizione spagnola e in particolare dal *Dottore dei perplessi* di Maimonide, calzino alla *Commedia*, specialmente se facciamo perno proprio sulla funzione-guida, che si trasmette da Virgilio (e Beatrice e Bernardo) al Dante *viator*, da questi al Dante *auctor*, dall'*auctor* alla *Commedia* e, finalmente, dal testo al lettore.

«Se non si coglie la morte del soggetto implicita nell'esperienza di Dante (come pellegrino e come autore), è impossibile apprezzare il dramma dell'Inferno»<sup>65</sup>: questa illuminante indicazione di Freccero va sviluppata, poiché il critico ha colto un modello che mi pare funzionante a più livelli: non muore solo il protagonista perché viva l'autore (come par di capire dalle righe precedenti la citazione che ho estrapolata), ma muore anche l'autore perché viva l'opera; e, addirittura, muore l'opera perché viva il lettore, nel solco della capitale distinzione agostiniana tra *uti* e *frui*. La *Commedia* è un libro che nasce e vive grazie alla morte dell'*agens* e dell'*auctor* e che si offre al lettore per essere 'usata' come Guida in modo che egli possa compiere le stesse esperienze dell'*agens* e dell'*auctor* e porsi in tal

<sup>59</sup> R. MERCURI, *Comedia*, in *Letteratura italiana. Le opere. I. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 279, preferisce, contro l'opinione più diffusa, rimandare a *Psalmi* 9,14.

<sup>60</sup> CH. KLEINHENZ, *Food for Thought: «Purgatorio» XXII, 146-147*, «Dante Studies», 95 (1977), p. 71: «It is commonly agreed that, by citing the first verse of a hymn, psalm or poem in the *Divina Commedia*, Dante expected his reader to recall and to think in terms of the entire composition [...]. By employing this “extended context”, or “extra-textual” reference, Dante is able to heighten our understanding of the immediate episode and, in some case, of its place and role in the *Commedia*».

<sup>61</sup> Su questo legame si veda ancora la Zambrano: «La Confessione è la scoperta di chi scrive, mentre la Guida è proiettata completamente verso chi legge; è come una lettera. In entrambe è presente l'uomo reale con i suoi problemi e le sue angosce; il pensiero esiste unicamente come una dimensione all'interno di qualcosa di più complesso: una situazione vitale da cui si vuole uscire – la Confessione – o da cui si vuole far uscire qualcuno – la Guida. Il pensiero si trova qui al suo minimo grado di astrazione e di generalità. Sussiste come ragione nella sua funzione medicinale, di misericordia estrema, specialmente nella Guida» (*La Guida forma del pensiero* cit., p. 59).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>65</sup> FRECCERO, *Dante* cit., p. 109.

modo al loro stesso livello: perseguendo tale scopo, essa realizza anche il riscatto della parola, e del libro che la contiene, dalla condanna pronunciata nel canto V: da Galeotto dell'amor torto a Guida verso l'amor divino<sup>66</sup>.

Pierantonio Frare  
Via Manzoni 17, 20036 Meda (Mi)  
[Pierantonio.frare@unicatt.it](mailto:Pierantonio.frare@unicatt.it)  
0362/347536

---

<sup>66</sup> Sul «rapporto antiumanistico che Dante ha con i libri» si veda l'ultimo capitolo di G. Barberi Squarotti, *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*, Verona, Fiorini, 1972.