

Ottavio Brigandì
(Università degli Studi di Milano)

*Le libertà guidate. I diversi rapporti fra testo dantesco e lettore**

1. Introduzione

A fronte di una straordinaria longevità e influenza, il presente lavoro desidera porsi una domanda sulla *Commedia*: come può avvenire che un'opera a tratti tanto distante e "medievale" viva ben oltre il contesto storico che l'ha espressa. Nel momento in cui dai suoi spazi teologicamente determinati ancora ci parla, questa letteratura afferma il paradosso di presentarsi in tutto come contemporanea; unica fra i testi del suo tempo che si studi al di là delle specializzazioni e perciò ancora "si legga", la *Commedia* è amata in traduzione per la strapotenza delle sue immagini, mentre presso di noi, che ne godiamo in originale, alimenta il caso delle *lecturae Dantis* in chiese, teatri e spettacoli televisivi di *audience*. Com'è possibile questo? Se il fenomeno ha un che di sfuggente e prodigioso, connesso con il concetto di genio, non significa che sia indeterminato o si muova al di fuori di leggi stilistiche e retoriche; ed è fatto interessante specie per chi ha l'incarico dell'insegnamento, e deve quotidianamente chiarirsi e chiarire in quale modo delle opere anche lontane ci riguardino.

La risposta che qui si suggerisce, tocca la relazione concreta che una fatica letteraria instaura con chi, in un determinato momento e spazio, la legge: è un rapporto influenzato tanto dal piacere di ognuno nel fruirlo, quanto dal giudizio che si formula sulla sua dignità e rappresentatività umana; né va trascurato il contesto culturale in cui l'operazione stessa della lettura si svolge. Tutto quel che spinge a leggere, rileggere e infine raccomandare un testo, innesca un meccanismo di trasmissione «per hominem», che coinvolge tanto i fruitori singoli e generici, quanto quelli più avveduti quali sono i critici e i docenti; al di là della diversità di preparazione, non si potrà prescindere né da un coinvolgimento personale, né dalla propria mentalità e impostazione.

Quanto segue cercherà di illustrare come il successo della poesia dantesca non avvenga solo per episodi famosi e nonostante la sua ossatura dogmatica, ma anche attraverso di questa, in un calibrato gioco tra adeguamento e conflitto. Detto in differenti termini, per i quali sono debitore a Franco Brioschi¹, la *Commedia*, in quanto esemplare per contenuto e forma, contiene in sé un invito al proprio riuso.

Il procedimento sarà prima chiarito per piccoli esempi, poi applicato a un caso complesso, nella fattispecie l'incontro, in *Inferno* XV, col precettore Brunetto Latini.

2. Regole di lettura

Il vincolo dei contesti

Nel predisporre il rapporto col testo (ad esempio un qualunque canto), l'abilità dell'autore Dante non sta nell'immaginarsi un lettore modello, ma nel muoverne uno generico ad adeguarsi allo scritto, nel momento in cui esso esprime precise regole di lettura.

¹ Cfr. F. Brioschi, *Critica della ragion poetica. E altri saggi di letteratura e filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Id., *La mappa dell'impero*, Milano, Il Saggiatore, 2002.

Per comprendere queste, è importantissimo il ruolo giocato da quei contesti cui punta verosimilmente l'autore affinché quanto scritto acquisti rilevanza. Di contesti ne abbiamo sostanzialmente due tipi: il contesto interno (ogni riferimento del testo tanto alla situazione narrata, quanto alla totalità della *fabula* del pellegrino oltremondano), e il contesto esterno (ogni altra circostanza o testo cui si allude e che si presuma rientri in una cultura condivisa – dalla Bibbia ai classici, dalla cronaca comunale alla condizione creaturale di ognuno). Usando una metafora, se la particolare narrazione di un canto è il fiume, il contesto interno è l'argine più vicino all'acqua, capace di trattenere e nello stesso tempo permettere il moto; l'argine più distanziato e massiccio è invece il contesto esterno, quella parte di cultura ed esperienza analoga tra lettore e autore cui ci si appella solo in caso di necessità. Sempre restando in metafora, lo spazio per così dire “di gola” (tra l'argine esterno e l'interno cioè) è dove il lettore generico tendenzialmente si colloca: al di fuori della narrazione, dunque, ma pur sempre all'interno di una stessa prospettiva sulla vita e il mondo.

Come è facile riscontrare, ogni testo dantesco è in generale contestualizzato e referenziato. Si veda per apertura la prima anima del cerchio dei lussuriosi, Semiramide, di cui si narra così (*Inf.* V, 54-60)²:

a vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licito in sua legge,
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Ell' è Semiramìs, di cui si legge
che succedette a Nino e fu sua sposa:
tenne la terra che 'l Soldan corregge.

Pur non senza compiacimento formale, la prima terzina condanna il comportamento reo secondo una base etica comune al lettore: merita senz'altro l'Inferno chi osò tanto sovvertire il mondo, da scompigliarne le leggi pur di essere giustificata. La seconda terzina, di contro, lascia assaporare il diverso e più esteriore gusto medievale per la didascalìa: quasi temendo che il lettore non colga, della peccatrice Dante dà il nome e qualche notizia; il riferimento all'enciclopedismo (dunque di natura esterna) si fa trasparente per una figura non solo “di cui si legge”, ma che per un esagerato sforzo di esattezza è anacronisticamente collocata a Babilonia d'Egitto. “Semiramìs”, “Nino”, “Soldan” – ognuno di questi nomi è una voce che rimanda a trattati specifici di storia, geografia e filosofia morale, per cui si dà un implicito spunto all'approfondimento erudito³.

L'implicazione dell'intelligenza

Al fine di costruire un lettore sempre più attento e solidale, la sovrapposizione dei riferimenti dotti e delle riprese interne può raggiungere alti gradi di finezza e

² Questa (e tutte le altre citazioni) sono tratte da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Mondadori, 1966-1967.

³ Cfr. *Inf.* XIX 85-86 («Nuovo Iasón sarà, di cui si legge / ne' Maccabei») per un procedimento stavolta applicato al testo biblico.

semplicità. Francesca da Rimini, nel mezzo del suo accorato discorso, dice ai due viaggiatori: "...Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore" (*Inf.* V, 121-123), dove il "dottore" è verosimilmente Virgilio, nella cui figura (e in nome di una linearità narrativa) ci viene riproposto ancora il canto IV e l'impossibile anelito alla salvezza dei suoi limbicoli. L'espressione, però, veicola pure due riferimenti colti: uno è all'*Eneide*, il cui protagonista ricorda spesso la patria con la medesima empatia, e l'altro a Severino Boezio, il noto erudito tardoantico caduto in "miseria" nella vicenda del quale Dante si identificava, e di cui la terzina stessa parafrasa un passo. Comunque siano, questi nessi risultano ben calibrati: non solo trova posto in una vicenda privata la generalità di una massima (per questo più facilmente condivisibile), ma la sovrapposizione di Boezio e Virgilio o di realtà esterna e *fictio* aggiunge livelli di complessità e pathos.

Una strutturazione tale, da rimandare in continuazione ai contesti, fa sì che il lettore non sbigottisca in un lungo cammino testuale che si costella di contro delle pietre miliari dei nessi. Il rapporto così creato è virtuosamente ammonitore e cattedratico: per chi può disporre ancora del proprio destino la verità è lì, bisogna solo che vi si aderisca e si desideri compierla.

Il rapporto col singolo

Il vincolarsi tuttavia ad *auctores* non è in Dante un puro sfoggio intellettualistico, ma giova a condividere intendimenti e valori della stessa *Commedia*. Verifichiamo come nel canto II del *Purgatorio*, in cui i salvati che approdano alla spiaggia "*In exitu Israël de Aegypto / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto*" (vv. 46-48). Lungamente meditato nelle altre opere⁴, il salmo 113 qui rammentato ha un chiaro senso circostanziale e allegorico: come il popolo d'Israele non più schiavo si avvia alla Terra Promessa, così le anime in grazia escono dalla condizione mortale e "ad una voce" si approntano a Dio.

Volendo far partecipe il lettore del fondamentale contenuto, Dante ne coinvolge molto semplicemente l'esperienza quotidiana di fedele. Innanzi tutto, insieme alle parole, leva alla memoria una precisa melodia, secondo quindi la musica che accompagnava nella liturgia il salmo: un ricordo sicuramente immediato nei contemporanei. Inoltre è chiesto di rievocare "quanto di quel salmo è poscia scripto", ovvero sia l'intero suo contenuto: accompagnandosi a un suono, lo sforzo mentale potrà essere così affettivo e partecipato, da spingere alla meditazione e, perché no, al canto. Dell'insistenza, infine, va capita anche una motivazione funzionale "interna": si sta preparando il clima per l'incontro con l'amico musico Casella.

Molti passaggi danteschi sono connotabili in questo modo, come una preghiera che pur rimanendo sempre uguale a se stessa, si ripropone in modo diverso nella mente di chi la recita. Il lettore vi instaura lo stesso rapporto distaccato e confermativo che si ha col breviario, o qualunque altro testo di edificazione morale; quasi sia uno specchio che rimanda, trasfigurata, la nostra stessa immagine.

⁴ Cfr. *Convivio*, II, 7, nonché l'*Epistola XIII* (a Cangrande), 21.

Denotazione e connotazione

L'esperienza della lettura in Dante comporta tuttavia spesso l'incontro con passaggi testuali in cui è richiesto un nostro ruolo del tutto proattivo: da espressioni solo in parte semanticamente determinate a pieni non detti, magari cruciali nel definire il carattere di un personaggio o di un episodio. Laddove sono più instabili i vincoli contestuali (detto in altri termini: laddove non è subito chiaro a che cosa il testo si riferisca), scatta con naturalezza un processo di riparazione del significato che si serve dell'intero nostro universo culturale, personale ed emotivo; l'esito sarà più o meno rigoroso dal punto di vista critico, ma sempre dialogante col passo e partecipato.

Per mostrare come, prendiamo ancora il canto V dell'*Inferno*, in un passaggio in cui l'anima (ancora senza nome) parla della città natale: "Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui" (vv. 97-99). Grazie alle note di qualunque edizione, noi moderni possiamo scoprire senza sforzo e in un colpo che "terra" sta per città e che essa è Ravenna. L'uso di una perifrasi però suggerisce che questo luogo è famoso, anzi il luogo per antonomasia nella sua area; l'accenno a un litorale ci dice del suo *status* di porto, cui si aggiunge la precisazione "dove 'l Po discende", che finalmente lo colloca. Per com'è strutturato il passo, è chiaro perciò che l'autore non voleva fornire subito l'informazione: prima dovevano essere risvegliate competenze molteplici, dallo stile alla geografia.

Sotto un punto di vista di stretta denotazione, la ripresa del fatto che il Po sfoci in un delta rende "per aver pace co' seguaci sui" un verso a prima vista esornativo: qualificare i rami di fiume come "seguaci" ha non a caso un'origine libresca⁵. Il verso però c'è, comprensibilmente, anche per fare appello ad un tipo d'intelligenza poco connessa con ricostruzioni topografiche o letterarie, ma molto con la sensibilità individuale del lettore. Colta infatti una stranezza nella personificazione, la domanda sul suo perché investe l'assonanza chiave "seguaci"-"pace" e si dilata ai versi precedenti, valorizzandone la connotazione di stabilità – la città che "siede [...] sulla marina", il fiume che "discende", nonché la parola stessa "terra". Il percorso a ritroso approda così alla fortunata pausa degli elementi che concede il dialogo (v. 96), e per antifrasi al contrappasso del turbine infernale; la disillusione dell'anima ha colorato empaticamente tanto la remota nascita, quanto il desiderio impossibile ed eterno di "pace" che è suo, del compagno e di tutti i "seguaci" di pena.

Continuando nello stile seducente proprio del personaggio (ma nel contempo svelandoci che è una donna, e ha un temperamento ritroso), in tre versi e una perifrasi il poeta è progredito nel suo lavoro. Grazie alle scelte retoriche, però, l'appello al contesto esterno personale ci ha riportato indietro per approfondire; se una nozione mancante è pur sempre integrabile, il resto va capito singolarmente e volta per volta, così aggiungendovi interrogazioni e sfumature diverse secondo l'individuo, l'età, la circostanza di lettura e l'ambito culturale, ma che devono essere tutte ratificate dal testo.

Scopriamo ora come applicare queste idee a un problema complesso – la catena dei non detti nel canto XV dell'*Inferno* – avvicinandoci così a una risposta possibile per la domanda d'inizio, e cioè sul come la *Commedia* viva anche in ambiti culturali completamente diversi dal proprio.

⁵ Da Virgilio: cfr. *Georg.* I, 106.

3. Tra non dire e dire: il caso di Inferno XV

Un senso di contraddittorietà

Ponendo Brunetto all'Inferno col peso di un'infamante colpa, il poeta ha con chiarezza preso le distanze da questo rapporto giovanile. Da una parte sembra emergere una considerazione privata: nonostante il perdurante affetto, il vecchio maestro non sarà all'appello quando, terminato il cammino di tutti, si ricomporrà in Paradiso la compagnia di amici tanto invocata nell'esilio. D'altro lato si mostra qui un elemento di natura pubblica: la fama di Brunetto, ancora piuttosto viva ai tempi, d'ora in poi dovrà tenere conto di una notizia sulla sua moralità.

Stando strettamente al testo, mentre ora sto ricordandovi quel certo peccato senza dichiararlo, induco nelle vostre intelligenze un processo che non si distanzia molto da quello vissuto (con alta probabilità) dai contemporanei del poeta: una serie di associazioni di idee che completano il mio non detto sulla colpa in questione. Fornendo sinteticamente il dato, le introduzioni dei commentari moderni ancora una volta ci sottraggono ai voleri dell'autore: nulla infatti nel canto XV dichiara esplicitamente ed esclusivamente che Brunetto sia reo di sodomia – né tale deduzione può essere tratta dal canto dopo, dove quel peccato opprime notabili altrettanto rispettati. La sostanza stessa di un delitto segreto, di cui non parlare apertamente né quando si fa, né quando si sa, ma di cui soltanto vociferare⁶, è d'altronde proprio il presupposto stilistico su cui Dante si fonda, in un inestricabile misto di repulsione e rispetto che vedremo.

Nonostante una velata necessità di distacco stia alla base di questa collocazione, non si può trascurare l'elemento esplicito del dialogo con Brunetto, che è di un'adesione mutua e celebrativa. Pur dall'alto di un piccolo argine, Dante dà tutto il tempo del "voi" al reo, mostrandogli una benevolenza tale, che le posizioni sembrano invertite, e la conversazione avviene in un vico di Firenze o in Purgatorio. L'altro maestro, che solitamente freme, dà col suo silenzio tempo al discepolo, sottolineando così che è ben speso. I temi pubblici e personali toccati sono egualmente gravi e decisivi, mai ridotti da una colpa che restando implicita non è mai rinfacciata; al contrario, il chino discepolo sembra particolarmente struggersi di quell'«immagine paterna» (v. 85) che soffrirà per sempre, ed egli stesso ricorda l'ideale laico, caro al maestro, di un'"eternità" in terra attraverso le opere. Incalzato dagli eventi, Brunetto raccomanda "il suo Tesoro", come segno ulteriore che i meriti valgono per lui socialmente più della colpa; dopo di che, pronò alla pena, va, allo stesso tempo vittorioso e sconfitto, seguito a vista dal discepolo.

Che la colpa di sodomia non escluda la reverenza, e anzi, come dice il Bosco, "lo sfondo poetico dell'episodio" consista "proprio nel contrasto fra l'austerità morale di Brunetto e la miseria del suo peccato"⁷, non toglie che a molti autorevoli lettori risulti strana la coesistenza prolungata di un'antinomia: decretate in un medesimo tempo e spazio, infatti, stanno celebrazione e condanna, blandizie e percosse, affermazione mondana e sconfitta ultraterrena.

⁶ Su questo tema cfr. J. E. Boswell, *Dante and the Sodomites*, in *Dante Studies. With the Annual Report of the Dante Society*, CXII (1994), p. 68; e A. Audeh, *I tre fiorentini: Rodin's Three Shades and their origin in medieval illustrations of Dante's Inferno XV and XVI*, in *Dante studies. With the annual report of Dante society*, CXVII (1999), pp. 134-135.

⁷ U. Bosco, *Il canto di Brunetto*, in *Dante vicino: contributi e letture*, Roma, Sciascia, 1976, p. 94.

Può essere che Dante avesse così fiducia nel suo testo, da credere che i “compensi”⁸ di onori e memoria dati in cambio dell’ubicazione infernale fossero congrui. Eppure la differenza in termini ironici non dà resto zero, tanto che molti critici si sentono costretti a riequilibrare il bilancio postulando una colpa meno infamante (per quanto altrettanto grave)⁹; d’altro verso il più degli esegeti, se ben accetta il peccato, non si astiene dal dirsi perplesso.

“It is now seven hundred years since Brunetto Latini died, and we are still wondering why Dante thought he should be in hell”¹⁰, commenta un americano. Lungi dall’essere ozioso, quest’ininterrotto stupirsi è a nostro avviso uno dei punti d’interesse del canto: riemergendo di colpo dall’inganno, il lettore coglie infatti di star percorrendo una linea di confine, una sutura dell’arte dantesca di cui si intravede la natura di ferita.

L’interiorizzazione del riferimento ai contesti

A renderci nota la pena di Brunetto senza che si debba poi rimarcarla in sua presenza, è un complesso “tirocinio narrativo”¹¹, il cui inizio sta quattro canti e ottocento versi prima che si sciogla la riserva. In *Inferno* XI, durante il discorso generale sulle pene, fra le molte cose apprendiamo¹² che bestemmiatori, sodomiti ed usurai saranno puniti insieme nel “lo minor giron” del VII cerchio. Circa quattrocento versi dopo, all’altezza cioè del canto XIV, per un sabbione incandescente su cui piovono fiamme (chiaro ricordo biblico di Sodoma) non uno, ma tre gruppi di anime sono puniti; c’è chi corre, chi giace a terra disteso e chi sta rannicchiato, ognuno similmente offeso da dardi e rena. Di ciò nulla deve temere il pellegrino, muovendosi prima coperto dai bordi di una selva, poi lungo l’argine di un fiume il cui ribollire produce vapori che proteggono dall’alto la traversata. Altri centoventi versi dopo, lasciati alle spalle i bestemmiatori ed intrapreso il transito della landa, dalla riarsa schiera che “andava continuamente” (come qualificato in XIV, 24) si stacca finalmente un peccatore: Brunetto. Non potendo però sapere a quale colpa risponda, si deve attendere per quasi altri trecento versi, fino cioè alla metà del canto XVII, dove l’ultimo incontro del cerchio (con gli usurai) ci conferma per esclusione.

Guardando questo *excursus* dal punto di vista dei contesti interni, si direbbe che Dante ha voluto selezionare un lettore abile a trattenere certe nozioni morali e topografiche, incrociandole se serve con più letture e riprese; ma, tenendo anche

⁸ Parodi, in E. G. Parodi, *Il canto di Brunetto Latini*, in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, Perrella, 1920, p. 308.

⁹ Innanzi tutto bisogna evidenziare che la parola “sodomia” non equivale a “omosessualità”. «...In the Middle Ages sodomy could denote a wider range of sins, and especially the variety of sexual practices thought to be “against nature”, Dante’s more specific usage follows that of St. Thomas Aquinas and his mentor St. Albert the Great. But whether homosexuality was or not was the sole vice signified by sodomy, the idea that it was contrary to nature was with Christianity from early on» (J. Pequigney, *Sodomy in Dante’s Inferno and Purgatorio*, in “Representations”, XXXVI (1991), p. 22). Legandosi a questo, un agguerrito numero di critici ha metaforicamente esteso i significati del peccato contro natura, dalla superbia intellettuale all’eresia. A titolo esemplificativo cfr. un capostipite (A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Librairie philosophique, Paris, 1950) ed un recente seguace (R. Kay, *The sin(s) of Brunetto Latini*, in *Dante studies. With the annual report of Dante society*, CXII (1994), pp. 19- 31).

¹⁰ Kay, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Della Terza, in D. Della Terza, *Il canto di Brunetto Latini*, in *Forma e memoria*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 13. Il critico riferisce in realtà l’espressione a una porzione di versi che va da XI all’inizio di XIV.

¹² *Inf.* XI, 49-51

presente nei medievali colti una capacità di memorizzazione migliore della nostra¹³, resta da domandarsi il perché della coesistenza fra una scelta narrativa che ritarda le informazioni o non le riprende, e una presentazione del reo che nel soverchio di lodi quasi ci fa dimenticare dove egli si trovi¹⁴.

Trattando ora delle referenze al contesto esterno, siamo costretti preliminarmente a rimarcare come il più essenziale dei nessi, quello a Sodoma, viva totalmente dell'eco pronunciata nel canto XI. Appena prima invero della rievocazione della pioggia di fuoco si vibra la seguente esclamazione (XIV, 16-21):

O vendetta di Dio, quanto tu dei
esser temuta da *ciascun che legge*
ciò che fu manifesto a li occhi mei!

D'anime nude vidi molte gregge
che piangean tutte assai miseramente,
e pareva posta lor *diversa legge*.

Nelle omelie del tempo, era proverbiale e consueto invocare la punizione di Sodoma e la “vendetta di Dio”¹⁵ su qualunque tipo di città e d’immoralità, invitando tutti a considerarsi “anime nude” e piangere i propri peccati “miseramente”¹⁶. Ribadisce l’allusione non soltanto il fatto che la pioggia di fuoco è sparsa (appunto) su più peccatori, ma anche l’equivocità della rima, che fa sentire su “ciascun che legge” l’incombente della “legge” di Dio. Perciò, il passo ha tutti i caratteri di un “discorso di riuoso”, ovvero di un particolare testo tramandato “per dominare, una volta per tutte, *certe* situazioni tipiche – all’interno di un ordine sociale che si presume costante”¹⁷; nel nostro caso, un complessivo e perdurante stato di corruzione sociale.

La ricerca di una più precisa denotazione per il peccato biblico ha dunque finora ottenuto l’effetto (opposto) di spostare l’enfasi dai canti all’universo culturale e creaturale di chi ne fruisce. In sé non inconsueto, il sottacere i contesti esterni è, insieme alla dilazione delle notizie, un artificio per farci attenti, recettivi e riflessivi verso la materia, stimolando l’abilità a ricomporre pur nella mancanza di segni veramente certi; quanto segue mostra come il poeta si avvalga ancora di questa costruzione retorica per fondare una complicità utile col lettore.

¹³ Va vista in tal senso una frase di Virgilio a Dante riguardo all’*Eneide*: “la sai tutta quanta” (*Inf.* XX, 114). Non solo la scarsità di libri, infatti, ma la stessa facilitazione del metro favoriva una memorizzazione anche ampissima.

¹⁴ Perché sia tolta equivoca enfasi al non detto sulla colpa, è da notare che anche gli scialacquatori di *Inf.* XIII non sono mai dichiarati tali: la scena atroce che vivono, infatti, basta a farcene capire (in G. Muresu, *Tra gli adepti di Sodoma. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 11); in un modo simile, anche gli usurai sono fatti noti solo per avere borse appese al collo. Sono questi casi in cui non riferire la colpa è segno di spregio – con una logica che però non si può riportare a Brunetto, se non al prezzo di approfondire il solco fra posizione all’Inferno e ritratto benevolo.

¹⁵ Cfr. *Isaia* 35.4

¹⁶ Sul parallelo tra Firenze e Sodoma, si veda ad esempio una predica di fra Giordano da Pisa: “Tutti o la maggior parte ne sono cittadini; anzi quasi è convertita questa cittade in Soddoma” (in M. Pastore Stocchi, *Delusione e giustizia nel canto XV dell’Inferno*, in «Lettere italiane», XX (1968), p. 450).

¹⁷ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 16. Per approfondimenti sul concetto si rimanda a F. Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p.11.

La componente implicita

Tenendo proprio per fermo il continuo riferimento al nostro contesto, sembra giusto ora chiederci se veramente va atteso il canto XVII, o già la lettura del XV può confermarci con qualche indizio decifrabile.

A questo proposito, è curioso notare come molto del canto sembri strutturato in modo da favorire diverse regole di lettura, e perciò diversi gradi di conoscenza e complicità. Di questi esiste un livello base – proprio di coloro che, trattando l’episodio isolatamente e a mo’ di spettacolo, si struggono per il peccatore, esaltano il poeta, godono della perizia testuale e vanno oltre, potendo fare del tutto a meno dei dati marginali. Nel momento in cui però ci si connette al *continuum* della narrazione o semplicemente si rilegge, risulta evidente che esistono passi la cui rilevanza dipende non solo dalla conclusione riguardo al peccato di Brunetto, ma anche dalla cultura e, per così dire, dal grado di disincanto di chi giudica¹⁸.

Siamo di fronte insomma a una strategia didattica fatta di leve che è il testo ad offrire, ma che non sono tali manifestamente; è come se il poeta – a sua volta memore di un altro maestro – si sia premurato di “non scandalizzare i più piccoli di sé”, dando di più solo agli smaliziati.

Una riprova possibile nel canto XV riguardo al tipo di colpa di Brunetto può venire da un fatto ripetuto: in confronto ad altre categorie del girone, quella cui il sapiente appartiene è sconvenientemente agitata non solo nei gesti, che tentano di scostare le fiamme cadenti, ma anche da una corsa senza tregua. Comune a tutti peccatori infernali, ma particolarmente vivo in quelli sessuali, un moto continuo e insensato simboleggia con evidenza la lussuria¹⁹, ed è contrappasso in quanto determina una divisione in gruppi cui è vietato fermarsi e mischiarsi²⁰. In questo tipo di rappresentazione non dobbiamo cogliere solo una consueta cura a realismo e psicologia, ma anche la geniale amplificazione di alcuni labili spunti neotestamentari, i quali accennano dei sodomiti appunto l’impura ansia di soddisfazione²¹.

Una volta scelto di dar credito al tema dell’agitarsi (una volta perciò presa posizione in merito al peccato di Brunetto)²², il testo favorisce una seconda lettura, più

¹⁸ Se sentiamo la necessità di un approfondimento, “...dobbiamo accettare il principio, vincolante, dell’esistenza di una periferia e di un centro del canto, d’una strategia poetica che mentre convoglia tutte le componenti dell’episodio verso l’alto istante dichiarativo della lezione non concede ad esse che una presenza e uno spessore vicari. Vi sono insomma parole in ombra intrattenute al limite del mistero, parole che il poeta ha scelto intenzionalmente di “non” chiarire ed un discorso esplicito, chiarificativo ed esauriente che attraendole nella propria orbita imprime loro una funzionalità ritmica aliena, in qualche modo, ai loro contenuti. Porre al centro dell’interesse critico queste parole, vuol dire operare un rovesciamento del ritmo del canto, preporre alle dichiarazioni esplicite di Brunetto quelle che possiamo chiamare le strutture della reticenza del canto che gli è dedicato» (Della Terza, *op. cit.*, p. 32).

¹⁹ Cfr. *supra* la menzionata tempesta infernale di *Inf. V*.

²⁰ Cfr. rispettivamente i vv. 37-39 e il v. 118.

²¹ Cfr. *Iuda*, 7: “Sodoma et Gomorrha [...] abeuntes post carnem alteram»; oppure II *Petr.* 2.10: «post carnem in concupiscentia immunditiae ambulans dominationemque contemnunt [...]» – secondo le indicazioni di T. Zanato, *Su Inferno XV e dintorni*, in “Rivista di Letteratura Italiana”, VI (1988), 2, pp. 187 e 205. Tale pur flebile legame ad un contesto esterno fa preferire come più “oggettivo” il dettaglio del moto rispetto agli altri possibili, soggiacenti del tutto alla personale valutazione del lettore: fra essi lo sguardo dei dannati ai pellegrini, in cui alcuni vedono concupiscenza, e il «siete voi qui» di Dante, di cui va individualmente deciso il termine da accentuare.

²² Scettico sull’interpretazione comune, il critico P. Armour afferma: “...If one interpolates an exclusively homosexual definition of the sin of Sodom from canto XI, one can find hidden references to it *ad libitum* [...]. If one approaches the canto [XV] entirely without this prejudice and aware that in the Bible and in Dante’s time the sin of Sodom had much wider applications and associations, then these *a priori* suppositions begin to dissolve as extra-textual fantasies” (da *Inferno XV*, in *Dante’ “Divine Comedy”*:

approfondita, a cogliere note di agonismo e fisicità. Che le anime dell'oltremondo si presentino nude, è cosa ripetuta per i sodomiti con singolare e crudele frequenza, sottolineando anche quelle bruciature che ne deturpano il corpo²³; sull'opposto (e poi reiterato) tema del vestire insiste di contro un Brunetto che prende Dante “per lo lembo”²⁴. C'è infine un ultimo segnale, sui quali significati si danno più interpretazioni: l'abbondanza di verbi di moto²⁵. Come presi da apprensione, i sodomiti vanno, vengono, tornano indietro, si trattengono, sono qualificati con numerosi nomi collettivi che indicano arruolamento o disciplina (da “schiera” a “traccia”, da “famiglia” a “greggia”, da “masnada” da “turba”), il cui debole senso di trattenimento, nei suoi slanci e remore, contagia anche il personaggio poeta: pur di seguire Brunetto per un'ultima volta, questi compie (senza che il testo lo dichiari colpevole) persino il gesto di girarsi.

Accanto al tema dell'agitazione, è possibile individuare un'altra spia convincente per il tipo di colpa indagato; un segnale che però, a causa della particolare strutturazione delle regole, sembra rivolto a un'ampia cerchia di lettori. Ci riferiamo – vero punto critico della progettazione testuale – alla scelta stessa di essere reticenti.

Al di là di ogni opinione personale o predisposizione, ai tempi di Dante la sodomia era una colpa sconveniente, della quale tacere per non turbare gli animi o – peggio – incoraggiarli. È questo un elemento contestuale senz'altro presunto in chi legge, cui si connette l'assai circospetto preambolo del maestro riguardo ai “compagni più noti e più sommi”: “...Saper d'alcuno è buono; / de li altri fia laudabile tacerci, / ché 'l tempo saria corto a tanto suono” (vv. 103-105). “Saper d'alcuno”, “tacerci”, “suono”: nel lessico che dice di un vociferare, ciò che sembrava solo un cauto esordio nasconde la tipica coda di chiacchiericcio (tanto impossibilitato a provare, quanto compiaciuto nel supporre) che insegue questi speciali imputati. Il pur deprecabile fenomeno è da Dante simulato in un modo che, nel momento in cui è compreso, fa del lettore un suo complice; si consideri infatti lo stato documentario del tutto nullo sulla sodomia di Brunetto e degli altri, per cui accuse tanto circostanziate, da meravigliarne persino i commentatori coevi, fanno pensare a fonti “orali” (come a dire, a maldicenze) altrimenti non pervenuteci, ma che lo stesso poeta ha captato e ci offre²⁶.

Pur nel reiterarsi delle preterizioni, meno destabilizzante e più plateale è l'ulteriore chiarimento che precede gli arrischiati nominativi: “In somma sappi che tutti fur cherci / e litterati grandi e di gran fama, / d'un peccato medesimo al mondo lerci” (vv.

Introductory Readings, I: Inferno, a sua volta in R. Kay, *op. cit.*, p. 20). Ciò vale però ogni “*a priori* supposition” o pregiudizio: una volta deciso che cosa Brunetto sconti, possiamo trovare “hidden references to it *ad libitum*”.

²³ Muresu (*op. cit.* p. 13) nota che così non accade per bestemmiatori e usurari, benché siano sottoposti alla stessa pena.

²⁴ Come notato in J. Harris, *Brunetto the sodomite*, in *Three Dante notes*, “Lectura Dantis online”, 2 (spring), Berkeley, University of California, http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/02/harris.html.

²⁵ In questa sede si riporta solo un affascinante spunto di J. Freccero: “Turning and movement would seem to be the leitmotiv of the episode [...]. The rhetorician turns – *tropes*, in the etymological sense – [are,] endlessly, a dramatisation, as it were, of the atemporal conflict of an irony that cannot be resolved in a circle, where there is no beginning or end” (da *The eternal image of the father*, in *The poetry of allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, Stanford (California), Stanford University Press, 1991, p. 71).

²⁶ Si accosti ciò ad un accredito chiaro – e di tutt'altro sapore – su quell'Obizzo d'Este che (*Inf.* XII, 111-12) “per vero / fu spento dal figliastro su nel mondo”. “Si diceva (ma la notizia era già allora ritenuta malsicura) che l'avesse fatto morire soffocato il figlio di Azzo VIII, che gli successe nella signoria. Dante qui mostra di voler accreditare solennemente (“per vero”) la diceria”, avendo risentimenti forti nei confronti di Azzo (*La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La nuova Italia, 1976⁹).

106-108). All'epoca, una simile rivelazione sui "cherchi" sarà suonata più una conferma tranquillizzante che uno scandalo, essendo tale presenza un *refrain* dei sermoni di cui sopra; tra l'altro, e nonostante l'aspetto sdegnoso, proprio alla medesima specie rassicurante si rifà l'aggettivo "lerci", termine quasi tecnico per sottintendere l'"immunditia" con cui san Paolo e Tommaso qualificano il peccato contro natura²⁷.

Descrizione di un ambiente ristretto e corrotto, satira di costume, riflessione morale, critica a clero ed intellettuali (categorie all'epoca quasi coincidenti): tutto sembra adeguatamente prepararci ad una logica di pubblica accusa fatta a beneficio e monito dei fedeli. La sconfessione della strategia di occultamento è dunque pronta quando, in un "crescendo scandalistico"²⁸, finalmente Brunetto "fa i nomi"; a ricordo della cautela solita, tuttavia, si danno di tre persone soltanto due appellativi, esprimendo il terzo tramite una dura perifrasi che controbilancia un giudizio fin lì troppo poco negativo sul peccato: "colui [...] che dal servo de' servi / fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione, / dove lasciò li mal protesi nervi" (vv. 112-114). Nel suo carattere di bando pubblico, l'allusione a chi fu spostato dal «servo de' servi» Bonifacio VIII da Firenze a Vicenza, dove infine morì, esemplifica ancora una ricerca di complicità, benché su base diversa. Il mondo dei lettori infatti ora si divide in chi non è pratico di fatti fiorentini e vede un ignoto coperto da sprezzo (atteggiamento semmai da trasferire al più noto Bonifacio), e in chi sa sintetizzare dai cenni il nome²⁹, appagato da un testo che lo fa connivente nella pratica del diniego. A scompigliare ancora le fila interviene persino un discorso da trivio: l'espressione "mal protesi nervi" sta a significare probabilmente "sforzi mal indirizzati", ma la solennità sarcastica del passo lascia, a chiunque la intenda, pure lo svago di una bassa allusione³⁰.

Sollecitato da regole aperte, ogni fruitore è dunque capace di dare un tocco al testo, che genera così un'esortazione diversa e personalizzata. Secondo ciò cui lo si riferisce, il linguaggio può essere alternativamente generico o da iniziati, ma sempre piuttosto intellettuale, carico di riserbi verso chi non deve capire. In termini di attenzione e memorabilità il risultato è comunque unitario: ognuno filtra ciò che lo conferma, pur intravedendo anche altre possibilità.

La componente esplicita: come valutarla

Più ci si interroga dunque sulla domanda iniziale, più il riserbo verso una colpa squalificante si fa assenza più chiassosa di una presenza; ma anche così il poeta mira al nostro contesto personale, desiderando che diventiamo solidali al canto e tratteniamo un che di Brunetto nonostante le ombre. Forti di ciò e dei suoi meccanismi, si può smettere finalmente di trattare la parte nascosta fronteggiando (sempre in modo disincantato) quel che il testo dichiara sull'antico mentore.

²⁷ Sull' *hapax* "lerci", cfr. Muresu, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Angiolillo, in G. Angiolillo, *Il canto XV dell'Inferno*, in "Misure Critiche", VI (1976), 20-21, p. 54.

²⁹ Andrea de' Mozzi

³⁰ «In latino *intendere* (o *contendere*) *nervos* significa "concentrare i nostri sforzi a un fine"», cosa per cui è possibile citare espressioni di Terenzio e Cicerone." ...Se questo fosse il senso della nostra frase, allora sarebbe stato l'antefatto esistenziale, cui rinviavano i versi, a suggerire, ma all'insaputa dell'autore, un'interpretazione non tanto *facilior*, quanto *deterior*" (M. Martelli, *Alagheriana minima adnotanda*, in *Sotto il segno di Dante. Studi in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Coglievina e D. De Robertis, Firenze, Le lettere, 1998, p. 201).

Dopo che con toni biblici gli è stato vaticinato un incerto e pur grande avvenire, Dante non reagisce subito alla profezia dell'esilio; fermezza e spregio del destino avverso, infatti, sono precorsi da un riconoscimento che fa indovinare un accetto ricordo della sua passata lezione (vv. 82-85). Per quanto basato su un'elettività, il comportamento tende a riepilogare la gratitudine di una cittadinanza intera per il rilievo di tanto faconda dottrina³¹. Eppure un pronunciamento di valore compiuto dall'alto di un gradino, mantiene un *quid* d'indecifrabile grazie a quello straordinario effetto stilistico che fa il dolore tanto più amaro, quanto più si è impossibilitati a tradurlo in abbraccio. Allo stesso modo, anche noi ci scostiamo da un'«imagine» la cui paternità è stata sorpresa schiudersi da una crosta bruciata, repellente; se una fiducia in Brunetto c'è, resta in parte condizionata dall'«argine» da cui la si avverte, e che ben simboleggia l'interiorizzazione in noi del giudizio sulla colpa.

Per quale motivo Dante non abbia voluto fingere una sopraffazione alla pena del dannato, come ad esempio fa con Francesca, è questione subito rilevante richiamando la parola rispetto. Nel trattare dell'antico maestro (quindi di un insegnamento poi rivelatosi incoerente), Dante sembra non volervi gravare del tutto col pregiudizio, creando al contrario uno spazio di riflessione e silenzio che nel testo è reso, appunto, con un non dire – cioè, col lasciar che parliamo noi.

In quanto continuamente agita dal fruitore, questa intercapedine nello stile così diventa strumento per un effetto testuale avvertibile con intensità e posizionamento diversi, ma unanimemente intrigante: l'ironia. Per fare un solo esempio, Brunetto dimostra di ignorare elementi a noi noti quando chiede il perché del cammino e chi lo guida (vv. 46-48); ne esce l'affettuoso e spietato ritratto di un vecchio che vede Dante ancor giovane e non sa (o forse non vuole) immaginare i cambiamenti che l'hanno reso adulto. Indurito nel vizio eppure patetico, questo limite nella visuale si esprime anche nell'ampio utilizzo di proverbi, veri «discorsi di riuso» da decifrare e collegare ai nostri personali mondi di saggezza spiccia³². Dal tutto viene quell'adesione empatica, ma distanziata, che guarda al personaggio alternativamente con pieno rispetto ed amareggiata ironia, riconoscendovi qualcosa di nobile perduto per un mero difetto di lena.

Accorgersi dipende dal lettore; far sì che il sentimento sia possibile, invece, dipende dagli artifici retorici di chi ha scritto: in ciò sta l'essenza di un testo che da una parte riverbera il senso da noi preferito, dall'altra ci conduce dove realmente si vuole. Vi è infatti uno scopo educativo in una figurazione al contempo partecipata e distante: lungo la strada verso la salvezza, bisogna discernere – e non soltanto sentire – che «l'uom s'eterna» ben altrimenti da come indicò il maestro.

³¹ Ne dà forte impressione un passaggio della *Nuova cronica* del Villani, databile a partire dal primo decennio del Trecento: “Nel detto anno MCCLXXXVIII morì in Firenze uno valente cittadino il quale ebbe nome ser Brunetto Latini, il quale fu gran filosofo, e fue sommo maestro in rettorica, tanto in bene sapere dire come in bene dittare. [...] Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatta menzione però ch'egli fue cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica” (G. Villani, *Nuova cronica*, VIII, 10). Come detto, al di fuori del canto XV non possediamo documenti che possano illustrare l'inciso “fu mondano uomo, ma...” – cosa che può alludere alla sodomia come ad altro, che resta al lettore da decidere.

³² All'interno di una discorsività generalmente metaforica e sentenziosa, si evidenziano “tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico” (vv. 65-66) e “lungi fia dal becco l'erba” (v. 72), stile ripreso dal pellegrino in “giri Fortuna la sua rota / come le piace, e 'l villan la sua marra” (vv. 95-96). Per un riuso di tipo più alto, benché strutturalmente simile, cfr. il discorso prima condotto su *Inf.* V, 121-123.

Il segno di una ferita

Quando detto finora spiega per quale motivo Dante si sia staccato dal maestro, ma non perché persista nel guardarlo: che cosa vi è di veramente cruciale nella sua dottrina? Prossimi alla conclusione – e tenendo memoria del problema d’inizio – incalziamo: per quale ragione sembra che Brunetto vinca e perda, o peggio *vinca benché perda*?

Nell’impuntarci così, stiamo volutamente sui lembi di una ferita della meditazione dantesca. Essenza dell’insegnamento di Brunetto, “etternarsi” vuol dire approfondire il massimo sforzo per lasciare in terra un ricordo: una visione paganeggiante dunque, mordacemente sconfessata dalla scena infernale. Nonostante l’indecorosa fuga, Brunetto non è un ignavo, tanto che rincorre ancora l’idealità fallace con cui, in vita, voleva scacciare apotropaicamente morte e *damnatio memoriae*. In lui si materializza così una lusinga: la tentazione di diventare eterni con la letteratura. Nel momento in cui noi col pellegrino riusciamo a capirlo, e con moto di conversione ci rivolgiamo a Dio, un testo fin lì in balia della diversità di opinioni si fa improvvisamente fermo e denotato. A questo serve il continuo riferimento allo stato di creature: tutti, e ognuno diversamente, dobbiamo comprendere in che misura è vano questo sforzo.

Quanto mostrato è cristianamente vero, eppure è una lacerazione. Lasciare un segno duraturo negli atti e nelle opere materiali sarà pur effimero di fronte all’eterno, ma rimane tensione degna e desiderabile; chi vive secondo tale urgenza è inoltre premiato dalla storia umana col ricordo e la tradizione. Ecco ciò che fa Dante col maestro: ne narra, con un’affezione e una parzialità tali, da includere tutti quei combattimenti che poi ritornano in noi; sollevando ironie e problemi da non risolvere qui, bensì a un livello più alto dell’ascesi³³. Per intanto “etternarsi”, in virtù del suo riflessivo, può prendere il significato non solo di eternare se stessi, ma anche di essere eternati; grazie a una poesia che accade continuamente in chi legge e si fa degna così di essere trasmessa, il riverito maestro riceve nel canto XV l’omaggio della durata come parodia (seria) dell’eternità.

4. Conclusione

Come ben si intuisce la mobilità dei nessi esiste affinché il lettore assimili aspetti non soltanto denotativi, possa tornare sui versi e li senta scritti un po’ anche per sé. Se questo non porta all’anarchia dell’interpretazione, è perché fa parte dell’idea formativa cristiana: la cedevolezza dei riferimenti lascia sì spazio ad opinioni e confronti personali, ma venendo riafferrata da un testo che torna prontamente indiscutibile.

A tratti ci viene concessa perciò una libertà, ma “guidata”, come una sorta di resistenza testuale che, nelle proprie calibrature, esprime le intenzioni dell’autore. Ciò implica una relazionalità diversa, che emerge in ambiti tra i più celebrati dalla sensibilità moderna. Laddove infatti la partecipazione del poeta-maestro è meno enciclopedica e tanto più personale quanto più umanamente critica, il lettore si trova coinvolto impercettibilmente in un rapporto non predicatorio e più paritario; l’implicazione della nostra esperienza di creature, peccatori e uomini, deve affrontare

³³ Nella fattispecie in *Purg.* XI, per i quali temi cfr. K. Stierle, *Canto XI*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Guentert e M. Picone, Cesati, Firenze, 2001, vol. II, pp. 157-172; e R. Hollander, *Dante’s pride*, in AA.VV., *Studi sul canone letterario del ’300 per Michelangelo Picone*, Ravenna, Longo, 2003, pp. 43-55.

così le domande che il testo pone e non soddisfa, al di là di ogni soccorso della dottrina. L'interprete della *Commedia*, che certo non devono sostituirsi in un cimento che è personale, possono tuttavia "guidare" questa comprensione, scorrendone le linee di forza.

*in *Leggere e rileggere la Commedia*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, 103 – 122.