

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2025

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Sui proemi della *Commedia* dantesca

di Claudio Cazzola

Nel terzo libro della *Retorica* aristotelica si può agevolmente ritrovare una chiara definizione di proemio, dalla quale prendere inizio ispiratore per la lettura presente. Il capitolo quattordicesimo recita, nel passo che interessa, così (1415a, traduzione di servizio): «Nell'oratoria e nell'epica il proemio consiste nell'indicazione dell'argomento, di modo che chi ascolta conosca preventivamente su che soggetto verta l'esposizione, e la concentrazione non venga meno: ciò che non è ben definito, infatti, crea disattenzione e disagio; invece, colui che consegna l'inizio nelle mani, per esprimersi in tal modo, dell'ascoltatore, gli favorisce, se vuole, la piena comprensione del tema». Per ribadire questa nozione basilare, il testo propone subito, come esemplificazione corroborante, l'inizio di entrambi i poemi omerici, modello essi stessi di un procedimento imitato in una tradizione secolare ininterrotta. A completamento della struttura dell'esordio di un poema epico, ricordiamo che strettamente unita alla proposizione della materia si accampa l'invocazione alla divinità, variamente evocata ma sempre individuata come protettrice ed ispiratrice del canto stesso.

1. La *Commedia* dantesca si offre al lettore (destinatario più volte sollecitato dal Poeta medesimo) organizzata in tre cantiche, corrispondenti agli analoghi regni dell'Aldilà (Inferno, Purgatorio e Paradiso), strutturate ciascuna in trentatré canti, sommando ai quali quello iniziale che fa da introduzione all'intero poema si ottiene il numero di cento (1+33+33+33). Coerentemente con tale impostazione, il canto proemiale dell'*Inferno* sarà il secondo, essendo quello che precede, come appena scritto, appartenente all'intera opera, pur se editorialmente facente parte della prima cantica stessa. Prima di introdurci nella lettura dei rispettivi testi, giova una riflessione iniziale sul primo verso dei tre proemi, qui trascritti (sigle convenzionali: *If* = *Inferno*; *Pg* = *Purgatorio*; *Pd* = *Paradiso*; a seguire, indicazione del canto e del verso citato):

If 2, 1 *Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno*
Pg 1, 1 *Per correre migliori acque alza le vele*
Pd 1, 1 *La gloria di colui che tutto move*

Appartiene alla storia della critica l'individuazione, in tutti i versi iniziali, della presenza completa delle cinque vocali convenzionali, segnale incipitario cui fa riscontro il verso finale delle prime due cantiche:

If 34, 139 *E quindi uscimmo a riveder le stelle.*
Pg 33, 145 *puro e disposto a salire a le stelle.*

mentre la rispettiva conclusione del canto centesimo ed ultimo dell'opera non risponde a tale progetto, coerentemente con la completa realizzazione dell'estasi finale che travolge il Poeta, impedendogli di concludere in maniera razionale il suo messaggio: *Pd 33, 145 l'amor che move il sole e l'altre stelle*. Il segnale della compresenza delle cinque vocali può offrirsi come fertile esercizio di costituzione di un intreccio atto a fabbricare una tela di fili lessicali sorprendentemente alleata per l'attivazione e la conservazione della memoria, proprio utilizzando l'aiuto che ci viene offerto: non è un caso, per esempio, che il canto supremo inizi, a sua volta, presentando un simile schema compositivo, nel primo verso della preghiera di Bernardo: *Pd 33, 1 Vergine Madre, figlia del tuo figlio*. Quanto alla lunghezza complessiva dei rispettivi proemi, al semplice computo numerico si constata che dai nove versi complessivi della prima cantica si passa ai dodici della seconda, per pervenire ai trentasei della terza e ultima, un corredo numerologico palesemente costruito sul numero tre, simbolo della perfezione.

2. Smarritosi nella selva oscura, frustrato il tentativo di salita del colle e ricevuto il soccorso miracoloso di Virgilio, il pellegrino Dante si trova ad essere circondato dal buio delle tenebre che stanno cadendo, giusti i primi sei versi del proemio (*If 2, 1-6*):

*Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
 toglieva li animai che sono in terra
 da le fatiche loro; ed io sol uno 3
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sí del cammino e sí della pietate,
 che ritrarrà la mente che non erra. 6*

Adottato il procedimento letterario dell'isolamento dell'eroe – tipico a partire dal protagonista dell'*Odissea* omerica – ci si dichiara che l'argomento è *la guerra* (v. 4), con la duplice declinazione contenuta nel verso successivo. Si tratta dunque di seguire il racconto di un itinerario di contrapposizione, di scontro, di momenti demoralizzanti se non addirittura di disperazione, il tutto causato sia dal *cammino* (v. 5) in discesa di cerchio in cerchio fino al fondo supremo ove giace, conficcato, il corpo di Lucifero, sia dalla ridda raccapricciante di sensazioni provate volta a volta nelle tappe del viaggio medesimo (*pietate*). A seguire, il momento della richiesta di aiuto superiore (*If 2, 7-9*):

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate:
 o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
 qui si parrà la tua nobilitate. 9*

Al posto della convenzionale preghiera alla Musa, si accampa qui una triplice (di nuovo il numero tre) allocuzione, non però allineata sul medesimo segmento, bensì bipartita. Il soccorso vero e proprio, infatti, risulta richiesto sia alle divinità tradizionalmente protettrici di ogni forma d'arte, sia

al proprio *alto ingegno*, una formula compatta di filo testuale sia per il sostantivo – presente, come si vedrà, nell’esordio del proemio del *Purgatorio* – sia per la connotazione aggettivale, che ricorre settantanove volte nel poema, occorrente in questo canto subito dopo, al v. 12 (*alto passo*), e nel finale (v. 142 *intrai per lo cammino alto e silvestro*). Analogo trattamento privilegiato è assegnato al vocabolo *mente*, considerata la frequenza di centodue presenze complessive, fra le quali spiccano, oltre alla coppia qui registrata ai vv. 6 e 8, sia quella del proemio del *Paradiso* (v. 11, vedi sotto), sia quella dell’ultima immagine, fissata dal Poeta prima dell’*indiarsi* definitivo (*Pd* 33, 140-141 *se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne*). Il tono complessivo del presente esordio è corroborato dallo stile alto mimetico, garantito della presenza di almeno quattro luoghi dell’*Eneide* virgiliana a proposito dell’habitat notturno (rispettivamente: canto terzo, vv. 147-152 all’interno del racconto di Enea riguardante la fuga da Troia in fiamme; canto quarto, vv. 522-531 il tormento di Didone innamorata che unica fra gli esseri viventi non può prendere sonno; canto ottavo, vv. 26-30 commento del Poeta su Enea che veglia di notte in solitudine; canto nono, vv. 224-228 riunione di capi troiani); la peculiarità della ripresa dantesca sta nel fatto che il luogo comune notturno risulta del tutto assegnato all’io personaggio narrato, che si gratifica del medesimo nome assunto dall’io che narra nonché da quello che scrive (di nuovo si contempla il numero tre).

3. Il proemio della seconda cantica palesa un’impostazione affatto differente rispetto a quella delle altre due (*Pg* 1, 1-6 prima parte):

*Per correr migliori acque alza le vele
 omai la navicella del mio ingegno,
 che lascia dietro a sé mar sì crudele; 3
 e canterò di quel secondo regno
 dove l’umano spirito si purga
 e di salire al ciel diventa degno. 6*

Al posto di un sintagma verbale al modo indicativo – come in *If* 2 con il tempo imperfetto, già riscontrato, e mediante il presente in *Pd* 1, vedi sotto) – ecco ad apertura della cantica un infinito preceduto dalla congiunzione *per*, ad indicare una subordinata finale implicita. A rafforzare la peculiarità del testo sta l’andamento fonosimbolico allitterante delle consonanti liquide presenti subito nel primo verso (*Per correr migliori acque alza le vele*), con una concentrazione specifica della “r” a suggerire il tipo di ritmo destinato a governare il viaggio di purificazione vero e proprio. Questo perché, a differenza dei due regni eterni, Inferno e Paradiso, ben presenti nei Vangeli, quello intermedio, di provvisorio passaggio alla beatitudine, risulta quasi coetaneo rispetto alla vita di Dante Alighieri. Se infatti il Poeta è nato nel 1265, la proclamazione dogmatica dell’esistenza del luogo intermedio data dal 1274 ad opera del secondo Concilio di Lione – riconoscimento ufficialmente sanzionato, anche se già ipotizzato nei testi dei Padri della Chiesa. A riprova della

recentissima promulgazione conciliare, l'arrivo stesso alla porta della montagna del Purgatorio avviene soltanto nel canto nono, con un evidente ritardo rispetto all'ingresso da un lato nell'Inferno e dall'altro nel Paradiso entrambi immediati, come a testimoniare l'incertezza del cammino causata dalla mancanza, ancora, di una mappa sicura e fededegna. La seconda parte proemiale registra la collaudata invocazione alla divinità (vv. 7-12):

*Ma qui la morta poesí resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga, 9
seguitando il mio canto, con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono. 12*

La tessitura testuale si impreziosisce di una memoria classica plurima. Se nel v. 2 la metafora della nave risale ad una espressione di Propertio (*Elegie* III 3, 22 *ingenii cumba*), a seguire si accampa una doppia ricorrenza esemplare: in primo luogo Orazio (*Odi* III 4, 21 *vester, Camenae, vester, etc.*) per il v. 8, nonché il mito delle figlie del re Pierio, trasformate in gazze (*Piche*) in quanto sconfitte dalle Muse in una gara di canto, giuste le *Metamorfosi* ovidiane (V 298-678). Come si può controllare, un vero e proprio trionfo del numero tre (Propertio, Orazio, Ovidio), a conforto della memoria poetica dantesca. A proposito del mito riguardante la sorte delle ragazze di cui sopra (che sono nove come lo è il numero convenzionale delle Muse), il commentatore trecentesco Francesco da Buti propone la lezione *dispettar* al posto del generalmente accettato *disperar*: questa variante lessicale appare essere preziosa, perché corrisponde al verbo latino *spernunt* che si registra nel racconto metamorfico al v. 669 (*spernuntque minacia verba*) – documento di lettura attenta e perspicace del modello latino.

4. Ora è il momento di affrontare l'incipit proemiale della terza cantica, disteso in ben trentasei versi, punto finale di un crescendo che, attraverso il nove, parte dal numero sei. L'indicazione della materia è, come di norma, in apertura (vv. 1-12):

*La gloria di colui che tutto move,
per l'universo penetra e risplende
in una parte più e meno altrove. 3
Nel ciel che più de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sù discende: 6
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto
che dietro la memoria non può ire. 9
Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro
sarà ora materia del mio canto. 12*

Se nell'esordio del secondo canto dell'*Inferno* trionfa il tempo verbale imperfetto, qui la certezza di una conquista sicura già avvenuta, dopo il transito purgatoriale, è certificata dal presente; di converso e a complemento concettuale, il buio della notte imminente che domina nella prima cantica risulta ora totalmente sconfitto dal propagarsi senza limite della luce paradisiaca. La specificità di questo terzo esordio, rispetto ai precedenti, sta nell'insistenza, che sarà sempre più ribadita ed accresciuta nel corso della cantica stessa, sulla difficoltà, se non impossibilità, di trasferire in una trama di parole comprensibili l'esperienza del *trasumanar* (vedi v. 70), dell'andare cioè oltre i limiti concessi all'umana natura. Rispetto poi allo spazio riservato al tema, l'invocazione alla divinità occupa il doppio di versi, a significare lo statuto peculiare del personaggio mitologico qui evocato, il dio in persona della poesia – tratto per tratto (13-15):

*O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sí fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.* 15

Il sovrano delle Muse, potente (*buono*) protettore, è apostrofato dal Poeta affinché egli possa essere riempito dalla potenza divina come un vaso, condizione indispensabile per aspirare alla conquista della corona d'alloro. La connotazione aggettivale *amato* (v. 15) orienta il lettore a riconoscere, in prima istanza – si veda, poi, al v. 25 *diletto legno*, medesima posizione metrica – il racconto ovidiano relativo alla vicenda della ninfa Dafne, vanamente concupita da Apollo e trasformata appunto nella pianta sacra (*Metamorfosi* I 452-567). Avanti (vv. 16-18):

*Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.* 18

Nella geografia del corredo mitologico greco al monte Parnaso vengono assegnate due vette, entrambe sacre, essendo l'una, Nisa, la residenza delle Muse, mentre l'altra – citata nel v. 36 e ultimo del proemio – è riservata ad Apollo. È proprio a motivo della complessità conoscitiva del regno dei beati, richiamata sopra, che si necessita adesso di fruire della totalità dell'aiuto divino, per entrare nello spazio della nuova battaglia (v. 18 *aringo*). E ancora una volta, per rinforzare il proprio bagaglio operativo, il Poeta ricorre al collaudato modello ovidiano (vv. 19-21):

*Entra nel petto mio, e spira tue
sí come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue.* 21

Un mito alquanto macabro, tratteggiato a tinte fosche dal poeta latino (*Metamorfosi* VI 382-400), laddove si narra come il satiro Marsia, essendo stato sconfitto dal dio Apollo, da lui stesso sfidato a tenzone musicale, venga scuoiato ancora vivo dal vincitore. Sia sufficiente il recupero di parte del v.

385 del testo di partenza, quando il perdente, ormai disperato, esclama la propria protesta: «*Quid me detrahis?*»: il semplice verbo dantesco *traesti* richiama esattamente il composto ovidiano *detrahere*, perché il prefisso *de-* si sposta nel verso successivo *traesti / de* (vv. 20-21), con un effetto ancora più realistico, e disumano, rispetto al modello. Ora, impostato a dovere il progetto, sia compositivo sia evocativo, si assiste ad una appendice del tema in chiave squisitamente autobiografica: dal v. 22 al v. 36 Dante auspica fortemente che l'argomento del Paradiso, da un lato, e la protezione speciale di Apollo, dall'altro, gli consentano di raggiungere la conquista dell'alloro poetico – *il tuo diletto legno* (v. 25), formula già richiamata, qui, però, chiosata da un diverso punto di vista: se il participio passato *amato* (v. 15) acquista una propria coerenza a fronte del contesto narrativo di partenza (è il dio che ama la ninfa, e prosegue ad amarla anche dopo la metamorfosi), qui, invece, *diletto* appartiene ad un verbo – *diligere* – che allude propriamente ad una precisa operazione di scelta, di elezione, di separazione di un elemento dalla massa anonima. Questo è esattamente lo scopo che si prefigge il Nostro, e in politica – via dalla *compagnia malvagia e scempia* dei sodali di sventura (giuste le parole dell'avo Cacciaguیدا in *Pd* 17, 62) – e in campo artistico – esemplare, dopo altre accezioni presenti nella *Commedia* – l'incipit celebre di *Pd* 25, 1-12), estremo e frustrato auspicio di poter una buona volta ritornare a Firenze, ed essere incoronato poeta nel Battistero di San Giovanni. Tale è l'empito ideale coltivato e tenacemente perseguito per tutta la vita, che la pianta stessa dell'alloro sarà a sua volta beneficata dal poema medesimo (vv. 28-33):

*Si rade volte, padre, se ne coglie
per trionfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie, 30
che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta. 33*

Nella desolata totale assenza di eccellenze degne del nome (*o cesare o poeta*, v. 29) ecco che si erge questo *alcun* (v. 33), che unico approda al cibo ed alla bevanda dell'alloro. Egli non solo conquisterà l'agognato premio, ma potrà anche proporsi, a sua volta, come modello, a guisa dei prediletti poeti classici (vv. 34-36):

*Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con migliori voci
si pregherà perché Cirra risponda. 36*

L'auspicio di essere inserito nel novero dei *poetae magni*, a partire dal canto quarto della prima cantica, risulta accompagnato dall'avverbio *forse*, espressione che vale la pena indagare brevemente, come atto conclusivo della presente lettura.

Ci troviamo nel canto decimo dell'*Inferno*, al cospetto dell'avello ove si trova punita la coppia Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti: quest'ultimo, avendo udito l'accento fiorentino del personaggio dialogante con il compagno di punizione, si mostra all'improvviso ed eleva una accorata protesta, dopo aver constatato l'assenza del figlio, se è vero che il pellegrino sta effettuando il viaggio *per altezza d'ingegno* (v. 59). Al che la replica: «*Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là per qui mi mena, / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*» (vv. 61-63). Il tempo passato remoto utilizzato nella risposta fa piombare nella completa desolazione Cavalcante, che opina in tal modo della avvenuta morte del figlio; quello che qui interessa, è l'unione dell'avverbio citato con un elemento particolarmente delicato della biografia umana e artistica del cittadino fiorentino Dante Alighieri. A conforto di una tale indagine, si veda, come estremo tratto, l'incontro con il miniatore Oderisi da Gubbio, inserito nel canto undicesimo del *Purgatorio*, ove si transita nella prima cornice di peccatori, i superbi – i quali subiscono, come purgazione, il dover camminare con la testa bassa, rivolta al suolo, avendo sulla cervice un macigno da trasportare (per cui, particolare importante, il pellegrino è costretto a chinare lui pure il viso per poter riconoscere l'interlocutore). All'esclamazione entusiasta del viandante che ricopre di elogi Oderisi, costui replica con una precisa dichiarazione di umiltà, che inizia con il vocativo *frate* v. 82: per esemplificare poi la precarietà effimera della fama mondana, argomenta come segue (vv. 94-99):

«*Credette Cimabue ne la pittura
 tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
 sí che la fama di colui è scura.* 96
*Così ha tolto l'uno all'altro Guido
 la gloria della lingua; e forse è nato
 chi l'uno e l'altro caccerà dal nido*». 99

Mentre la vicenda pittorica qui richiamata contempla due soli protagonisti, di converso quella poetica ne registra tre, a conferma ancora una volta della sacralità indiscussa posseduta da questo numero. Se dunque Guido Cavalcanti è al primo posto della lista, occupato in precedenza da Guido Guinizzelli, ecco che si preannuncia, profeticamente, l'epifania di un terzo talmente potente da spodestare entrambi dalle posizioni eccelse dell'albo letterario. Tale annuncio si gratifica, come si vede, dell'avverbio *forse*: il quale, come nelle due precedenti accezioni – *Pd* 1, 35 e *If* 10, 63) – suggerisce sottotraccia un significato esattamente contrario a quello di superficie. La coscienza di possedere l'eccellenza compositiva è conquistata da Dante Alighieri proprio grazie al poema stesso, *al quale ha posto mano e cielo e terra* (*Pd* 25, 2).

Nota di servizio

Le citazioni del testo in lettura rispondono alla seguente edizione: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2018 (con informazione bibliografica essenziale).