

# La desacralizzazione della concezione figurale nella *Divina Commedia*

## Sommario

PREMESSA.....	1
I. FARINATA DEGLI UBERTI .....	2
II. L'ALDILÀ DANTESCO COME ARTIFICIO NARRATIVO.....	3
III. PAOLO E FRANCESCA.....	4
IV. BORGES E DANTE .....	6
CONCLUSIONE.....	7

*"Il metodo dell'interpretazione dei testi  
lascia qualche giuoco al criterio dell'interprete;  
egli ha la possibilità di scelta e di porre l'accento là dove gli piace.  
Ciò nonostante, nel testo deve sempre potersi ritrovare quanto egli afferma."  
(Erich Auerbach)*

## Premessa

Nel suo *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*<sup>1</sup>, Erich Auerbach argomenta intorno al modo con cui Dante, nel tratteggiare le figure di Farinata degli Uberti e di Cavalcante Cavalcanti, pur rifacendosi al quadro etico ed estetico della concezione figurale, finisca, per via della straordinaria potenza espressiva della sua arte, a stravolgere l'impianto di tale concezione, privandola così della sua essenziale sacralità<sup>2</sup>. Ripercorreremo adesso, seppur a grandi linee, il ragionamento di Auerbach e inizieremo dal suo inquadrare la *Commedia* come «un poema enciclopedico didascalico in cui è presentato nel suo insieme tutto l'ordine fisico-cosmologico, etico e storico-politico»<sup>3</sup>. Alla universalità del contenuto, non va disgiunto il suo essere «un'opera d'arte imitatrice della realtà, in cui si affacciano tutte le possibili regioni del reale»<sup>4</sup>. Su quest'ultima

---

<sup>1</sup> Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, voll. 2, 1956, Torino, Einaudi.

<sup>2</sup> E. Auerbach, op. cit., vol. I, pp. 191-221.

<sup>3</sup> Ivi, p. 205.

<sup>4</sup> Ibidem.

affermazione calerà l'idea del *"realismo dantesco"*, come basato su una *«imitazione della realtà [che] è imitazione dell'esperienza sensibile della vita terrena»*<sup>5</sup>.

Dobbiamo però aggiungere qualcosa sul modello di riferimento cui Dante si rifà per la sua *"descrizione"*. Abbiamo accennato alla concezione figurale. Aggiungiamoci adesso un attributo essenziale: *cristiana*.

Tale concezione, com'è noto, è contenuta nell'idea che ciò che accade nel mondo è parte, *"figurazione"*, di una più alta esistenza che ha, nel piano divino, il suo definitivo *"compimento"*.

Per Auerbach, *«il carattere e la funzione dell'uomo hanno il loro posto prestabilito nell'ordine divino, quale sulla terra è figurato e nell'aldilà è realizzato»*<sup>6</sup>. In altri termini, *«figura e compimento hanno ambedue essenza di fenomeni e di avvenimenti storico-reali»*<sup>7</sup>, con la differenza specifica che, tale essenza, *«il compimento la comporta in grado ancor più alto e intenso, perché di fronte alla figura è "forma perfectior"»*<sup>8</sup>.

D'altro canto, tutto questo è reso possibile a Dante dalla sua fede, termine quest'ultimo che, nell'ottica della sua maturità, veniva ad esaurire quello che oggi diremmo il suo quadro epistemologico. Infatti, secondo Auerbach, Dante muoveva dal presupposto della *«indistruttibilità cristiana dell'uomo»*<sup>9</sup> e ciò gli consentiva di mettere in scena un ambiente e in esso rappresentare, oltre agli avvenimenti storico-politici, anche l'etica implicita nel giudizio divino, insomma, la sua *"morale"*.<sup>10</sup>

Veniamo alla riflessione sulla figura che di Farinata degli Uberti, stando a questo autore, emergerebbe dalla lettera dantesca.

## I. Farinata degli Uberti

Nell'Inferno dantesco, scrive Auerbach, *«sorge e prende forma, alta e scultorea come il suo corpo, la gigantesca figura morale di Farinata, sopravvivate al di là della morte e dei tormenti infernali che non l'hanno potuta intaccare; egli è sempre lo stesso, tal quale visse»*. Già in questo breve passaggio, troviamo esemplificato quel *"realismo dantesco"* cui si faceva riferimento poc'anzi ed osserviamo la figura di Farinata, oltre che sul piano storico-politico, anche su quello morale.

A maggior sostegno del discorso portiamo un altro passaggio, nel quale, accennando alla definitività e immutabilità di tale figura, si legge che queste anime (qui è incluso anche Cavalcante Cavalcanti), che hanno *«nel ricordo il possesso completo della loro vita terrena, che pure è finita [...], agiscono tuttavia non come defunti, quali sono, bensì come viventi»*<sup>11</sup>. Volendo ulteriormente sostenere quanto fin qui espresso in relazione all'essersi la vita terrena fermata, ma anche alla stupefacente intensità della poesia di Dante, si può pensare che, mentre continuano le passioni e gli stimoli che governarono queste esistenze, *«diviene visibile la figura di ogni singola individualità, sublimata e*

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 207.

<sup>6</sup> Ivi, p. 214.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ivi, p. 218.

<sup>10</sup> Per chiarezza, e per restare nell'essenziale, tralascieremo l'ordine *"fisico-cosmologico"*, prima citato, il quale non trova peraltro un particolare spazio nella riflessione di questo studioso.

<sup>11</sup> Ivi, p. 207.

*fissata per l'eternità in proporzioni smisurate, quale non sarebbe mai stato possibile incontrare, con simile purezza e rilievo, in nessun momento della trascorsa vita terrena»<sup>12</sup>.*

In conclusione, tornando a stabilire il punto che qui ci interessa, grazie alla straordinaria potenza delle immagini della poetica dantesca, «*nel mezzo dell'Inferno, Farinata è più grande, più gagliardo e più nobile che mai, poiché nella vita terrena mai aveva avuto una simile occasione per mostrare la forza del suo animo»<sup>13</sup>.*

Adesso possiamo notare come, sia dalla figura storica del personaggio che dall'impianto etico religioso che animava le scelte del poeta, sembri rendersi pensabile una lettura diversa, dalla quale affiorino le basi per così dire obiettive che quel discorso rendono possibile. Non possiamo infatti non notare come risulti determinante quell'aspetto "a posteriori", grazie al quale il racconto può darsi per il fatto stesso che ciò di cui si vuole parlare non ha più luogo in questo mondo. Coerentemente con la concezione figurale, apprezziamo intanto il fatto che «*nell'aldilà l'uomo non è più irretito nelle azioni e nei traffici terreni»<sup>14</sup> e che anzi si trova «chiuso in una condizione eterna che è la somma e la risultante di tutte le sue azioni, e che a lui nello stesso tempo palesa quello che fu decisivo per la sua vita e per il suo carattere»<sup>15</sup>.*

L'aldilà dantesco comincia dunque ad apparire condizione ideale, teorica, chiaramente non scevra da contenuti e intenti morali, e comunque idealmente perfetta per gli scopi della narrazione.

## **II. L'aldilà dantesco come artificio narrativo**

Adesso approfondiremo questo aspetto con una breve rassegna sull'ultima questione sollevata da questo autore. Non solo con riferimento a Farinata e Cavalcante, né soltanto ad altre figure dell'Inferno, bensì allargando il discorso a tutta la Commedia. Auerbach sostiene, infatti, che il lettore, quando si trova di fronte a questi personaggi, tende a dimenticare il contesto dal quale essi, pur necessariamente, traggono la loro forza. Il lettore, in definitiva, «*sente in sé un impulso che lo volge agli uomini anziché all'ordine divino dove essi hanno trovato il loro compimento»<sup>16</sup>.*

Ora, nell'arte figurale prima di Dante (ma anche successivamente a lui), scopo dell'artista era imitare la realtà narrata nelle storie della Bibbia e dunque vivificare tali storie; inoltre, accadeva assai raramente che ci si arrischiasse oltre lo stretto necessario a raffigurare i soggetti religiosi che la tradizione offriva. In Dante, grazie alla potenza espressiva della sua arte, l'effetto poetico per così dire si riversa sul piano terrestre ovvero sulla "figura", mentre l'aldilà si riduce, di conseguenza a «teatro dell'uomo e

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 208-9.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> E. Auerbach, Op. cit., pp. 215-6

<sup>15</sup> E. Auerbach, Ibidem.

<sup>16</sup> E. Auerbach, Op. cit., pp. 219-20. Auerbach tiene a osservare, contrariamente a quanto si potrebbe, a suo modo di vedere, fin troppo facilmente ritenere, che lo stesso discorso non riguarda solo i personaggi dell'Inferno, ma che anzi lo si può riproporre anche per le altre cantiche. In sostanza, ciò che si può dire per Farinata vale certo per Francesca da Polenta (*Inf. V*) o per Ulisse (*Inf. XXVI*), ma potrebbe valere anche per Pia de' Tolomei (*Purg. V*) o per l'apostolo Pietro (*Par. XVII*).

delle sue passioni»<sup>17</sup>. Ancora, con le parole dello studioso, «l'indistruttibilità cristiana dell'uomo storico e individuale, stabilita entro l'ordine divino, si dirige "contro" quello stesso ordine divino, lo fa suo servo, lo eclissa»<sup>18</sup>.

In questa realizzazione la figura diventa indipendente e la natura umana dei personaggi si rivela e «*si afferma ancor più potente, più concreta*»<sup>19</sup>. Per inciso, ma ci torneremo, osservazioni di questo tenore non sono dissimili da quelle che a Dante ha dedicato Borges.

Una prima constatazione sembra imporsi: l'impalcatura, sia morale che storico-politica, e della quale il contesto oltremondano dantesco si fa portatore, cede e viene a porsi in secondo piano. In altri termini a relativizzarsi. Verrebbe poi d'aggiungere che per lo stesso motivo patisca un'analoga, corrispondente relativizzazione la consistenza ontologica dell'aldilà. Il che equivale a dire che lo stesso oltremondo, così raffigurato, e proprio a causa di questa sua raffigurazione, nonché attraverso l'emancipazione dei personaggi dall'opera da cui hanno tratto origine, ha perso la sua realtà originaria per assumere quella di artificio retorico, mera condizione ideale per la rappresentazione<sup>20</sup>. Con ciò non si vuol mettere in dubbio la fede del poeta, né questo ci pare in definitiva interessante; solo vorremmo anche significare che, in linea di principio, il discorso è pensabile anche senza, per così dire, postulare la fede dell'autore.

### III. Paolo e Francesca

Dobbiamo, adesso, spingerci un po' oltre, in cerca di una nuova testimonianza. Infatti, se la figura di Farinata potrebbe prestarsi maggiormente a una rilettura del fatto storico-politico<sup>21</sup>, la vicenda che si svolge nel *Quinto canto*, e che ha come protagonisti Paolo Malatesta e Francesca da Polenta, potrebbe analogamente prestarsi a una diversa rilettura del fatto morale, se non a un confronto tra la morale propugnata da Dante nella *Commedia* e quella che sembra emergere dalla vicenda in sé stessa. Daremo perciò una seppur succinta ricognizione sulla vicenda degli ultimi istanti della vita di Paolo e Francesca.

Tale vicenda, pur tra le poche notizie<sup>22</sup> che si è riusciti a ricostruire, sembrerebbe potersi sintetizzare nel modo seguente: a seguito della lettura «*di Lancialotto come amor lo*

---

<sup>17</sup> E. Auerbach, *Ibidem*.

<sup>18</sup> E. Auerbach, *Ibidem*.

<sup>19</sup> E. Auerbach, *Ibidem*.

<sup>20</sup> E. Auerbach, *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ben altro sarebbe lo spazio necessario per argomentare dovutamente questo punto. Si può però pensare che, stando alla lettera dantesca, da questo canto come pure dal XXXIII, cosiddetto del "Conte Ugolino", compaiono figure di alti prelati ghibellini, come il Cardinal Latino e l'Arcivescovo Ruggieri (o si pensi all'immagine di Bonifacio VIII che emerge qua e là da un po' tutto l'Inferno), che, nella «imitazione dell'esperienza sensibile della realtà» che si dà nella *Commedia*, possono ben indurre, e certamente lo avranno fatto, ad una rivisitazione delle loro figure.

<sup>22</sup> Sermonti V., *L'Inferno di Dante*, Rizzoli, Milano, 2004, IV ed., pp. 93-95. Peraltro, lo stesso Sermonti riferisce (*ibidem*), ma la vicenda è nota, che Dante conosceva Paolo Malatesta, il quale era stato Capitano del popolo a Firenze, e si può supporre che la tragica vicenda lo avesse spinto a documentarsi in maniera appropriata.

*strinse*»<sup>23</sup>, e più in particolare del «...*disiato riso esser baciato da cotanto amante*»<sup>24</sup>, Paolo e Francesca sono vinti dalla passione amorosa. A questo punto «*irrompe il marito [...], sorprende i due in flagranza di bacio adulterino, e li infilza in un'unica stoccata*»<sup>25</sup>. Ora ci avvicineremo più direttamente al testo, con lo scopo di rintracciare le immagini. Rileviamo intanto che la logica con cui Dante pensa questo trapasso e il destino seguente appare ben precisa: nell'istante stesso della morte, l'anima si stacca dal corpo: cesura secca d'*Atropós* e l'anima è giù all'Inferno. Tal quale era in quel frangente. L'idea è qui, in breve, che, come quell'unica stoccata li ha uccisi mentre erano *uniti*, così, *uniti*, resteranno in eterno. Di ciò troviamo conferma nel testo e fin da subito, poiché, all'avvistare Paolo e Francesca, il poeta si rivolge a Virgilio in termini che da questo punto di vista appaiono netti: «... *Poeta, volentieri / parlerei a quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggieri*»<sup>26</sup>.

Dunque, "vanno insieme", e si ricordi quel «che mai da me non fia diviso»<sup>27</sup> che pronuncerà Francesca in chiusura di canto e sul quale torneremo. E lo si confronti pure con il fatto che le anime appena passate in rassegna sono tutte ritratte in solitudine<sup>28</sup>. Si potrebbe aggiungere, sebbene a titolo del tutto personale, la doppia e commovente ricorrenza del parlar piangendo: «dirò come colui che piange e dice»<sup>29</sup>, suonano le parole di Francesca all'inizio dell'ultima parte del suo racconto, parole che sembrano trovar riscontro in quelle del Poeta, nella sua ripresa in chiusura: «Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangèa...»<sup>30</sup>, come a suggellare la "realtà" di questa unione. Ora, non saprei dire se ciò che emerge da questo tratto della lettura possa dirsi afferente al piano morale nel senso più pieno del termine. Sta di fatto che ancora una volta un'immagine di straordinaria intensità riesce a far saltare il quadro nel quale è inserita. Nel caso particolare, la forza di quell'amore, così descritto, si traduce in un senso di unione e fa ciò in un modo che potremmo definire paradossale (forse anche beffardo, se lo rapportiamo alle scelte ideali e morali del Poeta) e che trascende la morte e il destino, che vorrebbe essere di condanna, assegnato alle due anime. In altri termini, ben lontani dal quadro morale proposto da Dante, ci sembra di avere a che fare con la testimonianza di una forza assoluta, quella dell'amore, la quale fa passare in secondo piano l'elemento di lussuria come, analogamente, passava in secondo piano

---

<sup>23</sup> Inf. V, 128.

<sup>24</sup> Inf. V, 133-34.

<sup>25</sup> Sermonti V., Ivi, p. 94. Diremo anche, ma solo per completezza di discorso, che poco più avanti, Sermonti non mancherà di sottolineare l'elemento di dubbio circa il fatto che la «relazione adulterina [...] sia durata, dalla prima radice alla catastrofe, il tempo di un bacio lasciato a metà» (Ivi, p.105).

<sup>26</sup> Inf. V, 73-75. Si noti che il contrappasso che Dante assegna a queste due anime è «per analogia (ripetizione perpetua del proprio peccato, o meglio, d'una sorta di parodia allegorica del proprio peccato)» (Sermonti, Op. cit., p. 65); il che, in altri termini, sembra autorizzare l'idea che le due anime siano destinate a vivere insieme per l'eternità, ovvero a rivivere in eterno l'ultimo istante della loro vita.

<sup>27</sup> Inf. V, 135.

<sup>28</sup> Immediatamente prima erano infatti apparse Semiramide, Didone, Cleopatra, e poi, Achille, Paride, Tristano e, beninteso, «...più di mille / ombre mostrommi e nominommi a dito, / ch'amor di nostra vita dipartille» (vv. 67-69). Colpisce infatti che, mentre le anime che abbiamo appena nominato sono tutte ritratte in solitudine, Dante farà, da lì a poco, un'eccezione per Francesca e Paolo, che "vedrà" insieme.

<sup>29</sup> Inf. V, 126.

<sup>30</sup> Inf. V, 139-40.

l'epicureismo e l'eresia di Farinata. Questo, in definitiva, sembra essere ciò che oltrepassa l'intenzione dell'autore per restare come l'impressione che finirà per far presa sul pubblico, di allora e di oggi. Da qui, in altri termini, e non dalla morale con cui Dante li presenta, crediamo discenda essenzialmente il mito di questi personaggi.

Prima di concludere, a maggior sostegno di quest'ultima ipotesi, proponiamo un'ulteriore riflessione, a partire dalla celeberrima terzina: «*Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate*»<sup>31</sup>. Intanto, non v'è dubbio che l'andamento e la musicalità dell'endecasillabo diventino qua più "liquidi", cioè meno duri e più lenti. In questo punto, crediamo, ha inizio quello che potremmo chiamare un processo di ri-spiritualizzazione delle figure dei due amanti, processo che ha, in primo luogo, una grande rilevanza dal punto di vista della forma - e della potenza - dell'immagine e che si completa nelle tre celebri terzine: «*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende...*»; «*Amor, ch'a nullo amato amar perdona...*»; «*Amor condusse noi ad una morte...*».

In questo momento, si può ritenere che le due anime che parlano con Dante divengano una categoria dello spirito; ed il modo, le parole, le immagini, attraverso cui il poeta si esprime, rappresentano probabilmente una parte decisiva ai fini del mito che da qui s'immortalava. Ma a questo punto, però, si pone un problema.

Il lemma "amore", che incardina l'inizio di ogni terzina, ha l'evidente significato spirituale tipico della poesia provenzale e, comunque, è parte ineliminabile del processo di sacralizzazione della donna, tipico del Medioevo e di Dante in particolare.

Sappiamo, d'altronde, del giudizio che sui due amanti pronuncia la morale della *Commedia*, giudizio sul quale l'atteggiamento del poeta si trova singolarmente e drammaticamente non allineato, o forse, è il caso di dire "distonico". La domanda da porsi è allora: a chi, a quale dei due significati dovremmo prestar fede? Oppure, in che modo l'uno prevarrà sull'altro?

#### IV. Borges e Dante

Sofferamoci dunque, seppur succintamente, su questo aspetto e richiamiamo il commento delle *Siete noches*<sup>32</sup> di Borges, nel quale, subito si nota il "sospetto": «*Dante ci dice: "Quali colombe dal disio chiamate". Siamo di fronte a due reprobis e Dante li paragona a due colombe chiamate dal desiderio*»<sup>33</sup>.

Si noti peraltro la sottolineatura che Borges pone sull'insistenza di Francesca nel dirsi ancora innamorata di Paolo: il pentimento è vietato nell'Inferno e Francesca non può che restare fedele al suo peccato, cosa questa che le conferisce «*una grandezza eroica*»<sup>34</sup>. Si pone qui il problema morale e teologico di Dante. A questo proposito Borges nota che se il giudizio di Dante venisse sempre a coincidere con quello di Dio sarebbe la

---

<sup>31</sup> Inf. V, 82-84

<sup>32</sup> Borges J. L., *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, D.F., 1980, (pp. 22-26). La questione è trattata diffusamente nei Nueve ensayos dantescos, in particolare nel V saggio, dal titolo El verdugo piadoso (1982, Emecé Editores, Buenos Aires, p. 53-62).

<sup>33</sup> Borges J. L., *Siete Noches*, Op. cit., p. 22.

<sup>34</sup> Ibidem.

divinità stessa a divenire falsa, quando non una replica strumentale del poeta<sup>35</sup>. La questione, conclude Borges, è da ritrovarsi nel fatto che il Dio della *Commedia* è "oltre", "al di là" del giudizio umano, imperscrutabile e spesso incomprensibile<sup>36</sup>.

C'è però un altro elemento nella riflessione borgesiana, forse anche più rilevante, da tener presente. Si tratta di quella sorta di identificazione al contrario che il poeta patisce nei confronti di Francesca, la quale sembra addirittura ostentare un amore che in ogni caso sarà eterno.

Scrivono Borges: «Paolo e Francesca sono nell'Inferno; lui [Dante] si salverà, però loro due si sono amati mentre lui non è riuscito ad avere l'amore della donna che ama, Beatrice. E in questo c'è anche un'ostentazione, e Dante la deve sentire come terribile [...]»<sup>37</sup>

Sembra dunque che qui si consumi una forte scissione tra il poeta e il pellegrino e questo, crediamo, avrà effetti decisivi sull'insorgere del mito. In altri termini, da un lato c'è il pellegrino che vacilla: la morale del poeta si propone come più alta di quella che, secondo gli schemi provenzali, gli appare adesso come un errore di gioventù<sup>38</sup>; tuttavia, questa morale, è lo stesso pellegrino che dimostra di non poterla sostenere fino in fondo, come certamente risulta dalla sua impossibilità di reggere l'impatto emotivo del racconto di Francesca (il che sembra anche equivalere a un rifiuto agito di tale morale). Dall'altra parte c'è il genio del poeta, al quale il verso prende la mano, guidandola alla perfezione. Se consideriamo che questi potessero essere gli elementi che spingevano e determinavano la lettera di Dante, tra la prima parte, intrinsecamente conflittuale, e la seconda, poetica, armonica e perfetta, non sorprende dunque che la spunti il poeta. Riprendendo le fila del discorso, possiamo osservare che le due letture, quella di Borges e quella di Auerbach, almeno in linea di principio, non sembrano inconciliabili. In Borges, trattando di Paolo e Francesca, il mondo del "reale" auerbachiano si sposa e si completa con la spiritualità della poesia, dando luogo ad una nuova visione del mondo dei due amanti. Questa posizione può venir resa citando Francesco Carbone, per il quale Borges ci rivela «una visione simile a quella di William Blake, che isolò i due amanti dalla tempesta dei lussuriosi in una sfera corrusca di paradossale beatitudine infernale.»<sup>39</sup>

## Conclusioni

Forse, la questione più ovvia su cui riflettere potrebbe essere quella della creazione del mito *post mortem*. La concezione figurale cristiana, di cui abbiamo detto, troverebbe già nella vicenda di Cristo il miglior esempio e nella sua figura il più degno esponente. E certo, anche in questo caso, si può pensare a quali immagini si decida di trasportare nella memoria. In altri termini, per tornare a riproporre la questione dell'immagine e del contesto in cui essa è presentata, potremmo pensare che una cosa sia mantenersi legati,

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 26. Si noti pure a p. 25, dove è scritto che non si può «ignorare il "Terzo personaggio". Il giudizio di Dio non sempre coincide con quello di Dante».

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, p. 24.

<sup>38</sup> Come nota Sermonetti (Op. cit., p. 106), Dante «è doppiamente implicato» in questa vicenda, poiché «figura – come giovin poeta – mandante ideologico dell'adulterio; e perché come cristiano coniugato ha applicato alla lettera anche lui» i precetti dell'amor cortese.

<sup>39</sup> Francesco Carbone, *Un cercare pieno d'incanto*, Milano 2004, in: [www.italialibri.net/contributi/0405-3.html](http://www.italialibri.net/contributi/0405-3.html).

dopo la sua morte, ad eventi come il *“Discorso della Montagna”*, mentre altro sarebbe riferirsi alla sua crocifissione. Pensiamo, infatti che, ai fini della nascente dottrina, i due eventi potessero concorrere in modo distinto e soprattutto con altrettanto distinti esiti. Tuttavia, non è la questione del mito *post mortem* quella che vorremmo – né quella che potremmo – proporre in questa sede. Ci piacerebbe piuttosto concentrarci sul delicato rapporto tra l’evento, o l’immagine che ce lo consegna, e il quadro più ampio, contestuale che ne deriva, specie in riferimento al piano morale.

Più sopra si faceva riferimento all’opera di artisti il cui scopo fosse quello di vivificare le storie delle Sacre Scritture. A tutta prima viene da pensare alla potenza espressiva del genio poetico di Dante e, di qui, a considerare questi altri come artisti senz’altro *“minori”*. Quello che d’altronde potrebbe realisticamente sembrarci appropriato, o quanto meno possibile, è che in questi artisti abbia prevalso una sorta di senso del limite, come modo per mantenere un certo equilibrio tra l’elemento immagine e l’elemento contesto. E ciò senza venir sfiorati neanche minimamente dall’idea di mettere in discussione il genio poetico di Dante Alighieri. D’altronde, è noto che molti fatti riguardanti la vicenda umana del Poeta trovano nella *Commedia* l’adeguato e anzi straordinario palcoscenico nel quale venir rappresentati. Inoltre, è altrettanto noto il temperamento e il carattere del Poeta che, se volessimo leggerli secondo le coordinate dell’umiltà o dell’egocentrismo, darebbe probabilmente esito per lo più scontato in favore del secondo dei due, portandoci a fare i conti con un freno, con un senso del limite, per dirla nei termini di cui si parlava poc’anzi, che in questo caso potrebbe finanche sembrarci piuttosto scarso. E tuttavia non è questo che vogliamo mettere in risalto. La *Commedia* ci piace così com’è e non la vorremmo minimamente diversa da com’è; o, per dirla con un’espressione con cui pare che Mozart si fosse rivolto all’imperatore asburgico, crediamo che nel poema dantesco ci fosse esattamente quello che ci doveva essere, *“non una nota in più, non una nota in meno”*.

Probabilmente, le opere dei grandi ingegni, e tra queste al pari della *Commedia* inseriamo ad esempio quella di Galileo, sempre portano in sé degli elementi che potremmo definire puntuali i quali, per la loro forza espressiva finiscono per rompere la cornice dentro la quale sono inseriti.

Quest’ultimo, il grande scienziato, era e si poneva per quello che si definisce un credente, una persona di indubbia fede cristiana. Non sarà inutile ricordare il celebre passo del *Saggiatore*<sup>40</sup>

la filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.

Certamente Galileo non poteva esser detto ateo o comunque non cristiano, ma il fatto resta: la forza di queste parole è tale che da un certo momento in poi la natura è

---

<sup>40</sup> (corsivo mio) Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, tratto da *Opere* di Galileo Galilei, Ricciardi editore 1953, pp. 14-15. Opera senza diritto d’autore, prelevata da internet grazie al progetto LIBER LIBER (<http://www.liberliber.it>).

diventata qualcosa a cui guardare e da cercar di leggere in termini matematici e geometrici. E quei “*triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche*” si sono impressi nella mente dell’uomo moderno a prescindere dal contesto di appartenenza religiosa, nel quale il loro autore sembrava volerli porre.

Sembra, dunque, di trovarsi a discutere su quanto un’immagine possa stare in equilibrio in un dato contesto; su *se* e *quanto* possa, come si diceva, “*farlo saltare*” e, in prospettiva, su *quanto* e in *che modo* possa concorrere a ridefinirlo<sup>41</sup>.

Di nuovo, è in gioco l’equilibrio tra la parte e il tutto e, in particolare, la questione di come un singolo elemento concorra a ridefinire il contesto globale, pur al netto del ruolo attivo del fruitore dell’opera.

Come credere che ciò non abbia rilevanti implicazioni dal punto di vista etico?

---

<sup>41</sup> Venendo, con un salto decisamente lungo, al XX secolo, possiamo provare a riflettere sul senso di quelle opere d’arte al cui proposito si sente usare il termine “provocazione”. Sottintendendo: legittima. E forse perché di moda. Ci chiediamo insomma se anche qui non abbia senso porre una questione circa il rapporto tra l’elemento di immagine e il contesto al quale vorremmo questa ci conducesse. E soprattutto ai modi in cui, di fronte alla forza delle immagini, si può ricorrere per mantenere il suddetto equilibrio. Si può certo pensare a qualcuna delle opere di Marcel Duchamp, il cui scopo era in sostanza far riflettere sull’istituzione museale e sulle sue funzioni. O, per cambiare epoca e mezzo espressivo, si può porre il caso di quel documentario di Michael Moore dal titolo *Bowling for Columbine*, in cui le immagini della strage compiuta da alcuni adolescenti nella loro scuola, lungi da risultare meramente provocatorie, sono sorrette da un potente lavoro documentale atto a definirne il contesto. Tuttavia, si pensa anche al genere cosiddetto *pulp*, nel quale a volte si corre il rischio di scadere a propaganda gratuita dell’esercizio della violenza.