

## CESARE SEGRE

### IL VIAGGIO DI DANTE COME ESPERIENZA TOTALE\*

Tramonto, fine della giornata, riposo, sonno. Questa successione tra vespertina e notturna è descritta più d'una volta nella *Commedia*. Vediamo uno dei casi più importanti per il mio discorso. Siamo nell'Antipurgatorio, e Sordello a un certo punto avverte:

«Ma vedi già come dichina il giorno,  
e andar su di notte non si puote;  
però è buon pensar di bel soggiorno».  
(*Purg.* VII, 43-45)

Su domanda, Sordello spiega la legge che, nel Purgatorio, impedisce di continuare il cammino durante la notte, cioè quando manca la luce della Grazia. Virgilio, Dante e Sordello si portano dunque «dove la costa face di sé grembo» (VII, 68), e vi trovano la deliziosa valletta dei principi. Si fa l'ora della compieta («Era già l'ora che volge il disio» ecc.), quando il suono di squilla sembra piangere il giorno che muore (VIII, 1 e 5-6); e dopo l'arrivo degli angeli si fa finalmente buio: «Temp'era già che l'aere s'annerava» (VIII, 49). Al termine dell'incontro col giudice Nino e con Corrado Malaspina, quando «La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente» (IX, 1-2), Dante è «vinto dal sonno» (IX, 11) e piega il capo addormentato. Come altre volte, Dante fa un sogno: un'aquila con penne d'oro lo porta sino alla sfera del fuoco, dove si sente bruciato dallo «'ncendio imaginato» (IX, 32), sicché «convenne che 'l sonno si rompesse» (IX, 33). Anche il risveglio è descritto col turbamento che porta:

[...] mi scoss'io, sì come da la faccia  
mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,  
come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia.  
(*Purg.* IX, 40-42)

Virgilio è vicino e protettivo. Comunica a Dante che, mentre lui dormiva, Lucia è scesa dal cielo per portarlo al di là di un passaggio difficile. Lo ha posato dove ora si trovano; «poi, ella e 'l sonno ad una se n'andaro» (LX, 63). Quella qui descritta è la prima notte passata da Dante in Purgatorio. Sulle tre precedenti notti, la *Commedia* offre numerose, precise indicazioni astronomiche, ma solo per la prima parla del riposo notturno di Dante:

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,  
ripresi via per la piaggia diserta [...].  
(*Inf.* I, 28-29)

---

\* Il tema trattato in questo articolo è stato affrontato da Cesare Segre, in occasione del terzo seminario dantesco internazionale, tenutosi a Firenze nel giugno del 2000, con il titolo "Dante da Firenze all'aldilà".

È infatti evidente che il viaggio attraverso l'Inferno continua anche nelle ore notturne; che vengono puntualmente segnalate, ma non hanno conseguenze nell'impiego del tempo. La mancanza di luce elimina la differenza tra giorno e notte. Quanto alle ultime due notti purgatoriali, il riposo di Dante è regolarmente annunciato, e anzi utilizzato per importanti sogni allegorici, quello della femmina balba e quello di Lia. A *Purg.* XVIII, 143-45 leggiamo: «e tanto d'uno [pensiero] in altro vaneggiavi, / che li occhi per vaghezza ricopersi, / e 'l pensamento in sogno trasmutavi»; a *Purg.* XXVII v'è una descrizione più particolareggiata, con Dante, Virgilio e Stazio che si trovano una sistemazione più o meno comoda su un gradino della roccia («ciascun di noi d'un grado fece letto», v. 73); e con Dante che si abbandona presto al sonno: «Sì ruminando e sì mirando in quelle [le stelle], / mi prese il sonno» (vv. 91-92). L'ultima notte, quella paradisiaca, ignora il ciclo circadiano per ragioni analoghe e opposte a quelle valide all'Inferno: e cioè perché la luce del Paradiso non ha notte.

Questa precisione nell'organizzare l'impiego delle giornate durante il viaggio di Dante ci richiama a due ordini di fatti: 1°) l'attenzione alla segmentazione verisimile del viaggio in tappe. In effetti, Dante segnala le soste del suo percorso nell'aldilà, aiutandoci anzi a calcolarne la durata, generalmente ritenuta di 5 giorni, cui vanno aggiunte la mezza giornata nella selva oscura e quella nel Paradiso terrestre; mentre l'ultima tappa si svolge in un tempo ultraterreno, pari comunque a due altre mezze giornate. Totale: sette giorni; 2°) l'insistenza sulla corporeità dell'autore-personaggio (come la stanchezza, gli occhi che si chiudono, l'incoscienza e la sensibilità fantasmatica del sonno, il trasporto del dormiente a opera di Lucia nell'episodio appena ricordato).

Fermiamoci subito sul primo punto. La *Commedia* si collega nella sua stessa genesi ai viaggi nell'altro mondo e agli affini viaggi allegorico-didattici, che spesso del resto contengono un itinerario oltremondano<sup>1</sup>. Già il termine *viaggio* è sintomatico. Queste composizioni si definiscono spesso *viaggi* (si veda l'anonimo *Iter ad Paradisum* del sec. XII; lo [pseudo] Raoul de Houdenc [1170-1230?], Baudouin de Condé [attivo 1240-1280], Rutebeuf [morto 1285] e Jean de la Mote [attivo 1325-1350] scrivono, ognuno, una *Vote de paradis*) o pellegrinaggi (Guillaume de Digulleville [1295-1358?], che scrive tre *Pèlerinages*, il primo *de vie humaine*, il secondo *de lame*, il terzo *Jésu-Christ*; verrà seguito dal *Pilgrim's progress* di Bunyan). È il primo termine, *viaggio*, quello che Dante predilige, dato che usa la parola *peregrino* a proposito dei veri pellegrini («Sì come i peregrin pensosi fanno», *Purg.* XXIII, 16) o in senso figurato, anche a *Purg.* II, 63 («ma noi siam peregrin come voi siete»), dove significa piuttosto 'forestiero'. Naturalmente non parlo delle visioni, perché in esse il tempo è sottratto ai condizionamenti del calendario e dell'orologio, e alle richieste della verisimiglianza.

I viaggi allegorico-didattici sono (in tutto o in parte) rassegne animate di ipostasi di virtù e vizi, i cui discorsi costituiscono nella loro successione un programma d'insegnamento religioso-morale. Il loro sviluppo nel tempo è perciò sottolineato dagli autori con soste e soggiorni in successive

---

<sup>1</sup> A questo tema ho dedicato due capitoli di *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990: *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla «Commedia» di Dante* (pp. 25-48) e *Il viaggio allegorico-didattico: un mondo modello* (pp. 49-66). Là tutti i riferimenti ai testi affini.

"stazioni". Rinvio per es. alle *Voies de Paradis* di Rutebeuf, w. 868-69; di Baudouin de Condé, w. 740-48; dello [pseudo] Raoul de Houdenc, w. 44, 48, 60, 128-30, 218-20, 364-68; aggiungendo un testo che Dante non poteva non conoscere, il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni (notizie 1261-1292), XV, 13-4; LXIII, 11-12, ecc. Il procedimento narrativo è già presente in quelle parabole *De pugna spirituali* e *De fuga et reductione filii prodigi* di san Bernardo di Chiaravalle, posto da Dante, si sa, in Paradiso, che sono l'archetipo dei viaggi allegorico-didattici. Ma anche nei viaggi nell'altro mondo il riferimento alle tappe è spesso assai curato. Nella *Navigatio Sancti Brendani* (sec. X), i monaci navigatori approdano spesso in isole dove trovano monasteri o padiglioni nei quali vengono ospitati anche per qualche giorno.

Il realismo del soggiorno e del pernottamento porta spesso anche notizie sui pasti. Alcune volte i *loci amoeni* sono generosi di frutti gustosi, di verdure, di acque limpide e pesci; né mancano ogni tanto i cibi conventuali o le offerte di benefattori che caricano la nave di provviste, per non parlare delle meraviglie del Paradiso terrestre: così nella *Navigatio Sancti Brendani*. Nei viaggi allegorico-didattici, anche i cibi sono allegorizzati. Raoul de Houdenc, nel *Songe d'Enfer* (1214-1215 o 1221-1230), narra un festino infernale offertogli da Pilato e Belzebù: dove le coppe sono fatte di pelle d'usuraio, le sedie di cuoio di pubblicani, e si mangiano arrostiti di eretici, lingue di avvocati e patés di squaldrine sleali. Il suo continuatore, nella *Voie de Paradis*, riprende l'allegorizzazione relativa al sonno e ai pasti: cuscini di sospiri, banchetti di pianti, angosce, singhiozzi, gemiti; lacrime come bevande. Anche Huon de Méry, nel suo *Tornoiemenz Antecrist* (1234-1235), descrive un banchetto analogo a quello di Raoul de Houdenc: nella città di Desesperance si dà in pasto un fritto di peccati contro natura in salsa di Chartres. Altri autori, con maggior semplicità, descrivono refezioni sobrie, come Baudouin de Condé, nella *Vote de Paradis* (ante 1280), e come il nostro Bono Giamboni, che anzi, come personaggio, protesta per la «povera cena» offertagli dalla Fede cristiana (XIX, 4), redarguito dalla Filosofia, che celebra la temperanza nel nutrirsi.

Dante risolve drasticamente il problema, non facendo parola della propria alimentazione: dà probabilmente per implicito che essa sia stata sostituita da sussidi sovranaturali. Certo, sin quando non viene sommerso nel Lete da Matelda (*Purg.* XXXI, 94), Dante non mangia né beve; e così nel viaggio paradisiaco. Sembra quasi una reazione o una compensazione a questo lungo digiuno il ricorso frequente al campo semantico del cibo e della sua mancanza: *fame* (17 attestazioni), *affamare* (1 attestazione), *digiuno* (agg. 8 attestazioni; sost. 6 attestazioni), *digiunare* (2 attestazioni), *cibo* (16 attestazioni), *cibare* (4 attestazioni), *mensa* (4 attestazioni), *pasto* (8 attestazioni), *pascere* (10 attestazioni), *divorare* (3 attestazioni), ecc., ma in genere, quando non si tratti di comparazioni o di personaggi narrati, questi termini sono usati in senso figurato, preferibilmente a proposito della comunicazione del sapere. Ciò vale anche per affermazioni in forma così sistematica come «l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta» (*Purg.* XXXI, 128-29).

Dicevo, a proposito della prima notte passata in Purgatorio, che la descrizione del riposo di Dante enfatizza il senso della corporeità del personaggio-poeta. Anche questo è un tema basilare nella *Commedia*. Partiamo da un dato

notissimo: Dante, nel Purgatorio, perde a ogni passaggio da una cornice all'altra una parte del gravame corporeo («lo 'ncarco / de la carne d'Adamo», *Purg.* XI, 43-44): fatica di meno, e supera più facilmente gli ostacoli, sentendosi «troppo più lieve / che per lo pian non *gli* pareva davanti» (*Purg.* XII, 116-17). La spiegazione gliela fornisce Virgilio: la cancellazione di ogni *P* dalla sua fronte, e perciò del corrispondente peccato, lo libera da un peso e gli rende persino piacevole salire oltre (XII, 121-25). La serie dei *P* si conclude con l'attraversamento del muro di fiamma di *Purg.* XXVII.

Guardando indietro, all'Inferno, e avanti, al Paradiso, s'intravede bene la trasformazione simbolica della corporeità di Dante. Nell'Inferno, il fardello del corpo rallenta il cammino del personaggio-poeta, spesso fino a togliergli il fiato («La lena m'era del polmon sì munta» ecc., *Inf.* XXIV, 43). Molte volte ci sono descrizioni precise degli ostacoli superati, come i ronchioni e i massi di *Inf.* XXIV, 28, cui occorre aggrapparsi dopo averne saggiata la stabilità, o accenni al rischio di cadere e ai movimenti per mettersi in sicurezza, quando Dante si sofferma sul ponte che sovrasta l'ottava bolgia. Spesso Virgilio, pur privo di corpo, deve sorreggere quello di Dante, aiutandolo nei punti difficoltosi. Così nel cerchio ottavo il poeta latino si presta a portare fra le braccia Dante nella terza bolgia (*Inf.* XIX, 34-45, e soprattutto 124-32: «Però con ambo le braccia mi prese; / e poi che tutto su mi s'ebbe al petto, / rimontò per la via onde discese») e poi nella sesta («portandosene me sopra 1 suo petto, / come suo figlio, non come compagno», *Inf.* XXIII, 50-51), mentre un po' più avanti lo sostiene, e in parte lo aiuta, nella scalata (*Inf.* XXIV, 22-30) E approssimandosi già al Purgatorio, ecco che Virgilio spinge ancora Dante a inginocchiarsi davanti a Catone, e lo obbliga con la forza delle mani: «Lo duca mio allor mi die di piglio, / e con parole e con mani e con cenni / reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio» (*Purg.* I, 49-51). Né mancano, all'inizio del Purgatorio, le manifestazioni di difficoltà e stanchezza: «ch'i' mi sforzai carpando appresso lui», dice di sé Dante che passa così nel sentiero scavato nella roccia dell'Antipurgatorio (*Purg.* IV, 50), dichiarandosi *lasso* (IV, 42), come sarà *stancato* a X, 19.

Per il Paradiso, si direbbe che ormai Dante abbia quasi la lievità di un'anima, tanto che può attraversare senza problemi i cieli, e con velocità che diremmo ultrasonica. Ma questo cambiamento è straordinario dal punto di vista della verisimiglianza, e pertanto chiede qualche chiosa. Di solito i viaggi in Paradiso sono compiuti tramite visioni, e perciò senza che il corpo partecipi direttamente. Invece, nel primo del *Paradiso* (w. 73-5) Dante lascia il lettore quasi nell'incertezza sul problema, echeggiando chiaramente quanto dice san Paolo della propria visione («sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit», II *Cor.* 12, 10); il dubbio permane a *Par.* II, 37-39. Saranno Beatrice (*Par.* XXI, 11 e 61), e più chiaramente san Pietro (*Par.* XXVII, 64), a denunciare la partecipazione del «mortai pondo» di Dante all'intera traversata del cielo. Mi pare significativo che nel Paradiso i termini usati in *Inferno* o in *Purgatorio* per indicare il corpo del protagonista-poeta, come *carne*, *corpo*, *membra*, (*i*)*ncarco*, non appaiano più. Quelli che parlano della corporeità di Dante sono i suoi interlocutori (Beatrice e san Pietro), e lo fanno con perifrasi che rimangono nel vago. Si direbbe che, mentre Dante personaggio viaggia

inconsapevole col proprio corpo, solo Dante poeta ne abbia una chiara coscienza.

In queste variazioni della corporeità, l'ho già ricordato, c'è un evidente simbolismo; ma questa partecipazione del corpo è interessante anche perché costituisce una differenza sintomatica rispetto ai testi allegorico-didattici e ai viaggi nell'oltretomba. In questi, di solito, il viaggiatore è un osservatore; al massimo, viene qualche volta minacciato o aggredito dai demoni, come succede anche a Dante. Dante ha avuto l'idea di condividere in qualche momento la vita dei dannati e delle anime purganti: soprattutto di queste. E con la descrizione "vissuta", non solo "descritta", delle caratteristiche del paesaggio, ha prodotto un eccezionale effetto di realtà. La *Commedia* si trova dunque molto distante dalle visioni, le quali accentuano l'atteggiamento testimoniale, e perciò non partecipato, del viaggiatore: un motivo in più per escludere che Dante riferisca anche lui, o finga di riferire, su una sua visione<sup>2</sup>.

Tornando alla corporeità di Dante, ricordo ch'essa s'impone nel modo più concreto nell'ultimo canto *dell'Inferno*. Alludo alla discesa di Dante e di Virgilio lungo il corpo gigantesco di Lucifero, «da tutti i pesi del mondo costretto» (*Par.* XXIX, 57), con Dante letteralmente avvinghiato al collo della sua guida (*Inf.* XXXIV, 70), che, aggrappandosi al pelo del mostro, inverte la direzione passando all'altro emisfero, e depone Dante davanti a una grotta. Virgilio pare raggiungere il massimo grado della sua fittizia corporeità, dato che si muove «con fatica e con angoscia» (XXXIV, 78), «ansando com'uom lasso» (XXXIV, 83).

Lucifero era già stato posto nel profondo dell'Inferno in vari viaggi e visioni dell'altro mondo, per esempio nella *Visio Tungdali*, nella visione di Alberico da Montecassino, nel *Libro della scala di Maometto*, ma Dante lo ha collocato nel centro geometrico della terra, ed è riuscito a rappresentare come nessun altro il passaggio di emisfero del visitatore dell'Inferno. Dopo esser disceso lungo il corpo di Lucifero, cambiando di 180 gradi la sua posizione gravitazionale una volta passato oltre il centro della terra, Dante guarda indietro e vede Lucifero capovolto, le mostruose gambe verso l'alto, verso l'emisfero australe. In quel punto inizia una veduta antipodica, che fa porre, con qualche vertigine del lettore, il Purgatorio e l'Empireo sotto i nostri piedi<sup>3</sup>.

Che Lucifero sia proprio nel centro del mondo, che è pure il centro dell'universo tolemaico, potrebbe suggerire preoccupanti simbolismi. Ma siamo anche noi vittime della fallacia di un modello sferico: il centro del mondo è il punto più lontano dall'Empireo. Più determinante invece un'altra constatazione: Dante è stato portato dal suo itinerario proprio al centro dell'universo. Se pensiamo che poi, in Paradiso, giungerà sino all'Empireo, possiamo dire che Dante ha attraversato tutto lo spazio dell'esistente. E così l'esperienza totale

---

<sup>2</sup> Naturalmente alludo alla tesi di B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1942, pp. 283-312, secondo la quale Dante, con la *Commedia*, ci narrerebbe davvero una visione a lui apparsa.

<sup>3</sup> Per la spiegazione cosmologico-simbolica, vd. G. Stabile, *Cosmologia e teologia nella «Commedia»: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in «Lecture Classensi», 12 (1983), pp. 139-73.

non è più soltanto quella passiva di Dante, ma anche quella attiva, a conferma del fatto che il poema ha come oggetto la totalità del cosmo.

Per la totalità astronomica mi basta qualche cenno. Si sa che Dante continua a «fare il punto», come dicono i piloti del mare e del cielo, con riferimento agli astri-guida. Ne viene una animata e colorita mistione di astronomia e mitologia (dato che gli astri hanno il nome di divinità pagane), spesso col valore aggiunto di suggestive metafore e paesaggi stupendi. Ma il dispiegamento mitologico-astronomico è anche un modo di traguardare ogni punto del viaggio rispetto alla totalità della sfera celeste. Le geometrie e le angolazioni registrate dal sestante attraversano come fasci di luce il cielo, anzi i cieli, in tutte le direzioni dello spazio (che è curvo, come nella fisica moderna).

La grandezza di Dante è anche fatta di audacia. Molti visitatori dell'altro mondo si fermano, o sono fermati, al Paradiso terrestre, mentre riescono appena a intravedere quello celeste tra luci arcane: così nell'*Iter ad Paradisum*, così nella *Navigatio sancti Brendani*. E tra i pochi che osano descrivere il Paradiso, si nota l'imbarazzo a strapparsi dall'orizzontalità della nostra visione umana. Come nella Gerusalemme celeste *dell'Apocalisse* (21-22), il Paradiso si estende su un asse nettamente orizzontale nel *Purgatorium sancti Patricii* e nella *Visio Tungdali*, con cerchie concentriche di mura che racchiudono le parti sempre più sante del territorio.

Certo, ci sono precedenti per la sistemazione dei beati in un Paradiso astronomico: sia la visione di Alberico, sia il *Libro della scala* scelgono appunto, con alcune differenze, i sette cieli. Dante ha osato stabilire una gerarchia nella santità, e applicare un ingegnoso principio di indeterminazione, che distribuisce dimostrativamente le anime sante nei cieli concentrici, avvolte dalla loro musica, ma le convoca tutte assieme nell'Empireo ad adorare Dio.

Nella sistemazione dei cieli Dante realizza in pieno la sua aspirazione alla totalità. Perché se i cieli sono trascinati dal loro eterno movimento circolare, a partire dal primo mobile e dal cielo delle stelle fisse, arrivando al cielo della luna, va pure detto che sopra a tutto, nell'Empireo, sta l'immobilità divina, fuori dal tempo e dalla contingenza, tanto da concentrare in un solo punto «ogne *ubi* e ogne *quando*» (*Par.* XXIX, 12). Abbiamo insomma una grandiosa macchina, nella quale il movimento ascensionale di Dante attraversa la concentricità della rotazione complessiva, per poi acquetarsi ai limiti dello spazio, davanti alla divinità puntiforme. Questa macchina è contemporaneamente inveratrice di leggi astronomiche e condizionatrice di storia, perché dagli astri scendono influssi che, senza scapito del libero arbitrio, operano sugli uomini attraverso il tempo (*Purg.* XVI, 52-81).

Qui la distanza tra i precursori di Dante e Dante stesso è abissale. Certo, in molti testi allegorico-didattici il viaggio del personaggio che dice io serve a fargli incontrare dei sublimi docenti che, succedendosi, gl'impartiscono le nozioni morali e religiose indispensabili: procedimento che si ritrova tal quale nella *conventatio* di Dante ad opera di san Pietro, san Iacopo e san Giovanni (*Par.* XXIV-XXVI). Ma nella *Commedia* molti insegnamenti sono autoreferenziali, nel senso che portano sino ai segreti della Trinità e dei rapporti fra creatore e creature, cioè alla chiave, per così dire, della macchina

dell'universo che Dante sta attraversando. La teologia sussume dunque in sé morale e astronomia, e innalza sino alle «cose ultime».

Movimento delle sfere e immobilità divina, tempo ed eternità sono perciò presenti e calettati nell'esposizione dantesca, che poggia su una sofisticata filosofia alla cui altezza i predecessori del poeta non si sognavano di ascendere. Con formule che incalzano con un'efficacia incomparabile: «Lo real manto di tutti i volumi / del mondo, che più ferve e più s'avviva / ne l'alito di Dio e nei costumi» (*Par.* XXIII, 112-14); «ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso / de l'universo» (*Par.* XXVII, 4-5); «Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna» (*Par.* XXXIII, 85-87). E se anche il significato è sicuramente specifico, non si riesce a non dare quello più ampio al famoso «che non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo» (*Inf.* XXXII, 6-7).

C'è infine la totalità escatologica. Tra l'ambito del mondo e quello dell'oltremondo, Dante riesce a fissare una ferma inchiavardatura: lontano dalla concezione medievale, che considerava la vita umana solo come momento di una vicenda ultraterrena, e pure dall'imminente visione umanistica che avrebbe cercato di porre al suo centro l'avventura terrestre.

Questa prospettiva escatologica inizia con un *Prolog im Himmel*: la ribellione di Lucifero e degli angeli ribelli, sublime anticipo del peccato di Adamo. Straordinaria quella che pare proprio un'invenzione dantesca: Lucifero precipita dal cielo e scava col suo corpo il cono rovesciato dell'Inferno, mentre produce agli antipodi il sollevamento della montagna del Paradiso terrestre. Così una vicenda d'ordine spirituale produce una rivoluzione tettonica, lascia un marchio sul corpo della terra. La vicenda, che è quella del peccato e del riscatto, è coronata dalla redenzione, che anch'essa lascia le sue tracce tettoniche: il crollo, nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio infernale, dei ponti e di parte della strada, nell'ora della morte di Gesù (*Inf.* XXI, 112-14). L'infernale voragine prodotta dalla caduta di Lucifero diventa anche un indicatore geografico, dato che si trova sotto Gerusalemme, cioè al centro della parte emergente del mondo, equidistante tra Gibilterra e la foce del Gange, i due estremi dell'ecumene conosciuta.

Poi, vengono le altre tappe canoniche, dalla creazione dell'uomo, simile a Dio ma subito peccatore e cacciato dal Paradiso terrestre, sino al sacrificio di Gesù e alla nascita del cristianesimo, cui si attribuisce una funzione salvifica. Davanti a Dante, e all'uomo del Trecento, non rimane molto altro tempo per il viaggio terreno dell'uomo: il Giudizio universale è probabilmente vicino. È noto che Dante (e non solo lui) ha collegato la storia della salvezza a quella dell'Impero: il discorso di Giustiniano sull'argomento occupa, eccezionalmente, un intero canto (*Par.* VI). In questo modo la storia, vista come storia dell'impero, continua e completa la precedente storia biblica. Non per nulla Lucifero dirompe in eterno con le sue tre bocche Bruto, Cassio e Giuda.

Anche rispetto alla storia vale una specie di principio d'indeterminazione. Perché Dante si muove con perizia tra la microstoria (storia regionale, cittadina, persino familiare) e la megastoria imperiale, estrinsecando alternativamente le passioni personali e la passione, che

vorrebbe essere, e non è, fredda e razionale, di storico dei disegni divini. Così il tempo dell'individuo viene inserito nel tempo dell'umanità.

La *Commedia* invero dunque il programma di celebrare la «ragione ordinatrice», o meglio «il sapere, che descrive e dimostra l'unità dell'ordine», come diceva Auerbach<sup>4</sup>. E Dante personaggio sintetizza e testimonia con la totalità della sua esperienza la totalità dell'universo. Secondo una gerarchia magnificamente sintetizzata nel famoso:

io, che al divino da l'umano,  
a l'eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano (*Par.* XXXI, 37-39)

dove simmetricamente si scende dal divino e dall'eterno all'umano e al tempo, e infine alla patria adorata e detestata, per poi balzare al «popol giusto e sano» dei beati.

Ma la prospettiva dominante, in conformità col progetto di un viaggio nell'oltremondo, è prevalentemente morale. E torniamo dunque, prima di concludere, a Dante personaggio. Abbiamo già visto quali siano le tappe fondamentali, *l'itinerarium* della sua sacra *Bildung*. Ma è tutta la personalità di Dante che si trasforma attraverso il viaggio. Già nell'*Inferno*, si noti anche solo il salto dalla «pietade» di Dante per i due amanti immortali, tale da farlo venir meno e piombare a terra «come corpo morto cade» (*Inf.* V, 140-42), alla violenza fatta a Bocca degli Abati («lo avea già i capelli in mano avvolti, / e tratti glien'avea più d'una ciocca», *Inf.* XXXII, 103-04), alla durezza, se non crudeltà, se non spergiuro, nel lasciare la crosta di ghiaccio sugli occhi di frate Alberigo (*Inf.* XXXIII, 149-50).

Il clima purgatorio dà via libera alla varietà di sentimenti e di manifestazioni emotive: l'impulso al pianto (per es. XXIII, 56), il pianto diretto dell'abbandono (XXX, 53-54), la vergogna e il pianto liberatorio (XXX, 78; XXXI, 34), sino allo svenimento (XXXI, 89), lo stupore affranto (per es. XXX, 36), e così via. Attraversando i cieli, si attenuano le reazioni corporee, del resto subito lenite dal sorriso di Beatrice, e gli atteggiamenti dominanti sono da un lato la contemplazione stupita, dall'altro lo sforzo di assimilare intellettualmente.

Dante si trovava di fronte a una sfida che nessun viaggiatore o visionario aveva saputo superare: quella di parlare dell'ineffabile, dell'incorporeo, dell'inafferrabile. Per Dante poeta, c'erano concetti sempre ardui da raffigurare, in forma simbolica o analogica: di qui la vastissima declinazione del tema della luce, il ricorso a immagini ispirate dalla trasparenza e dal gioco degli specchi e dei riflessi, l'animazione di figure araldiche, di costruzioni di fiamme e di stelle, sino alla messa in scena di rappresentazioni simboliche, di figure po-lisemiche. Un repertorio fantasmagorico di "effetti speciali". Ma occorre che Dante personaggio trasmettesse qualche sentore di un'esperienza che oltrepassa i parametri terreni. Il topos dell'ineffabile costituisce una sconfitta nella sfida, e Dante vi ricorre poco; altre volte ricorre

---

<sup>4</sup> E. Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 3-161, a p. 69.

a similitudini compendiarie, come lo scoppio d'un fulmine per descrivere l'epifania della comprensione, per es. a XXIII, 40-44, o come l'approssimarsi inconscio d'un pensiero: «com'uom s'accorge, / anzi 'l primo pensier, del suo venire» (*Par. X, 34-35*).

Segnalo velocemente i mezzi con cui Dante traduce in parole l'ineffabile:

1°) l'exasperazione e la torsione nell'uso dei pronomi personali e dei numeri. L'archetipo ideale è nei paralogismi del dogma, per es. nelle definizioni della Trinità, in cui il soggetto, unico e trino, si oggettivizza di volta in volta in *te*, o reggendo il verbo può anche farsene oggetto:

O luce eterna che sola in te sidi,  
sola t'intendi, e da te intelletta  
e intendente te ami e arridi!  
(*Par. XXXIII, 124-26*)

dove il pronome di seconda persona è presente (magari mimetizzato) ben nove volte; oppure:

[...] quella viva luce che sì mea  
dal suo lucente, che non si disuna  
da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea.  
(*Par. XIII, 55-57*)

L'osmosi tra i soggetti ha l'apogeo nei verbi parasintetici, tutti danteschi, come *inleiarsi* (*Par. XXII, 127*), *inluiarsi* (*Purg. IX, 73*), *inmiarsi* (*Par. LX, 81*), *intuarsi* (*Par. IX, 81*), col valore di 'penetrare in', o persino 'identificarsi con'. Esempio limite la compenetrazione reciproca di «s'io m'intuassi, come tu t'inmii» (*Par. IX, 81*; poco prima: «tuo veder s'inluia» v. 73, 'penetra in Dio'). Analogo il verbo *indiarsi*, 'penetrare in, unirsi a Dio', *Par. IV, 28*.

2°) l'elevazione del soggetto sopra se stesso: «la cui virtù [...] mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio» ecc. (*Par. XXI, 85-86*); «io compresi/ me sormontar di sopr'a mia virtute» (*Par. XXX, 56-57*).

3°) i verbi composti con *trans-*, a indicare il superamento dei limiti umani: *trasmodarsi* (*Par. XXX, 19*); *trasumanar* (*Par. I, 70*).

4°) i composti sulla parola Dio: *s'india* (*Par. IV, 28*).

5°) i paradossi topologici, che affermano e negano contemporaneamente una collocazione: «in quella sola [spera: l'Empireo] / è ogni parte là ove sempr'era, / perché non è in loco e non s'impola» (*Par. XXII, 65-67*); «i' non so dire / qual Beatrice per loco mi scelse» (*Par. XXVII, 101-02*); «questo cielo non ha altro dove / che la mente divina» (*Par. XXVII, 109-10*); «in questo miro e angelico tempio / che solo amore e luce ha per confine» (*Par. XXVIII, 53-54*).

6°) le sinestesie. Per esempio: «che si digrada e dilata e redole / odor di lode al sol che sempre verna» (*Par. XXX, 125-26*).

Procedimenti nei quali un futurista russo avrebbe trovato eccellenti esempi di linguaggio transmentale. A noi, basta rilevare l'attenzione e la tensione continua dell'intelligenza, proprio agli antipodi di qualsiasi metaforizzazione mistica. L'esperienza di Dante è un'esperienza totale.