

Quello che non c'era prima di Dante

1.

Come ha spiegato Barthes, e come tutti sanno per esperienza, i miti d'oggi nascono dalla cronaca così come la raccontano i *mass-media* piuttosto che, come avveniva un tempo, dalla fantasia degli scrittori. Il progresso tecnico e scientifico, l'industrializzazione, la contrazione delle distanze tra un luogo e l'altro, l'aumento della ricchezza e dei modi in cui la ricchezza può essere usata, la diversificazione delle mansioni sociali, la rapida diffusione delle idee e delle informazioni, l'esplosione dello *show-business* – in breve, tutto ciò che caratterizza come *moderno* il mondo attuale, ha reso possibili esistenze eccezionali che possono essere paragonate soltanto a quelle che popolano il mito o una storia tanto lontana e incerta da sfumare nella leggenda.

Così, oggi, una vita 'fuori del comune' non è più, com'era in passato, prerogativa solo dei principi o dei condottieri o dei santi: la società moderna mette questa eccezionalità alla portata di molti. Insieme, l'onnipresenza dei *media* ha fatto sì che queste esistenze eccezionali siano visibili, conoscibili da parte di tutti, e che anzi la visibilità stessa sia diventata il crisma dell'eccezionalità. L'aura del mito circonda, così, non i personaggi fittizi e simbolici della letteratura, né, come in Stendhal, quelli della Storia, bensì gli individui reali di cui raccontano le cronache: attori, cantanti, artisti, sportivi, uomini politici, industriali. Il mito trasfigura non più il passato ma il presente, non più il lontano ma il prossimo, ossia ciò che i *media* rendono prossimo. La conseguenza, ha scritto Philip Roth parlando di una vita americana che nel frattempo è diventata la vita *tout court*, a qualsiasi latitudine, è che

the American writer in the middle of the twentieth century has his hands full in trying to understand, describe, and then make credible much of American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents, and the culture tosses up figures almost daily that are the envy of any novelist. Who, for example, could have invented Charles Van Doren? Roy Cohn and David Schine? Sherman Adams and Bernard Goldfine? Dwight David Eisenhower?¹

Sono parole scritte quasi mezzo secolo fa. Oggi la realtà che abbiamo di fronte ce le fa sembrare quasi ingenua, un po' come quegli articoli di giornale del primo Novecento in cui ci si lamentava del traffico urbano che stava diventando sempre più caotico.

¹ Ph. Roth, *Writing American Fiction*, in *Reading Myself and Others*, New York, Vintage Books 2001, pp. 165-82 (167-68). Lo svantaggio dei miti d'oggi rispetto a quelli fabbricati dalla religione o dalla storia è, naturalmente, che i miti d'oggi invecchiano presto, perché la macchina ne produce in continuazione. A parte Eisenhower e Van Doren, a chi suonano familiari, oggi, le celebrità citate da Roth?

Insieme, oltre a dare agli individui l'opportunità di realizzarsi secondo modi che erano ignoti agli uomini del passato, è l'esistenza stessa, è il mondo come è ad essere diventato molto più interessante e vario dei mondi possibili immaginati dagli scrittori. Gli esseri umani del passato, dice il luogo comune, morivano sazi di vita. Dopo di loro le cose sarebbero andate avanti, ma in forme non troppo diverse da quelle che essi avevano conosciuto. Oggi la morte chiude la porta a troppe possibilità, esclude chi muore da troppe imminenti trasformazioni perché la si possa accogliere con un senso di sazietà: non si è né sazi né pacificati. In *American Tabloid*, Ellroy dà la trascrizione di un'immaginaria telefonata tra due mafiosi². Uno dei due, Hesh, sta morendo di cancro. La conversazione si chiude così:

Hesh: Leon, tu mi devi dei soldi. Sai benissimo che morirò prima di rivederli. Concedi almeno a un poveretto in fin di vita il conforto di un buon pettegolezzo.

Leon: Girano certe voci.

Hesh: Di che genere?

Leon: Del genere che Littell sta lavorando anche per Howard Hughes. Pare che Hughes voglia comprarsi tutti questi alberghi a Vegas, e ho sentito, qui lo dico e qui lo nego, che Sam G. sta morendo dalla voglia di metterci il piedino.

Hesh: E Littell non lo sa?

Leon: Esatto.

Hesh: Adoro questo cazzo di mondo. Non ci si annoia mai.

Leon: Hai perfettamente ragione. Pensa solo alle indiscrezioni che si raccolgono nel giro.

Hesh: Non voglio morire, Leon. Non posso rinunciare a queste puttanate.

Non voler morire perché la vita è *così divertente*: esiste un sentimento che sia, più di questo, «assolutamente moderno»?

Esseri umani reali più interessanti di quelli che la fantasia potrebbe creare, e perciò pronti ad essere trasfigurati in miti; un mondo reale più vario e avvincente dei mondi d'invenzione. Queste nuove circostanze non sono rimaste senza conseguenze sul lavoro degli scrittori. Scrive Gore Vidal in un saggio su Clare Boothe Luce: «This sort of book does make one wonder what will become of the mallsters' novelists. Clare's life has every staple of pop fiction»³. Gli scrittori, e non solo quelli di seconda scelta di cui parla Vidal, hanno risolto il problema della competizione con la cultura popolare, con i *media* e infine con una realtà che appare *larger than life* trasformando il problema in un'occasione. Una parte sempre più consistente dei romanzi contemporanei non solo parla della realtà vera, quella che è stata o è ancora materiale buono per i *media*, ma mette in scena personaggi

² J. Ellroy, *American Tabloid*, Milano, Mondadori 1997, pp. 598-90.

³ G. Vidal, *Clare Boothe Luce*, in *The Last Empire*, London, Abacus 2001, pp. 91-107 (93).

che provengono da quella realtà. Così, il lettore della narrativa americana più recente è ormai abituato a trovare, calati nella *fiction*, personaggi realmente esistiti: gli attori, i cantanti, i criminali degli anni Cinquanta e Sessanta (Ellroy), i delegati al Congresso (Vidal), Edgar Hoover (DeLillo), Lyndon Johnson e il suo *entourage* (Wallace). Benché sia per gran parte frutto della fantasia dell'autore, quello che questi personaggi pensano o dicono o fanno è del tutto verisimile, e in ciò il procedimento non è diverso da quello che definisce il romanzo storico, dove personaggi realmente esistiti vengono fatti agire su uno sfondo di eventi immaginari. Rispetto al romanzo storico, questa narrativa presenta però due importanti differenze.

La prima è che gli scrittori parlano di storia contemporanea se non addirittura di cronaca in corso di svolgimento, e cioè di eventi e personaggi che appartengono allo stesso mondo e alla stessa epoca del lettore, e che il lettore conosce perciò per esperienza diretta: sono romanzi, storie inventate che hanno la particolarità di arruolare, tra i loro personaggi, delle figure storiche reali e contemporanee.

La seconda differenza sta nel fatto che questi scrittori tendono non a rappresentare i personaggi storici accogliendo e amplificando i dati che li riguardano così come la storia ce li ha trasmessi (così per esempio il Richelieu di Dumas, il cardinal Borromeo di Manzoni), bensì a svelare la loro reale personalità, il loro carattere, l'essenza celata al di sotto di quell'apparenza davanti alla quale devono arrestarsi gli storici. In questi romanzi, i personaggi storici non ci vengono mostrati nell'esercizio delle loro funzioni, l'uomo politico come uomo politico, l'attore come attore. Al contrario, essi vengono ridotti ad una misura umana che è spesso in contraddizione con l'immagine che di loro ci trasmettono le cronache. Si pensi per esempio alla scena di *Underworld* in cui Edgar Hoover e il suo aiutante-amante Clyde Tolson sono in una stanza del Waldorf Astoria in attesa di scendere al *party* organizzato da Truman Capote:

Edgar sentiva il coro dei dimostranti a intermittenza, portato dal vento. Clyde adesso era sotto la doccia. Edgar si girò per cercare la maschera e si vide inaspettatamente in uno specchio a parete in fondo alla stanza con l'accappatoio bianco e le pantofole morbide, e l'immagine lo sconcertò. Ovviamente era lui, ma nelle sembianze di un bambino macrocefalo, asessuato e talmente neonato da risultare, sostanzialmente, un essere alieno, non di questa terra (p. 602).

Naturalmente, cercare il segreto che c'è, al di là delle apparenze, nella vita degli uomini è precisamente ciò che il romanziere può fare e fa, è il campo d'azione del romanzo. Ma in questo caso la vita in questione, prima di essere plasmata dall'immaginazione letteraria, è stata la vita di un uomo in carne e ossa. Su di essa, perciò, lo scrittore non ha mano completamente libera: può modificare, arricchire i dati di partenza, ma non può ignorarli. Tutto dipende dunque da come lo scrittore adopera questa parziale libertà di manovra. Musset ironizzava sui grandi personaggi

inseriti nei romanzi storici e costretti a comportarsi sempre come grandi personaggi: libertà minima dell'autore. Con DeLillo siamo al paradosso opposto, e al grado massimo di libertà: l'effetto straniante deriva dal contrasto tra l'immagine pubblica del personaggio rappresentato (l'onnipotente direttore dell'FBI) e il suo vero io come emerge nella finzione romanzesca (l'omosessuale terrorizzato e senescente).

2.

Questa premessa mi serviva per poter dire ora che la familiarità con questa letteratura mette il lettore contemporaneo nella disposizione migliore per comprendere un aspetto molto importante della *Commedia* di Dante. Chi sono infatti i personaggi della *Commedia*? Sono uomini e donne che appartengono alla storia, per la gran parte alla storia contemporanea: Dante li mette in scena inventando le loro parole, ma non ne stravolge la personalità storica. Sono quello che erano in vita: «Qual io fui vivo, tal son morto», dice Capaneo: ma la stessa cosa potrebbero dirla anche molti degli altri personaggi che Dante incontra nel suo viaggio, almeno all'inferno. Sulla scena della *Commedia*, però, e in questo sta l'analogia più vistosa con i protagonisti dei romanzi contemporanei, essi ci appaiono non come attori di eventi memorabili ma come esseri umani uguali a tanti altri: povere anime, alla lettera. La ragione di questo fatto è ovvia: nel momento in cui su di loro si è espresso il giudizio di Dio, la loro personalità storica è conservata (è importante, per esempio, che Pier delle Vigne abbia agito nel modo in cui ha agito, altrimenti non starebbe nel girone dei suicidi), ma il loro ruolo nella storia non conta più (è irrilevante che Pier delle Vigne sia stato ministro di un imperatore).

Ho detto: personaggi che appartengono per buona parte alla storia contemporanea. Due promemoria su questo punto. Il primo è che Dante crede nella realtà storica anche di personaggi che noi riteniamo leggendari. Per lui, il soldato troiano Sinone, di cui racconta Virgilio nell'*Eneide*, il per noi mitico poeta Orfeo, di cui parlano Aristotele, Ovidio e altri, sono esistiti davvero. L'eroe greco Ulisse e il ladro Vanni Fucci appartengono a epoche differenti, ma non appartengono a regimi narrativi diversi come sarebbero la cronaca e la *fictio*. Sono entrambi personaggi storici: almeno da questo punto di vista, Dante non fa della metaletteratura.

Il secondo promemoria è che, se mettiamo in fila tutti i personaggi storici che vengono citati – e dunque per lo più *visti* – nella *Commedia*, troviamo che per la maggior parte sono uomini e donne vissuti nell'antichità, uomini e donne che Dante ha imparato a conoscere dai libri: dalla Bibbia, dai poemi epici, dagli storici antichi. Ma troviamo anche che i personaggi coi quali Dante *parla* sono per la gran parte uomini e donne del suo tempo. Rileggiamo i primi cinque canti

dell'*Inferno*. C'è l'incontro con Virgilio, poi quello (muto) coi poeti, i condottieri, i filosofi del quarto canto («I' vidi Elettra con molti compagni...», e seguono, in poco più di venti versi, trentacinque nomi), poi quello con «più di mille» lussuriosi (Dante ne nomina sette). Fin qui (e siamo già al quinto canto), l'*Inferno* è un catalogo, una serie di cataloghi, cioè qualcosa di non molto diverso da ciò che saranno, mezzo secolo dopo, i *Trionfi* di Petrarca: una galleria di celebrità del mondo classico, o della Bibbia, che quasi non ha rapporto con la vita contemporanea. A metà del quinto canto, però, Dante non solo vede un'anima ma parla con lei, e di qui in poi la *Commedia* prende una direzione diversa: non sarà più un viaggio costellato dagli elenchi dei personaggi incontrati lungo il cammino ma sarà un viaggio scandito, oltre che da cataloghi, da colloqui con i personaggi: un racconto nel quale la rappresentazione e il dramma prevalgono sul nudo racconto dei fatti. Ora, il primo personaggio col quale Dante parla, dopo la folla dei personaggi del mondo antico che ha soltanto visto, è Francesca: una sua contemporanea. E a parte il breve incontro con Capaneo in *Inf.* XIV, questa sarà la regola fino al canto di Ulisse (dove per altro è Virgilio a parlare), e le cose non cambiano molto nemmeno nei canti successivi, fino alla fine della cantica: Dante *vede* decine e decine di personaggi, ma *parla* quasi solo coi suoi contemporanei. In altre parole: mentre lo sfondo è abitato soprattutto dagli antichi, in primo piano stanno soprattutto i moderni.

È chiaro che questo fatto si spiega facilmente alla luce di ciò che è la *Commedia*. La *Commedia* è un racconto morale sullo stato delle anime dopo la morte, è un itinerario di purificazione e di formazione, ma è soprattutto un discorso sul presente, sulla situazione presente dell'Italia. Portare gli antichi in primo piano era possibile, e Dante ogni tanto lo fa. Possibile, ma poeticamente meno interessante. Perché i peccati e le virtù degli antichi, le loro vite insomma, finiscono per avere un valore astrattamente esemplare, libresco, non calato in una storia che il lettore possa sentire come sua. La legge della compassione vuole che ci si commuova più facilmente per i dolori e per le gioie di chi ci è vicino nello spazio e nel tempo, di chi ci è, in senso ampio, familiare. I lontani, per quanto ravvivati dall'arte, restano lontani, e questo spiega tra l'altro l'impressione di freddezza che lasciano molte parti di un poema come i *Trionfi*: è difficile turbarsi per Massinissa e Sofonisba, che Petrarca preleva da Livio, come ci si turba per Paolo e Francesca, che Dante preleva dalla cronaca. Lasciare i contemporanei sullo sfondo, non parlare con loro e non farli parlare, vuol dire invece perdere una buona occasione per raccontare una storia che può essere nuova e interessante. Infatti nella *Commedia* questo accade soltanto di rado: sono pochi i personaggi che appartengono al tempo di Dante che non parlino o dei quali Dante non dica qualcosa di più del semplice nome. Leggiamo per esempio *Inf.* VI 79-82:

Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor s'è degni,
Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca

e li altri ch'a ben far puoser li 'ingegni,
dimmi ove sono e fa ch'io li conosca.

Questi personaggi stanno sullo sfondo, non sono fisicamente presenti davanti a Dante-personaggio (uno, Iacopo, lo sarà più avanti, nel canto XVI), non parlano con lui. Ma a portarli in primo piano, a svelare l'equivoco di Dante e la vera natura di quegli uomini che sarebbero stati, secondo Dante, «sì degni», ci pensa subito Ciacco, cioè Dante-autore (85-87):

E quelli: «Ei son tra l'anime più nere;
diverse colpe giù li grava al fondo:
se tanto scendi, là i potrai vedere».

Questa distinzione tra, per continuare nella metafora, sfondo (gli antichi) e primo piano (i contemporanei) è dunque ovvia, una conseguenza del fatto che Dante ha scritto la *Commedia* per parlare dell'Italia del suo tempo piuttosto che dell'aldilà. Ma è appunto questo orientamento sul presente che sconcerta il lettore: perché niente, nessun romanzo cavalleresco o poema epico o visione lo ha preparato a un procedimento di questo genere (ed è importante aggiungere che le cose non cambieranno neppure *dopo* la *Commedia*. Questa che è la più straordinaria invenzione di Dante non avrà veri imitatori. Nei *Trionfi*, nel *Dittamondo*, nella *Leandreide*, l'attualità, la cronaca e i suoi protagonisti compaiono solo di scorcio, dispersi in un tessuto che è fatto d'altro: storia, mitologia, invenzione). Dove rivolgersi, allora? Dove cercare tracce di questa fizionalizzazione della cronaca prima della *Commedia*?

Prendiamo per esempio il *Novellino*, la più importante opera narrativa in volgare del tempo di Dante. In alcuni racconti del *Novellino* i protagonisti sono personaggi senza nome dei quali conta unicamente la funzione, il ruolo: un giullare, un figlio di re, un banchiere. In altri, i protagonisti sono personaggi celebri trovati nella letteratura o nella storia, anche contemporanea: re Giovanni, Federico II, Imberaldo del Balzo podestà di Milano, il vescovo Aldobrandino. Ma questi personaggi tratti dalla cronaca valgono quanto i personaggi-funzione: ciò che interessa al narratore non sono le loro caratteristiche individuali, umane, bensì quelle caratteristiche che essi posseggono in virtù della loro mansione o carica. Il nome è un espediente attualizzante: ma si sarebbero potuti chiamare anche loro 'un imperatore', 'un vescovo', 'un re', e non sarebbe cambiato niente. A contare è l'esemplarità dell'aneddoto, non la sua attinenza con la vita di questo o quel personaggio.

Anche Dante avrebbe potuto adoperare, anziché dei nomi, delle etichette, e parlare con *un* avaro, con *un* lussurioso. È quello che succede, oltre che nelle novelle, nelle prediche, negli *exempla*, e insomma in ogni sorta di discorso morale: si generalizza, non si specifica, perché specificare non è importante, perché quello che conta non è il racconto ma la morale del racconto.

Dante fa il contrario: specifica, non generalizza, perché per lui la rappresentazione (il racconto) è più importante della periphrasi (la morale del racconto): i suoi personaggi sono ovviamente ‘più grandi’ dei peccati o delle virtù che illustrano, tant’è vero che di molti personaggi ricordiamo soltanto la grandezza, non il peccato o la virtù che li ha portati in uno dei tre regni ultraterreni. Anzi: è evidente che alcuni dei personaggi più memorabili che incontriamo nella *Commedia*, e nel *Purgatorio* in particolare, non sono lì né per i loro peccati né per le loro virtù, sono lì perché Dante voleva dire qualcosa di loro, o voleva dire qualcosa *attraverso* di loro. Crediamo davvero, per esempio, che Dante avesse bisogno di trovare delle giustificazioni, delle pezze d’appoggio biografiche, per sentirsi autorizzato a mettere i poeti con cui parla, con cui, è ovvio, *vuole* parlare, nel *Purgatorio*? Da dove prende la notizia che Stazio era uno scialacquatore? «Sulla prodigalità di Stazio non ci restano fonti, né antiche né medievali» (Chiavacci Leonardi), e così si è pensato che Dante la deducesse dalla settima satira di Giovenale, dove si dice che (vv. 86-87), nonostante il favore del pubblico, Stazio faceva la fame. Ma tutta quanta la satira è un lamento sulla povertà degli uomini di lettere: Stazio è uno dei tanti, e né avarizia né prodigalità si possono dedurre da questi versi. E chi ha detto a Dante che Bonagiunta Orbicciani era un goloso? Nessuno, ovviamente. Quello che conta non è ciò che Bonagiunta ha fatto ma ciò che dice: non la sua colpa presunta ma il riconoscimento della supremazia poetica di Dante. E perché Guinizelli sarebbe un lussurioso? «Quali che siano state le ragioni della decisione di porre Guinizelli tra il lussuriosi...»⁴. E qual è la colpa di Sordello? Sordello «non appartiene alla schiera dei morti per forza, ai quali qualche studioso [...] ha voluto aggregarlo...»⁵. Sordello sarebbe «negligent (of his native language) because he composed in Provençal»⁶. Non c’è nessun bisogno di spiegazioni come queste. Sono tutti personaggi che vengono scelti non perché sono esemplari di un vizio o di una virtù, come quasi tutti gli altri che s’incontrano nel poema, ma perché servono a Dante per popolare una delle sottotrame che affiancano la trama principale, la sottotrama in cui Dante giudica la poesia dei suoi predecessori.

A differenza di quanto avviene nelle tante visioni allegoriche che si trovano nella letteratura medievale, nella *Commedia* il piano rappresentativo è dunque sempre prioritario rispetto al piano morale-parenetico, e la sostanza individuale dei personaggi ritratti è sempre più importante dell’etichetta che li organizza: al centro dell’attenzione del poeta non è tanto il peccato in sé, nella sua astrattezza, ma il peccato in una concreta esistenza, in un individuo concreto; quello che interessa a Dante non è tanto il *che cosa* dei suoi personaggi ma il *chi*.

⁴ M. Marti in *ED*, s.v. *Guinizelli*.

⁵ M. Boni in *ED*, s.v. *Sordello*.

⁶ M. Shapiro, voce *Sordello*, in *The Dante Encyclopedia*, ed. R. Lansing, Garland, New York & London 2000.

A causa di questa prevalenza del movente rappresentativo sul movente esemplare, i personaggi della *Commedia* hanno sempre un'identità definita, anche se non sempre questa identità è rivelata con chiarezza al lettore: uno «fece per viltà il gran rifiuto» (*Inf.* III 59-60); un altro dice di aver fatto «gibetto a me delle mie case» (*Inf.* XIII 151). È tutto ciò che sappiamo di loro, ma sono tutte figure individuate, gente che per Dante aveva un volto e un nome, anche se per noi la loro identificazione resta incerta. Il che ci porta a un altro aspetto del problema della rappresentazione: dopo la sostanza dei personaggi, il *modo* in cui Dante ce li fa incontrare.

3.

I personaggi della *Commedia* esistono in quanto entrano in rapporto con Dante, e questo dipende dal fatto che la *Commedia* ha esattamente lo stesso statuto narrativo del diario o dell'autobiografia. Chi vede, chi riflette, chi fa esperienza delle cose è solo Dante. Nella *Commedia* non accade mai che si dica, come nella tragedia o nell'epica o nel romanzo, «Intanto...», e che si passi a narrare di ciò che contemporaneamente, su un'altra scena, sta avvenendo. Non c'è altro luogo, se non nel ricordo delle anime. Non c'è un tempo parallelo nel quale possa aver luogo un'azione parallela. E non c'è un'altra coscienza giudicante. Dante riferisce solo quello che ha visto o provato personalmente o ha appreso dalle sue guide e dalle anime che incontra e con cui parla.

I personaggi della *Commedia* ci vengono presentati in uno dei seguenti modi:

(1) Dante li vede e ha un dialogo con loro: il caso di Francesca nel quinto dell'*Inferno*;

(2) Dante li vede e li riconosce o ne apprende i nomi da Virgilio o da Beatrice o da altri personaggi che glieli mostrano a dito, ma non ha un dialogo con loro. La forma elementare di questo riconoscimento è il catalogo, come in *Inf.* V 52-67;

(3) Dante li cita nel discorso che rivolge al lettore o ad altri personaggi, come in *Inf.* VI 79-82: «Farinata e 'l Tegghiaio, che fuor sì degni, / Iacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca / ... / dimmi ove sono»;

(4) i personaggi coi quali Dante dialoga citano il nome di altri personaggi che non compaiono sulla scena; in *Inf.* XXXIII 136-44, per esempio, Dante apprende da frate Alberigo che tra i traditori dannati c'è anche Branca Doria.

E poi ci sono figure chiaramente simboliche, non iscrivibili all'anagrafe: Caronte, i centauri, Gerione. Più che dei personaggi, sono delle funzioni: uno traghetta le anime, l'altro sorveglia le anime dei violenti immerse nel Flegetonte, l'altro trasporta Dante e Virgilio in Malebolge. A parte queste figure simboliche, tutti i personaggi del poema sono, come ho ricordato, personaggi storici. Quello della *Commedia* non è un realismo *di tipi*, un realismo fatto cioè di eventi e personaggi

immaginare ma verisimili. È un realismo per così dire documentario. Questo ovviamente non è un limite che riguardi soltanto Dante. L'unico modo che gli scrittori medievali hanno per rappresentare la realtà non è quello di inventare un mondo plausibile, come fanno i romanzieri moderni, bensì quello di parlare della realtà effettuale che hanno intorno, del mondo esattamente come è. La vita delle persone normali non è molto interessante per loro, salvo che questa vita non possa trasformarsi (e abbassarsi) in una storia esemplare o buffa. La conseguenza è che gli unici personaggi trattati realisticamente nella narrativa medievale sono i personaggi reali: e cioè se stessi, negli scritti autobiografici, nelle lettere; o i personaggi della storia recente, per esempio nelle cronache, nei memoriali o, appunto, nella *Commedia*, dove questi personaggi vengono visti però nella straordinaria situazione della 'vita dopo la morte'.

Bisogna insistere su questo punto, perché la trasformazione in personaggi letterari di persone che hanno effettivamente vissuto non basterebbe a dare ragione dello straordinario realismo che i lettori hanno sempre giudicato così caratteristico della *Commedia*. Anche nel *Novellino*, e in tanti altri racconti che incrociano storia e finzione, troviamo personaggi storici che vengono chiamati col loro nome e fatti agire nell'intreccio, ma nessuno trova molto realistiche quelle storie. Di fatto, a parte la storicità dei personaggi, la chiave del realismo della *Commedia* sta nell'irrealtà stessa della situazione all'interno della quale i personaggi sono calati: l'aldilà. In sostanza, si tratta del rovescio di quella che sarà la norma del romanzo storico. Nel romanzo storico, personaggi di fantasia (i tre moschettieri) si muovono in un contesto reale, e descritto realisticamente (la Francia del Re Sole). Nella *Commedia*, personaggi realmente esistiti, e in gran parte contemporanei di chi scrive, si muovono in un mondo creato dall'immaginazione. Ora, è precisamente questa cornice narrativa, questo *luogo* irreali, a garantire il realismo e la veridicità della rappresentazione. Nell'oltretomba, i personaggi che Dante incontra, ormai sciolti dalla funzione che hanno ricoperto in vita, ormai 'passati in giudicato', parlano delle cose che sono state e sono importanti per loro, dicono tutta la verità, e solo quella. Dato che questa è l'unica occasione che hanno per parlare, le loro battute mirano all'essenziale, come gli epitaffi sulle lapidi (e di fatto alcune battute di dialogo *sono*, in pratica, degli epitaffi: più chiaramente di tutti quello di Pia dei Tolomei).

Quello che i defunti dicono rispecchia per buona parte ciò che Dante era venuto a sapere attraverso i libri o raccogliendo voci, pettegolezzi che circolavano sul loro conto. A questa informazione oggettiva, che forma la base del personaggio, Dante aggiunge dei dettagli di sua invenzione per farli agire, come fanno i romanzieri contemporanei che ho citato all'inizio. Ma aggiunge anche dell'altro. Nel terzo canto del *Purgatorio*, la descrizione della morte di Manfredi ricalca quella della morte di Palinuro nel sesto dell'*Eneide*: il rapporto, come hanno mostrato

Francesco D'Ovidio prima e Giovanni Aquilecchia poi, è evidente⁷. Palinuro cade in mare, raggiunge a nuoto la riva ma una «gens crudelis» lo uccide e ora – racconta – «me fluctus habet versantque in litore venti» (VI 362). Analogamente, Manfredi, ucciso dagli angioini a Benevento, piange le sue ossa dissepolti dall'empio arcivescovo di Cosenza: «Or le bagna la pioggia e move il vento / di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde, / dov'e' le trasmutò a lume spento» (Pg. III 130-32).

Ora, la differenza è chiara: nel primo caso la rivelazione riguarda un personaggio immaginario: Virgilio ha inventato Palinuro e può farne ciò che vuole. Nel secondo caso il morto, la morte, sono reali, storiche: Dante si è appropriato di un racconto, di una leggenda che circolava intorno alla morte di Manfredi e al suo pentimento in punto di morte (laddove tutti «sulla terra credevano dannato il nemico della Chiesa, morto scomunicato in battaglia»: Chiavacci Leonardi) e lo ha ri-raccontato a modo suo.

Oltre a sapere, in virtù della sua visione veridica, se gli esseri umani che incontra sono finiti all'inferno, in purgatorio o in paradiso, Dante sa dunque della realtà terrena cose che nessuno, se non i diretti interessati, potrebbe sapere: chi ha ucciso Pia dei Tolomei (sulla cui vicenda «nessun documento ci è comunque pervenuto [...] fuori dei commenti alla *Commedia*»: Chiavacci Leonardi); che cosa è successo al cadavere di Manfredi; che fine ha fatto Ulisse (perché neppure questo Dante lo impara dalle sue fonti), eccetera. Potremmo dire perciò che Dante autore possiede tre tipi di conoscenza. Conosce l'anima e i pensieri dei personaggi *storici* che mette in scena, così come il romanziere conosce l'anima e i pensieri dei personaggi che lui stesso ha creato; conosce i dettagli più segreti della loro vita e della loro morte, come potrebbe conoscerli uno storico che disponesse di informazioni complete e totalmente attendibili; infine, conosce il loro destino ultraterreno (che può non coincidere con quello immaginato dalla gente: vedi Manfredi), come lo conosce Dio.

4.

Ancora sul modo in cui Dante introduce i suoi personaggi. Ogni opera presuppone che il lettore o l'ascoltatore abbia un certo numero di cognizioni, a qualsiasi settore della letteratura appartenga: cognizioni relative alla lingua in cui è stato composto, alla situazione che rappresenta, alle convenzioni del genere cui appartiene, eccetera. Queste cognizioni sono massimamente richieste, per esempio, nel discorso filosofico o scientifico, dove ci si riferisce di continuo all'opera dei predecessori. Nelle opere di fantasia, invece, la richiesta di precognizioni è, di solito, minima. Chi legge *I promessi sposi* non ha bisogno di note che gli spieghino chi sono i personaggi reali o

⁷ G. Aquilecchia, *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi 1976, pp. 29-44.

immaginare che incontra e quali sono le vicende storiche che fanno da sfondo al racconto: Manzoni lo dice. E lo stesso vale per i poemi epici. Dato che i fatti raccontati da Omero o da Virgilio o da Lucano si svolgono in tempi e paesi lontani, essi avvertono la necessità, mentre narrano, di descrivere il quadro all'interno del quale i vari episodi debbono essere collocati (la guerra tra greci e troiani, la fuga di Enea, la guerra civile a Roma), e chi sono i personaggi che a mano a mano entrano in scena. Un lettore che conosce bene la mitologia e la storia antica potrebbe leggere questi poemi anche senza note: non c'è niente gli autori non spieghino.

In molti punti della *Commedia*, invece, Dante adopera quello che in sociolinguistica si chiama *codice ristretto*, e cioè parla di cose che può conoscere soltanto lui come se tutti fossero in grado di capirle. Pensiamo a due casi facili:

così vid'io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sé tra nemici cotanti.

Qui (*Inf.* XXI 94-96) Dante allude al castello di Caprona, perso dai pisani e preso dai fiorentini (è probabile che Dante fosse presente) nel 1289.

Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
montasi su in Bismantova e in Cacume
con esso i piè; ma qui convien ch'om voli.

Qui (*Pg.* IV 25-27) Dante cita i nomi di alcuni colli o montagne particolarmente ripidi. San Leo è una cittadina nell'urbinate; Noli è una cittadina ligure, sulla strada per la Francia; la Bismantova è una rocca vicina a Reggio Emilia; Cacume è, forse, una montagna vicino a Frosinone.

Più che di storia e di geografia (quelle che entrano in gioco quando leggiamo per esempio le parole *Azio* o *Tessaglia*) qui si tratta di microstoria e microgeografia: una battaglia di nessuna importanza e nessuna rinomanza che aveva avuto luogo in un angolo della Toscana una ventina d'anni prima che Dante scrivesse l'*Inferno*; una serie di località, di punti sulla cartina dell'Italia, che sono puri nomi anche per molti lettori di oggi. Vero è però, d'altra parte, che il senso di questi versi è chiaro, e dato poi che si tratta di similitudini il lettore può anche non conoscere i dettagli (che cosa è successo esattamente a Caprona, dove sta esattamente Bismantova) per capire che cosa volesse dire l'autore. Ma prendiamo gli ultimi versi di *Inf.* XIII, o *Inf.* XIX 13-21:

I' fui de la città che nel Batista
mutò 'l primo padrone; ond'ei per questo

sempre con l'arte sua la farà trista;

.....

Io fei gibetto a me de le mie case.

Io vidi per le coste e per lo fondo

piena la pietra livida di fori,

d'un largo tutti e ciascun era tondo.

Non mi parean men ampi né maggiori

che que' che son nel mio bel San Giovanni,

fatti per loco d'i battezzatori;

l'un de li quali, ancor non è molt'anni,

rupp'io per un che dentro v'annegava:

e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni.

Chi è il suicida? E a quale avvenimento si riferisce Dante quando parla dei «battezzatori» di San Giovanni? Nessun atlante, nessuna enciclopedia può aiutarci a rispondere a queste domande. La cosa interessante è che atlanti ed enciclopedie non avrebbero aiutato nemmeno i lettori del tempo di Dante. Per leggere la *Consolazione della filosofia* di Boezio è importante aver letto un po' di filosofia neoplatonica. Il lettore di Omero doveva conoscere, per averne sentito parlare o per averli studiati, i miti greci. Ma davanti a questi passi della *Commedia* quale libro, quale patrimonio di conoscenze potrebbe venirci in aiuto? Non sono allusioni alla Bibbia o ai filosofi antichi, sono cose successe in Italia nel secolo XIII. Dunque: nessun libro, se non appunto quei commenti che – caso probabilmente unico nella storia della letteratura d'invenzione – sulla *Commedia* si cominciano a scrivere pochissimi anni dopo la sua pubblicazione, e che informano, a volte inventando a volte dicendo la verità, su tutti quei minuscoli eventi dei quali Dante si serve come di mattoni per costruire l'edificio del poema. E infatti per capire il passo dell'*Inferno* sui *battezzatori* bisogna leggere il Landino: «Intervenue, che essendo più fanciulli nel tempio di San Giovanni, e scherzando [...], uno cadde in un dei pozzi [...], e non se ne potendo per altra via cavare, vi s'abbattè Dante, e di sua mano ruppe il pozzo e scampò il fanciullo». E il fanciullo ha un nome, che impariamo da altri commenti: Antonio di Baldinaccio dei Cavicciuoli.

5.

Ripetiamo le due caratteristiche essenziali dei personaggi della *Commedia*: primo, sono tutti già morti; secondo, sono tutti personaggi storici. Questa doppia limitazione non lascia a Dante molto spazio per la loro caratterizzazione. La vita è finita, il giudizio è stato pronunciato: come sarebbe possibile creare dei personaggi mobili, ambigui, contraddittori? È vero che Dante ammette

la possibilità che il giudizio degli uomini sia diverso da quello di Dio, cioè che gli uomini condannino coloro che invece verranno assolti (per esempio Manfredi) e assolvano invece coloro che verranno dannati. Lui stesso, come abbiamo già visto, chiede a Ciaccio dove si trovano Farinata e gli altri fiorentini. E la risposta è che questi spiriti che Dante crede «degni» e dediti al «ben fare» stanno invece «tra l'anime più nere» (*Inf.* VI 79-85). E Dante richiama per due volte il lettore alla prudenza nel giudizio, perché la visuale umana è limitata:

«Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerère,
vederli dentro al consiglio divino;
ché quel può surgere, e quel può cadere» (*Par.* XIII 139-42)

Chi crederebbe giù nel mondo errante,
che Rifeo Troiano in questo tondo
fosse la quinta de le luci sante?
Ora conosce assai di quel che 'l mondo
veder non pò de la divina grazia (*Par.* XX 67-71)

Che chi sembra avere ragione abbia torto, e viceversa; che i buoni siano in realtà cattivi, e viceversa – questo Dante può ammetterlo. Ciò che Dante non può ammettere è che i suoi personaggi siano intimamente, irrisolubilmente contraddittori, che non tutto ancora sia chiaro, che resti ancora qualcosa da dire, da spiegare sul modo in cui essi hanno vissuto e sono morti: la visuale dall'aldilà illumina ogni loro azione o attitudine, buona o cattiva che sia, su di loro non cadono ombre.

Siamo così abituati a elogiare il realismo, la modernità di Dante, che facciamo fatica a vedere quanto poco questa trasparenza corrisponda all'idea del realismo moderno, a ciò che noi oggi consideriamo realistico. Vorrei leggere allora, per un confronto, una pagina di *Lord Jim* di Conrad. Una nave inglese fa naufragio; si riunisce una commissione che deve indagare sull'accaduto e condannare gli eventuali colpevoli. Uno dei commissari è il capitano Montague Brierly:

One of the assessors was a sailing-ship skipper with a reddish beard, and of a pious disposition. Brierly was the other. Big Brierly. Some of you must have heard of Big Brierly (...). He had never in his life made a mistake, never had an accident, never a mishap, never a check in his steady rise, and he seemed to be one of those lucky fellows who know nothing of indecision, much less of self-mistrust. At thirty-two he had one of the best commands going in the Eastern trade – and, what's more, he thought a lot of what he had. There was nothing like it in the world (...). He had saved lives at sea, had rescued ships in distress, had a gold chronometer presented to him by the underwriters, and a pair of binoculars with a suitable inscription from some foreign Government, in commemoration of these services. He was acutely aware of his merits and of his awards (...). I have never defined to myself this attraction, but there were

moments when I envied him. The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock. This was enviable. As I looked at him flanking on one side the unassuming pale-faced magistrate who presided the inquiry, his self-satisfaction presented to me and to the world a surface as hard as granite. He committed suicide very soon after» (J. Conrad, *Lord Jim*, ch. VI).

Il secondo di Brierly racconta:

«It was ten minutes to four – he said –, and the middle watch was not relieved yet of course. He heard my voice on the bridge speaking to the second mate, and called me in. I was loth to go, and that's the truth, Captain Marlow – I couldn't stand poor Captain Brierly, I tell you with shame; we never know what a man is made of».

We never know what a man is made of... Non è appunto quello che, con più o meno forza e verità, ci dicono i romanzi moderni? Non è anzi dal riconoscimento di questa ignoranza, di questo mistero, che nascono i romanzi moderni, queste indagini sul segreto che c'è nella vita degli esseri umani? Le cose non sono quasi mai quello che sembrano, gli esseri umani sono, dentro, quasi sempre diversi da come appaiono o da come ci li figuriamo. Illuminare queste contraddizioni, queste trasformazioni, è ciò che fanno i romanzi moderni: i forti in realtà sono deboli, quelli che avrebbero tutte le ragioni per essere felici portano dentro una pena che li consuma. Realismo, qui, è un altro modo per dire: *complessità*, cioè impossibilità di decidere, di dare delle risposte univoche e definitive, di ridurre gli esseri umani a una sola qualità dominante che spieghi e giustifichi il loro destino. Che cosa spinge il formidabile capitano Brierly a uccidersi? Di quali virtù e di quali nequizie si rivelano capaci i personaggi di Dostoevskij? Guai a confondere l'apparenza, e i propri sogni sul principe azzurro, con la realtà: non è questa una delle cose che s'imparano leggendo *Orgoglio e pregiudizio*? Quale segreto nasconde lo Svedese, il protagonista di *Pastorale americana* di Roth?

Invece sappiamo benissimo «di che cosa sono fatti» gli esseri umani che Dante incontra nell'aldilà. È vero: non sono *tipi*, come gli eroi dell'epica: l'invitto Achille, lo scaltro Ulisse, il vile Gano, il brutale Argante. Ma non sono neppure gli uomini e le donne enigmatici, pieni di contraddizioni che riconosciamo così simili a noi (e che per questo amiamo) nei romanzi moderni. Credo sia stato Sklovskij a dire che di fronte alle avventure dei personaggi romanzeschi ci capita spesso di pensare, di esclamare addirittura: «Ma non vedi?», «Ma non hai capito quello che ti stanno facendo?», «Quella donna ti tradisce, quell'amico non è un amico sincero, il successo che credi eterno non durerà, ti stanno mettendo in trappola!». Sono personaggi aperti perché le storie che stanno vivendo, le loro esistenze, sono aperte: tutto può ancora accadere. Le vite dei personaggi della *Commedia* invece sono finite: tutti sanno, nel bene e nel male, che cosa li aspetta, e tutti adesso sanno, una volta per tutte, qual è stato il loro errore o il loro merito nella vita terrena. Di

conseguenza, quello che ci commuove leggendo i loro dialoghi con Dante non è l'incertezza, l'aleatorietà della vita *come è*, ma al contrario la certezza, la chiarezza sulla vita come ci apparirà una volta terminata, quando tutte le domande – quelle che ci avvincono nei romanzi moderni, proprio perché sono irrisolte – avranno avuto la loro risposta. La vita contemplata da fuori: mentre non è certamente *realismo* il nome di questo punto di vista, una certa accezione della parola *sublime* potrebbe essere più calzante: «La falsità, l'ingratitude, l'ingiustizia, la puerilità in quei fini che da noi stessi sono tenuti per grandi e importanti, e nel conseguimento dei quali gli uomini si fanno reciprocamente tutti i mali immaginabili, stanno in tale contrasto con l'idea di ciò che gli uomini potrebbero essere, se volessero, e con l'ardente desiderio di vederli migliori, che per non odiarli, perché amarli non si può, pare un piccolo sacrificio la rinuncia di tutti i piaceri sociali. Questa tristezza, che non ci deriva dal vedere i mali che il destino assegna agli altri uomini (e che è causata dalla simpatia), ma quelli che gli uomini si fanno tra loro e che si fonda sull'antipatia nei principii), è sublime perché riposa sopra idee, mentre quella causata dalla simpatia non può essere altro che bella»⁸.

⁸ I. Kant, *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza 1997, p. 276.