

DOV'IO PER ME PIÙ OLTRE NON DISCERNO

Una lettura di Dante in memoria del professor Lorenzo Vincenzi

Poscia «Più non si va, se pria non morde,
anime sante, il foco: intrate in esso,
e al cantar di là non siate sorde», 12

ci disse come noi li fummo presso;
per ch'io divenni tal, quando lo 'ntesi,
qual è colui che ne la fossa è messo. 15

In su le man commesse mi protesi,
guardando il foco e imaginando forte
umani corpi già veduti accesi. 18

Volsersi verso me le buone scorte;
e Virgilio mi disse: «Figliuol mio,
qui può esser tormento, ma non morte. 21

Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso più a Dio? 24

Credi per certo che se dentro a l'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe far d'un capel calvo. 27

E se tu forse credi ch'io t'inganni,
fatti ver lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo d'i tuoi panni. 30

Pon giù omai, pon giù ogni temenza;
volgiti in qua e vieni: entra sicuro!».

E io pur fermo e contra coscienza. 33

Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: «Or vedi, figlio:
tra Beatrice e te è questo muro». 36

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio; 39

così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che ne la mente sempre mi rampolla. 42

Ond'ei crollò la fronte e disse: «Come!
volenci star di qua?»; indi sorrise
come al fanciul si fa ch'è vinto al pome. 45

Poi dentro al foco innanzi mi si mise,
pregando Stazio che venisse retro,
che pria per lunga strada ci divise. 48

Sì com'fui dentro, in un bogliente vetro
gittato mi sarei per rinfrescarmi,
tant'era ivi lo 'ncendio senza metro. 51

Lo dolce padre mio, per confortarmi,
pur di Beatrice ragionando andava,
dicendo: «Li occhi suoi già veder parmi». 54

[...]

Come la scala tutta sotto noi
fu corsa e fummo in su 'l grado superno,
in me ficcò Virgilio li occhi suoi, 126

e disse: «Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno. 129

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte. 132

Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
che qui la terra sol da sé produce. 135

Mentre che vegnan lieti li occhi belli
che, lagrimando, a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli. 138

Non aspettar mio dir più né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno: 141

per ch'io te sovra te corono e mitrio».

Mi scuseranno i dantisti di professione e gli studiosi abituati ad un ferreo rigore se in questa breve lezione dantesca, che contro la mia abitudine stendo per iscritto, mi prenderò alcune libertà per ricordare il professor Lorenzo Vincenzi che invece di Dante era un grande lettore e interprete rigoroso. Ricordo con ammirazione che assistendo ad una lezione sul canto dedicato ai suicidi (*Inferno XIII*) alcuni anni dopo essere stato suo studente sui banchi del Liceo Parentucelli l'avevo trovata molto diversa; il professore, contrariamente a quanto la rappresentazione corrente vuol farci credere sugli insegnanti di scuola, ancora negli ultimi anni leggeva le novità critiche e di ricerca, studiava attentamente per fare lezione.

C'erano alcune costanti però nel corso degli anni, che direi soprattutto di metodo: la tendenza a procedere sempre da una lettura diretta dei testi, l'importanza del contesto storico, sociale, culturale e materiale nel quale le opere vengono scritte e gli autori si affermano, un particolare amore per quella che la sistematica delle discipline chiamerebbe comparatistica e che in Vincenzi si dava forse ancora

più come curiosità ma che svolgeva un importante ruolo pedagogico: ci ricordava in ogni momento che il mondo era assai più grande del libro di testo, della nostra classe o città, delle relazioni che pure con fatica imparavamo a formare e che costituivano la forma particolare della totalità nella nostra vita. Ricordo che in anni di fortissimo sospetto, quando aleggiava anche nella sperduta provincia ligure un aroma da scontro di civiltà, lui ci fece leggere Rumi e ci lesse il *Corano* e i *Veda*, si divertì a insegnarci l'alfabeto ebraico. Ancora, quando per la strada e in televisione si ricordava sempre la Cina come un mondo lontano e aggressivo, fondato sulla schiavitù e copiatore seriale al ribasso di ogni, anche minima, idea europea, lui ci lesse *I'Ching* senza cedere all'orientalismo, portò in classe Li Po e Du Fu perché non credessimo di essere i soli a studiare la grande letteratura.

L'aspetto più visibile, e al quale cercherò con la modestia delle proporzioni di richiamarmi, era la convinzione che la letteratura fosse, o dovesse essere, anche necessariamente fonte di educazione morale, che si trattasse non tanto di una raccolta di esempi (anche se talora con il prudente realismo di chi sa che nella vita non ci sono solo critici letterari, ma anche medici, operai, impiegati, negozianti poteva e sapeva usarla in questo senso senza che significasse una distorsione), quanto l'insieme delle immagini che l'umanità ha voluto o potuto dare di sé anche per educarsi all'esistenza.

Umanista di un umanesimo profondo, severo e dunque a tratti anche doloroso, così diverso dalla versione bonaria e smielata o altezzosa che circola, a volte purtroppo anche nelle scuole, e si nutre di elitismo mascherato da eredità culturale e appoggiato su finte colonne di cartapesta, sapeva che le qualità umane, non solo l'intelligenza, ma soprattutto la rettitudine, l'onestà, la compassione, la pazienza, il coraggio non ci sono date gratuitamente, non fanno parte del nostro corredo naturale ma devono essere chieste, desiderate, ricercate e coltivate con costanza. In questo senso anche la lettura di un libro (o la lezione), attività cui Vincenzi ha dedicato gran parte della vita, è un'immagine diretta di quel desiderio e di quella ricerca: perché un testo ci dischiuda il suo contenuto di verità non basta leggerlo, bisogna desiderarlo fortemente, occorre vincere la resistenza che noi stessi a volte opponiamo, è un'attività faticosa e non solo piacevole. Da persona non religiosa qual era, da combattente civile per una società laica e nemico di ogni misticismo oscurantista come di ogni rivelazione a buon mercato o imposta dall'abitudine, Vincenzi era anche un grande conoscitore dei testi sacri che ci esortava ripetutamente a leggere e durante le spiegazioni in classe si sentiva fortemente; di certo sapeva bene questo segno di verità elementare: in quasi tutte le confessioni cristiane, così come nell'Islam, in molte correnti del Buddhismo e nell'Induismo, si prega prima e non dopo aver letto i testi sacri, si invoca la grazia e la comprensione. Più modestamente può significare: l'umanità ha sempre saputo che non si tratta di essere stupidi, intelligenti o pii (perché altra cosa che non si dice, ma da suoi studenti si imparava, è che come non ci sono i naturalmente stupidi nessuno può confidare di essere naturalmente intelligente): per capire bisogna voler capire.

Una volta che si era passati attraverso questo *tour de force*, rispetto al quale soprattutto ora appare evidente come verifiche, interrogazioni e giudizi, apparissero al professore quasi degli orpelli estrinseci, necessari certo al lavoro dell'insegnante ma assolutamente secondari (talora guardati anche con un lieve fastidio se potevano distogliere dal percorso comune che la lezione doveva essere), era pressoché impossibile restare indifferenti e non mutati. Vincenzi aveva infine l'abitudine di recitare, nel congedarsi dai propri studenti dopo la maturità, il verso del congedo di Virgilio dalla *Commedia*: «perch'io te sovra te corono e mitrio»; forse l'ultima stranezza di un insegnante a suo modo eccentrico rispetto a tanti colleghi e che pure anche dai colleghi, che teneva in grande considerazione e simpatia, era molto stimato per la cultura e l'esperienza nel lavoro.

Proprio da questo episodio vorrei trarre spunto per commentare alcuni passi danteschi, cosa che sapeva fare egregiamente e con piacere, fermo assertore della necessità di una lettura di Dante, del quale non ha fatto in tempo a celebrare il settecentenario, lungo tutto il triennio.

Siamo al Canto XXVII del *Purgatorio*, uno dei punti di massima tensione nell'intero poema: ci troviamo sull'ultima cornice, quella dove si purifica il peccato della lussuria, che se nel primo girone infernale (*Inferno V*, il canto di Paolo e Francesca) è soprattutto inteso come amore sensuale e carnale, un rapimento che travolge la ragione e da qui la bufera che colpisce e sbatte le anime dannate, è invece ora da Dante colto soprattutto nella sua dimensione razionale, intellettuale e spirituale, l'amore come attenzione, dedizione e elevazione spirituale (un più moderno Freud avrebbe detto l'eros sublimato). Non a caso i personaggi che Dante incontra nella cornice sono soprattutto poeti, tra cui spiccano il bolognese Guinizzelli e il provenzale Arnaut Daniel (Canto XXVI); che la colpa a cui Dante pensava fosse realmente questa, l'eccessivo amore per l'amore e insieme la sufficienza di questo all'elevazione cantata attraverso la poesia è evidente da tutto lo svolgimento dell'episodio, in mezzo al quale la processione di sodomiti e lussuriosi che gridano esempi lussuria punita appare tutto sommato convenzionale, quasi un omaggio al gusto figurativo del tempo (vengono in mente le formelle istoriate di molti portali di chiese tardoromaniche e gotiche) e un aiuto al lettore comune, che certo agli episodi biblici di Sodoma e Gomorra, al meccanismo ferreo di peccato-colpa-espiazione era abituato dall'intera visione del mondo che si confermava nelle robuste e vivide prediche domenicali.

Più complesso del peccato come cattiva azione (che pure anche oggi è credo quello più diffuso) è il senso del peccato come condizione spirituale e intellettuale, uno scorretto modo di pensare e sentire che è tuttavia capace di imprimersi profondamente nell'animo e dunque, di portare anche a grandi imprese, pratiche, estetiche, culturali, morali e a un intero sistema di valori che al massimo della sua potenza non può che mostrare la propria insufficienza. In questo peccato per definizione i lirici

d'amore sono immersi e Dante con essi, (anche se sappiamo che le anime del Purgatorio sono destinate alla salvezza e che devono attraversare tutte le cornici sostando su ognuna in proporzione a quanto hanno commesso quel peccato in vita). Lo stesso Guinizelli, autore della canzone manifesto dello Stilnovo *Al cor gentil rempaira sempre amore*, che Dante definisce senza dubbio «padre/ mio e de li altri miei miglior che mai/ rime d'amor usar dolci e leggiadre;» al quale cioè riconosce un ruolo di maestro di poesia, un'influenza, una primazia agli altri negata che costituisce il massimo raggiungimento possibile per un poeta: l'invenzione di uno stile, si mostra invece umile e remissivo, incurante delle lodi, così come si addice a un penitente che fa penitenza soprattutto di aver idolatrato l'arte e l'ideale che la sorreggeva: *il cor gentil*. Si tratta forse dell'unico caso in cui un'anima declina gentilmente la possibilità di nominare altri peccatori e attribuisce poca importanza all'identità personale. (se forse a nome vuo' saper chi semo,/tempo non è di dire, e non saprei). Domanda infatti per quale ragione Dante abbia il suo stato particolarmente a cuore («dimmi che è cagion per che dimostri/nel dire e nel guardar d'avermi caro») ed il poeta risponde che lo ha caro per i suoi meriti letterari e gli riconosce la sopravvivenza nell'opera e la gloria futura, secondo il *topos* classico e oraziano dell'*exegi monumentum aere perennius*; Dante sa essere questa memoria la cosa più gradita ai poeti (e a se stesso) perché permette una forma di vittoria sul tempo e sulla morte: «Li dolci detti vostri/ che, quanto durerà l'uso moderno/faranno cari ancora i loro incostri». Non passare di moda insomma, divenire un classico. Sono temi e formule che ritroviamo in tutta la *Commedia* quando a parlare sono poeti e intellettuali o si tratta delle loro opere: da Virgilio la cui fama nell'allocuzione che Dante pellegrino gli rivolge «ancor nel mondo dura,/e durerà quanto 'l mondo lontana» (*Inferno* II) a Brunetto Latini che si congeda, dannato, raccomandando la sopravvivenza della sua memoria nell'opera: «Sieti raccomandato il mio Tesoro/ nel qual io vivo ancora, e più non cheggio». (*Inferno* XV), ma appena si passa tra i salvati il rimatore Bonagiunta Orbicciani è assai più modesto e, pur riconoscendo ancora l'uomo dall'opera (La grande canzone dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore*), riconosce se stesso inferiore proprio nell'incapacità di sottomettere il talento artistico all'ispirazione di amore: «Io veggio ben come le vostre penne/di retro al dittator sen vanno strette/che de le nostre certo non avvenne».

Con Guinizelli, Dante ci rende palpabile che siamo completamente in un altro ordine di valori: il poeta stenta a riconoscere la stima per l'opera come ragione di preoccupazione per il destino dell'uomo e quando, cortesemente e convenzionalmente, come si fa tra uomini di comune sentire e interesse, Dante gli tributa il massimo omaggio poetico, lo stilnovista bolognese addita un altro, il provenzale Arnaut Daniel, come «miglior fabbro del parlar materno», cioè miglior poeta in lingua volgare (secondo la dottrina del *de vulgari eloquentia* le lingue volgari erano lingue "materne", al contrario del latino che era definito «grammatica» per il suo essere oggetto di apprendimento), per sé

chiede invece un unico padre nostro, da recitare in accordo la dottrina dei suffragi secondo con la quale le preghiere dei vivi potevano abbreviare il tempo delle anime defunte in Purgatorio. (falli per me un dir d'un paternostro/quanto bisogna a noi di questo mondo/dove poter peccar non è più nostro). È chiara l'allusione di Guinizzelli al fatto che anche quel sopravvivere tutti in «Versi d'amore e prose di romanzi», quel ritenerlo il vertice delle possibilità umane è una forma, seppur meno visibile, del peccare che è condizione propria degli esseri umani ma non delle anime trapassate, il centro torna ad essere la Comunione mistica con Dio e l'esecuzione della sua volontà. Anche Aranut ripete del resto, con un brano in provenzale che è un vero e proprio virtuosismo stilistico di Dante, lo stesso modulo: ripudia il passato in attesa della gioia futura e chiede che ci si ricordi di lui nelle preghiere: «consiros vei la passada folor, /e vei jausen lo joi qu' esper, denan./ Ara vos prec, per aquella valor/ que vos guida al som de l'escalina/ sovenha vos a temps de ma dolor!». Un'altra delle grandi architetture stilistico morali di Dante è proprio nell'ironia di usare il massimo dell'arte poetica, una terzina in provenzale, il solo passo in provenzale in tutto il poema, per significare l'impotenza definitiva della poesia a salvare l'anima e la vita.

La «passada folor» che il trovatore piange è certo simile a tante colpe di questo tipo che costellano le storie della letteratura: è simile al «giovenile errore» con cui di lì a poco Petrarca, uomo già di sensibilità non più medievale, aprirà il suo *Rerum Vulgarium Fragmenta* o *Canzoniere*: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/di quei sospiri ond'io nudriva 'l core/in sul mio primo giovenile errore/quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono» e arriva fino all'endiadi novecentesca di *Poesia ed errore*, di Franco Fortini. Teologicamente la si potrebbe definire anche una forma di amore per la creatura che supera l'amore per il creatore, ideologicamente la convinzione fallace della sufficienza degli umani sforzi: riposino essi sull'amore o sull'educazione estetica o più spesso, come era già il caso dello Stilnovo, su una stretta combinazione che spiritualizza entrambi.

Non per nulla su questi canti e questi temi ha a lungo indugiato l'attenzione critica e poetica di quella generazione di poeti anglofoni protagonisti della *Dante renaissance* del primo novecento: Da T. S. Eliot a Pound, ad Allen Tate in molti hanno costruito su questi canti una simile mistica della poesia e hanno concesso un valore salvifico alla cultura o, ancora meglio, vedendo la fine di quel potenziale salvifico non tanto nella sua insufficienza in sé, ma di fronte all'emergere della società di massa, vista come caos e crisi della totalità e dei valori che la cristianità sapeva offrire in cambio (come accade agli stilnovisti "pentiti" della *Commedia*) della rinuncia agli ideali di autoliberazione e autosufficienza attraverso l'arte, hanno cercato di restaurare la totalità dei valori riconoscendosi in visioni del mondo forti, capaci a loro avviso di istituire una netta e necessaria gerarchia spirituale e distinzione di bene e male nella vita degli uomini.

Si tratta del resto di una generazione di convertiti: Eliot, che avrebbe voluto intitolare la sua *Waste Land* proprio con le ultime parole di Arnaut *Al som de la escalina* a indicare la somiglianza delle situazioni spirituali e che definisce Pound «miglior fabbro», alla Chiesa Anglicana, Pound al Fascismo, Tate alla Chiesa Cattolica; i poeti vogliono essere immortali ma in genere sanno che non ci salva da soli con l'opera.

E Dante? Certamente anche Dante si trova a dover compiere la stessa rinuncia simbolica e a dover purificare l'eccesso di fede nella lirica amorosa e nella sua mistica, alla cui iniziazione, come si ricorderà, il poeta aveva destinato il sonetto *A ciascun alma presa e gentil'core*, primo della *Vita Nova*, che gli valse il riconoscimento poetico e la risposta di Guido Cavalcanti, il secondo dei grandi lirici volgari cui Dante stesso sa di appartenere, come è scritto nei celebri versi di *Purgatorio XI* che riecheggiano il *vanitas vanitatum et omnia vanitas* il grande topos del *Qohelet* che nella cultura cristiana occidentale vive di costante connessione dialettica con il topos della memoria monumentale di ascendenza classica: «così ha tolto l'uno a l'altro Guido/ la gloria de la lingua; e forse è nato/chi l'uno e l'altro cacerà del nido./Non è il mondan romore altro ch'un fiato /di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi/e muta nome perché muta lato»; questi versi stanno nel canto dedicato alla cornice dei superbi che non a caso, come chiedono anche Guinizelli e Arnaut che si faccia per loro, recitano il Padre Nostro, la preghiera per eccellenza, l'unica scritta nel Nuovo Testamento e insegnata direttamente da Gesù, l'atto più implicito di riconoscimento dell'insufficienza dell'uomo e della sottomissione alla volontà divina.

Come è abissale la differenza tra Brunetto e Guinizelli, pur esponenti della stessa cultura e degli stessi ideali, l'uno dannato che si raccomanda all'opera, l'altro salvato che la respinge per affidarsi a Dio, così Dante deve, è anche una strategia poetica, tracciare un confine netto tra sé e Cavalcanti che pure ha, per un largo tratto testimoniato dalle *Rime*, influenzato la poesia dantesca. Si intuisce infatti nel Canto X dell'*Inferno*, per via del colloquio con il padre di Guido, Cavalcante, che domanda a Dante come mai il figlio, poeta grande al pari del pellegrino e suo diretto maestro, non viaggi con lui che Guido (ancora vivo nella Pasqua del 1300, data di svolgimento del poema) sarà dannato. La risposta di Dante a Cavalcante, «da me stesso non vegno» dice chiaramente la differenza tra i due e contiene, nell'allusione a un «disdegno» di Guido verso Beatrice, la sinistra conferma delle ipotesi di averroismo, epicureismo o altre dottrine prossime all'eresia che avvolgevano la figura dell'amico poeta. Il peccato di Guido è, fondamentalmente, ancora quello di pensare di poter “venire da solo”; sarà solo con la modernità e con l'illuminismo che il piatto della bilancia potrà pendere occasionalmente dalla parte di Cavalcanti, vedendo nelle sue rime un coraggioso tentativo di esplorazione materialistica della fenomenologia d'amore e in lui la figura di un libero pensatore (attratto ad esempio dalla medicina e dall'anatomia) più moderno di Dante quando canta i dogmi del

cattolicesimo medioevale. Non c'è spazio per la glorificazione di figure come la sua nel mondo dantesco, al massimo per un commosso e allusivo silenzio, come quando non si vuol parlare esplicitamente delle azioni turpi commesse da una persona cara.

Esiste una indubbia connessione tra l'eresia, colpa che nell'Inferno è punita con la costrizione in tombe infuocate e che non rientra nelle altre divisioni dei peccati (incontinenti, violenti e malevolenti), la superbia, che in vario modo macchia i nomi dei letterati nel poema dantesco, e la colpa che si purifica nella settima cornice dentro il muro di fuoco; dicevamo che si punisce la convinzione dell'autosufficienza dell'educazione estetica (colpa che sicuramente Dante avvertiva ma non avrebbe potuto chiamare così, ragione per cui abbina più esteriormente la lirica d'amore alla lussuria), il problema è che Dante sa benissimo che su quell'idea, dalla sublimazione dell'eros che ne deriva, si costituiscono spesso la civiltà e l'arte come vertice delle espressioni umane, come avrebbero poi pensato e spiegato Schiller e, con l'aiuto della psicoanalisi, il Marcuse di *Eros e civiltà* e sa anche che quella colpa è inevitabile nel mondo. Con una sensibilità moderna ma in questo caso fedele agli elementi di grandezza e coerenza del poema dantesco potremmo dire che si tratta dell'eresia umanistica.

È da se stesso che Dante deve purificarsi, non da qualche singola azione, ma da quella cultura che negli uomini è fatta natura: oltre il muro di fuoco vi è infatti, e Virgilio lo dice, il giardino dell'Eden, la possibilità per Dante di tornare alla condizione di Adamo prima della Caduta, la tradizione mistica ebraica chiama quella condizione e quell'Adamo *Qadmon*, l'uomo originario nella sua divinità, oltre quello c'è il «trasumanar» del Paradiso e lo stesso Dante come uomo dunque non c'è più. Chi ha intuito meglio queste cose, con l'assenza di pregiudizio che richiedono per evitare di cadere nella stanca parafrasi o di fare di Dante l'alfiere della reazione e della *Commedia* un catechismo versificato è stato Harold Bloom, la cui teoria dell'angoscia dell'influenza e della lotta dei poeti con se stessi e fra di loro per raggiungere immortalità, conoscenza e linguaggio divino certamente risente del complesso rapporto che Dante elabora tra se stesso e i propri precursori, trasformando e fondendo canone letterario e vicenda cosmica.

Dante però è anche il «poeta del mondo terreno», secondo la precisa definizione di Eric Auerbach, e ogni allegoria, simbologia e significato spirituale si presenta con evidenza materiale ed esperienziale: anche per questo l'ultimo ostacolo, che il viaggiatore non vuole affrontare, è un muro di fuoco, simbolo non solo della purificazione, della lussuria e dei roveli intellettuali e spirituali, ai quali gli eretici sono condannati per sempre, ma anche immagine della civiltà (Barth chiama l'idolatria umanistica peccato prometeico in riferimento al mito di Prometeo ladro del fuoco per l'umanità), della potenza produttiva delle passioni domate e insieme paura ancestrale degli uomini.

Dante quindi si impunta come un cavallo che non vuole saltare l'ostacolo di fronte al muro di fuoco, la paura prende il sopravvento su di lui e fa regredire la sua volontà ai terrori primordiali. Con grande finezza psicologica e grande realismo il poeta ci descrive questo processo di immobilismo da panico non con una affermazione generica ma con un preciso processo psichico: «guardando il foco e imaginando forte/umani corpi già veduti accesi», non dunque in generale immagini di combustione ma corpi umani (ancora il richiamo all'umanità come limite da superare) già visti bruciare. Sentiamo qui le parole del Dante «feditore a cavallo» nella battaglia di Campaldino, di chi era presente all'assedio di Caprona e ha visto bruciare persone vive; non si tratta di un processo diverso da quello che lamentano molti veterani che vedono i volti delle persone uccise o ne odono i lamenti, dai ricordi vividi ossessivi e paralizzanti delle vittime e degli autori di violenze, si potrebbe parlare di una allucinazione post-traumatica indotta, tutti noi abbiamo paura dei ricordi traumatici, per questo il passaggio risulta così empatico e vivido.

Virgilio, qui ancora in veste di guida paternamente protettiva, dopo aver tentato di convincere Dante, con argomentazioni razionali, ricordando i passati pericoli, come noi potremmo retoricamente chiedere a qualcuno per convincerlo «ti fidi di me?» sapendo di averlo altre volte aiutato e invitandolo addirittura a fare una prova in prima persona («fatti ver lei, e fatti far credenza/ con le tue mani al lembo d'i tuoi panni»), turbato per la mancanza di ragionevolezza deve, con la sapienza del maestro, fare ricorso ad una argomentazione sentimentale, viscerale per vincere un timore di smarrimento che è anteriore alla ragione stessa e nel poema dantesco tale argomento non può che essere uno: «tra Beatrice e te è questo muro». Non si tratta tanto di teologia, relegata piuttosto in quel «più presso a Dio» con cui Virgilio inutilmente cerca di rafforzare i suoi incoraggiamenti, ma ancora una volta dell'aspetto umano, quasi quotidiano del sacrificio per una persona amata, il proverbiale «per te salterei nel fuoco».

Il professor Vincenzi amava ripetere con Singleton che tutta la *Commedia* è un «viaggio a Beatrice» e forse nessun passaggio del poema gli avrebbe dato ragione: per questo nome solo si può compiere il passo decisivo (Dante per significare che si riprende ricorre al paragone con l'ultimo sguardo di Piramo nella storia ovidiana di Piramo e Tisbe come narrata nelle *Metamorfosi*), diversamente tutto il viaggio sarebbe a un punto morto. A Dante, naturalmente al Dante personaggio, non importa granché in fondo di Dio e penso lo si possa dire senza timori reverenziali, tutto quel che conta è vedere Beatrice, attraverso i suoi occhi viene visto per la prima volta il Paradiso (*Paradiso* Canto I) mentre la visione conclusiva di Dio è ovviamente inaccessibile alla mente umana e Dante la vede nell'unica forma in cui può comprenderla: una serie di similitudini a partire da quella del libro, per arrivare ai tre cerchi dell'arcobaleno e alla viva luce che somiglia al volto umano (*Paradiso* Canto XXXIII e «human face divine» continuerà a scrivere quel Dante della Riforma passato attraverso i conflitti della

modernità e la rivoluzione inglese che è John Milton). Di queste due forme di conoscenza che aprono e chiudono la terza cantica ci è certamente più familiare e sola comprensibile quella della conoscenza mediata.

Virgilio prosegue dunque la sua esortazione, rivelando una volta di più i tratti paterni che contraddistinguono il personaggio: « Ond'ei crollò la fronte e disse: «Come! /volenci star di qua?»; indi sorrise/ come al fanciul si fa ch'è vinto al pome»; rispetto a lui Dante è fino all'ultimo un bambino che ha bisogno di essere consolato e confortato nella debolezza e infatti per tutto il tempo della traversata continua a nominare Beatrice dicendo che ormai la scorge: «Lo dolce padre mio, per confortarmi/pur di Beatrice ragionando andava,/ dicendo: “Li occhi suoi già veder parmi”. È questa un'altra nota di realismo: non genericamente la figura, ma una precisa parte del corpo come accade a chi riconosce una caratteristica della persona amata e sa evocarla con la memoria; l'aspetto del pensare al corpo è un riferimento preciso in Dante che conosce e cita il *De amore* di Andrea Cappellano, trattatista francese per il quale l'amore nasce da una visione e da una «immoderata cogitatio formae alterius sexus», un ripensare eccessivamente all'aspetto di una persona dell'altro sesso.

I versi dedicati alla salita contengono diverse immagini georgiche che confermano la natura idillica dell'ispirazione purgatoriale, soprattutto ora che il protagonista si avvicina al giardino dell'Eden; a significare ulteriormente il processo di abbandono dell'umanità, che è anche condizione di peccato, affrontato da Dante nell'attraversamento del fuoco il suo corpo cessa, per effetto del tramonto, di proiettare quell'ombra che, all'inizio della cantica (*Purgatorio* I) aveva così drammaticamente distinto la sua presenza di uomo vivo dalle anime dei trapassati. Il sogno con le visioni di Lia e Rachele, figlie di Labano e spose di Giacobbe, simboli rispettivamente della vita attiva e della vita contemplativa secondo la lettura allegorica delle Scritture propria della teologia del tempo di Dante, oltre a precludere all'apparizione di Matelda, allude alla riconciliazione dell'umanità in sé stessa: non solo abbandono della vanità, ma più ancora sintesi di vita attiva e contemplativa come atteggiamento *nuovamente* naturale (Dante parla, nei termini del suo tempo, anche di fine della divisione del lavoro, o se non lo fa le istanze liberatorie di entrambe le visioni sono su questo punto in verità vicinissime): per tutto l'Inferno abbiamo visto campioni dell'una o dell'altra in essa persi, nel Purgatorio, da Manfredi, ai principi, a Provenzano Salvani a Marco Lombardo, fino ai ricordati poeti del canto XXVI Dante ha incontrato anime che si lasciavano alle spalle, talora faticosamente, la dedizione all'una o all'altra come qualcosa che tiene attaccati alla vita e dunque al peccato, per andare verso la felicità, fine del desiderio e visione di Dio, che anche a Dante, sarà concessa: «Quel dolce pome che per tanti rami/cercando va la cura de' mortali/oggi porrà in pace le tue fami».

In questo senso ha la sua ragione la tradizione, soprattutto romantica, che tende a enfatizzare la grandezza dei personaggi infernali e che permane certamente anche nell'insegnamento scolastico, dove la *Commedia* è letta "per episodi": i personaggi infernali sono ben più vividi appunto perché non riescono mai a smettere di essere legati al mondo della vita: se si volesse trovare per loro un tratto comune che prescindendo dall'epoca storica, dal ceto, dal peccato commesso, si scoprirebbe che esso è il rancore, il rimpianto, l'ossessiva recriminazione del passato sconosciuta a tutti i salvati. Ci si ricorda del resto uno dei detti più enigmatici dei Vangeli «chi vuole salvare la propria vita la perderà». Anche di ciò si è definitivamente liberato Dante, il Dante personaggio ovviamente, non il Dante poeta, la cui lista dei salvati e degli spiriti del Paradiso è non meno faziosa e "terrestre" di quella dei dannati, della quale costituisce, come è ovvio, il rovescio positivo.

Il canto si conclude con il discorso di Virgilio così caro al professore e si capisce perché: è il discorso di congedo di un maestro al suo allievo: Dante ha, insieme al poeta dell' *Eneide*, visitato il Purgatorio e l'Inferno, «il temporal foco e l'eterno», ma da dove si trova ora (dal giardino dell'Eden) la guida dei primi due regni non potrà accompagnarlo. Ciò non accade però per un decreto divino, o meglio non è questo l'aspetto che il discorso enfatizza, ma perché le capacità stesse della guida vengono meno («dov'io per me più oltre non discerno») e l'allievo ha superato il maestro; si noti in questo senso la finezza poetica della diversa declinazione del tema della vista e della luce: quasi nella nebbia lo sguardo del latino mentre all'allievo dice «vedi lo sol che n'fronte ti riluce».

L'insufficienza della guida di Virgilio da qui in poi e la nitidezza dello sguardo del discepolo accompagnano la solenne dichiarazione: «Tratto t'ho qui con ingegno e con arte/lo tuo piacere omai prendi per duce;/fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte». Di nuovo e più profondamente i due sono contrapposti: a Virgilio appartengono ingegno e arte (qua anche nel senso di artificio ma il termine è quantomeno suggestivo) che sono irrimediabilmente diversi da quel piacere che ora guiderà Dante; egli solo può infatti attingere a questa dimensione di *nuova* natura nella quale l'istinto non è più conservazione della vita ma è pura gioia e salvezza e naturalmente giusto è il pensiero: «libero, dritto e sano è tuo arbitrio/e fallo fora non fare a suo senno:». In questa luce appare ancora più stridente il contrasto tra la dimensione di ingegno e arte dell'abitante del Limbo (dove è posto un castello, simbolo dell'artificio, una "macchina" lo avrebbe forse definito Manzoni) e il giardino dell'Eden dove, come da un altro antico sogno comune dell'umanità oggi dimenticato solo in zone del mondo particolarmente ricche dove è scomparsa l'economia di sussistenza, la terra produce frutti senza essere coltivata: è la fine del lavoro, la cessazione della maledizione divina che incombe su Adamo; (Genesi 3, 19 «mangerai il pane con il sudore del tuo volto, finché tu ritorni nella terra da cui fosti tratto») lo stesso atto di nascondere la nudità che è il primo segno del frutto della conoscenza non significa la vergogna dei genitali quanto significa, una volta per sempre, la vittoria della cultura sulla

natura originaria come caduta. Se si capisce questo aspetto che ha forse in Dante la prima precisa formulazione anche estetica appaiono cariche di significato le sue metamorfosi moderne: acquista senso riflettere sul fatto che, mentre in Europa la totalità della cristianità cantata da Dante nella *Commedia* e tenuta quale orizzonte teorico della politica nel *De Monarchia*, scossa alle fondamenta dall'umanesimo, si infrangeva con la Riforma, la Controriforma e il Concilio di Trento per arrivare alle guerre di religione, esploratori e conquistadores spagnoli e portoghesi evocassero, e talora realmente cercassero, il giardino dell'Eden nelle foreste e nelle giungle delle Americhe. La natura "adamitica" dello sguardo degli europei colti, missionari inclusi, sulle popolazioni amerindie, delle quali colpivano la, spesso più immaginata che reale, nudità mentre si facevano rimettere i "braghettoni" ai nudi di Michelangelo, la floridità dei terreni e l'ingenuità e bontà dei comportamenti a volte legati all'idea di un comunismo primitivo, è all'origine dell'idea del buon selvaggio, uomo più vicino alla natura originaria, rassomigliante ad Adamo e meno capace di male, un'immagine che viene sfruttata talora anche dagli intellettuali a vario titolo in difesa degli Indios come Garcilaso de La Vega o padre de Las Casas nella *Brevissima relazione*, ma che arriva fino all'illuminismo di Rousseau e De Raynal, che certo non erano più cattolici come Dante o come i ferocissimi Pizarro e Cortés, e che spesso ha superato ideologicamente il ricordo dei massacri, delle alleanze di convenienza con gli invasori, della corruzione, della schiavitù e delle politiche di potenza che invece vi furono da sempre anche nelle americhe. Senza la costante di questo coacervo di nostalgia, repressione e immaginario biblico come ansia di redenzione e fine della storia è difficile immaginare la commistione di ammirazione e disprezzo per popoli giudicati lontani dalla cultura, saggi, ingenui, buoni ma anche, ignoranti, barbari e crudeli e comprendere la successione di sterminio e idolatria, conversioni forzate, abusi e vibranti orazioni in difesa con tanto di imperiali o vescovili commissioni di inchiesta.

Più tardi non si smetterà di nutrire simili tensioni ma necessariamente saranno sempre meno proiettate sull'*altro e sull'altrove* (ché nel frattempo gli spazi bianchi sulle carte si assottigliano e i "potenziali Adami" vengono assimilati o sterminati) e sempre di più saranno riversate sul passato dell'umanità con una vena di malinconia e mantenute come promessa futura: Milton affrontando gli stessi racconti biblici che sostengono la *Commedia*, pur mantenendo ferma la fede nella promessa divina di redenzione attraverso il sacrificio di Cristo, non può che fare del poema della modernità cristiana un *Paradiso Perduto* e cantare la caduta (poema dove tra l'altro l'episodio della scoperta della nudità e della vestizione, nonché delle altre conseguenze fisiche della caduta occupa quasi un intero canto), tra gli ultimi versi del poema si dice: «Som natural tears they drop'd. but wip'd them soon/ the World was all before them, where to choose/Thir place of rest, and Providence thir guide». Nella *Commedia* un pianto di fronte a Beatrice sulla propria condizione restaura in Dante la condizione adamitica (*Purgatorio* Canto XXX), in Milton ne è l'ultima manifestazione: lacrime *naturali* subito asciugate

da quelli che si accorgono di avere il mondo di fronte a loro e la Provvidenza per guida; Adamo ed Eva sono già divenuti agli occhi di un moderno anche pionieri e padri pellegrini, l'esilio doloroso anche una conquista provvidenziale della terra. Ancora più tardi, quando ormai la filosofia, la storiografia e la scienza hanno compiuto o stanno per compiere il processo di secolarizzazione delle promesse e delle visioni dantesche appare la tensione all'originarietà come formulata dal poeta che già abbiamo evocato per aver dato forma compiuta all'idea di educazione estetica come liberazione e autoelevazione dell'umanità quando ormai, verso la fine del Settecento, quasi nessuno sarebbe disposto a riconoscere in ciò il peccato. Nelle *Lettere sull'educazione estetica* Schiller proietta autenticità, dignità e libertà in una Grecia classica idealizzata, ma per quanto idealizzata un tempo storico e profano diverso dalla storia sacra che invece Dante non distingue, e vede nell'umanità presente un percorso di elevazione e riconquista della libertà e riconciliazione attraverso l'educazione della sensibilità che l'arte può dare, inoltre nel trattato *Della poesia ingenua e sentimentale*, distingue tra la poesia antica (classica) che può essere ingenua e avere un rapporto non mediato con i suoi oggetti in virtù di una vicinanza alla natura, e la poesia sentimentale, nella quale riconosceva se stesso e tutto il destino della poesia moderna, destinata a una crescente astrazione e alla mediazione dei suoi significati; è merito di Peter Szondi aver fatto comprendere (almeno a me, e ricordo che fu uno degli ultimi argomenti discussi a lungo con il professore, non più sui banchi di scuola, ma assai lontani da una pari consapevolezza) che anche questo schema non è una classificazione storica ma la descrizione di un possibile processo: come non vi sono mai stati "buoni selvaggi" così non vi sono mai stati, nemmeno nella Grecia classica "poeti ingenui" e Schiller lo sapeva, anche l'ingenuità che è il compimento e non la negazione della cultura, deve essere riconquistata lungo il cammino sociale della storia umana, questo il senso dell'espressione «L'umanità ha perduto la sua dignità, ma l'arte l'ha salvata e custodita in pietre significative; la verità vive ancora nell'illusione, e dalla copia sarà ricostruito l'originale». (si badi, non descritto o immaginato o ritrovato, ma *ricostruito originale*)

Non c'è stato nessun imbroglio da parte del serpente se la conoscenza e l'instaurazione del sistema morale che distingue bene e male, non naturale e originario ma culturale anch'esso, determina nell'uomo il peccato come allontanamento da Dio, ma anche l'umanesimo, la divinizzazione dell'uomo da parte della cultura e il suo corrispondente radicale-rivoluzionario, l'ateismo. In altre forme, dall'Eschilo dell'*Agamennone* con il *pathei mathos* dell'Inno a Zeus alla *Maitry Upanishad*, («per gli uomini la mente è causa di schiavitù oppure di liberazione: quando è congiunta agli oggetti porta alla schiavitù, quando è priva di oggetti è chiamata liberazione», e si ricordi il discorso sul rancore dei dannati) l'umanità ha espresso la consapevolezza del nesso che lega conoscenza e sofferenza, per Dante e per la tradizione giudaico-cristiana espresso in *Qoehlet* 1 «grande sapienza è

anche grande tormento», di tutti i libri biblici era forse il più amato, anche per la vena materialista e mortalista che lo percorre, dal professor Vincenzi.

La rottura della naturalità originaria che instaura questo nesso deve essere ricomposta come lo è da Dante, pellegrino che è anche figura dell'umanità, ma con questa ricomposizione, tra Dante nell'Eden come novello Adamo, Virgilio quale figura dell'ingegno e della cultura e Beatrice quale emanazione divina si instaura una diversa gerarchia che il poeta rende con il gioco degli sguardi: «in me ficcò Virgilio li occhi suoi», ma Dante deve aspettare “gli occhi” di Beatrice, i quali a loro volta avevano potuto agire su Virgilio mettendo in moto il soccorso a Dante e con esso il meccanismo narrativo del poema mirabilmente riassunto tutto nella mutazione di uno sguardo: «Mentre che vegnan lieti li occhi belli /che, lagrimando, a te venir mi fenno,»; in virtù di questa nuova gerarchia Virgilio può pronunciare le sue ultime parole: «perch'io te sovra te corono e mitrio».

La frase allude ai due poteri, l'impero e il papato, che Dante riconosce e intorno ai quali struttura la sua dottrina politica e sociale nel *De Monarchia* e, metaforicamente, l'indipendenza e il pieno controllo di sé sul piano materiale e su quello morale e spirituale: il pellegrino può diventare libero (lo sarà dopo aver bevuto l'acqua del Lete e fatto ammenda delle suo colpe) sia dal peccato come cattiva azione che dal peccato come condizione. Virgilio esaurisce qui la sua funzione, ma Dante si accorgerà solo diversi canti dopo della sua sparizione: è la famosa terzina del canto XXX: «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi/di sé, Virgilio, dolcissimo patre,/Virgilio a cui per mia salute die'mi» . Al di là dell'apostrofe commossa che rievoca il tema del rapporto maestro-allievo come paternità, a prescindere dalla “condizione” del maestro o dal valore ultimo del suo insegnamento una costante dell'immaginario dantesco: si pensi ai versi dedicati ancora a Brunetto Latini in Inferno XV, «la cara e buona imagine paterna/ di voi quando nel mondo ad ora ad ora/m'insegnavate come l'uom s'eterna», ad una lettura attenta dell'ultimo discorso risulta evidente come già lì la distanza tra i due si fosse fatta incolmabile.

Stanti così le cose possiamo accontentarci che stiano così e leggere dunque il poema della redenzione umana o anche, in un'opera in cui nulla o quasi è casuale, chiedersi come mai sia scritto così e non altrimenti. Se si tengono a mente tutte le cose fin qui dette e l'intera *Commedia* una domanda non può non affiorare: per quale motivo Virgilio non è salvato? Le ragioni ci sarebbero: una guida fondamentale per Dante, uno strumento della Provvidenza, un poeta tanto più grande di Dante (l'*Eneide* è definita «alta tragedia» con palese contrapposizione alla *Commedia*, rispettivamente il più alto e il più basso degli stili secondo la retorica medioevale compreso il *De vulgari eloquentia*), gli stessi avvenimenti cantati nel poema *sono dati per veri al pari della lettera biblica* (diversamente non si capirebbe la frase «io non Enea, io non Paulo sono» né alcuno dei personaggi classici presenti nel poema) e ai suoi versi, in particolare alla *Ecloga IV* mirabile variazione sul tema dell'età dell'oro,

della fine del lavoro e della nuova natura, un significato profetico per l'allusione alla nascita di un *puer* identificato con Gesù; soprattutto però Virgilio, a differenza di tutti gli altri poeti, avrebbe potuto essere immune alla superbia e all'eresia umanistica: un grande poeta che non pensa di sopravvivere nell'opera ma, anzi, di distruggerla. Sarà solo nel Novecento con Hermann Broch, negli stessi anni del dantismo neocristiano e integralista degli Eliot e dei Tate, che si ritornerà sulla questione della morte di Virgilio come simbolo della fine di una civiltà di fronte alla società di massa, qui non però per appellarsi a una restaurazione ma per mostrarne la contraddittorietà e l'impotenza, la dimensione tragica.

Se ci fosse stato nel Paradiso un cielo dedicato, per esempio, agli spiriti profetici, nella coerenza del sistema dantesco vi avremmo potuto senza scandalo vedere Virgilio accanto a Isaia o Ezechiele; tanto più che la cronologia o il paganesimo e la mancanza di battesimo, le motivazioni addotte dallo stesso Virgilio in *Inferno* IV (Or vo' che sappi, innanzi che più andi,/ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,/ non basta, perché non ebber battesimo, /ch'è porta de la fede che tu credi;/e s'e' furon dinanzi al cristianesimo/, non adorar debitamente a Dio/e di questi cotai son io medesimo) non sarebbero sufficienti a decretare automaticamente una condanna: proprio un personaggio virgiliano, il troiano (e non cristiano) Rifeo, «iustissimus unus qui fuit in Teucris», il più giusto che vi fu tra i Teucri, appare in Paradiso nel cielo di Giove (*Paradiso* canto XX), dove Dante lo colloca per ricordarci che, (come Cristo ammonisce Nicodemo il fariseo perplesso su come si possa nascere di nuovo e non prima di avergli detto con stupore e non con scherno «Come, tu sei un maestro di Israele e non sai queste cose?»), « il vento soffia dove vuole» e la poesia, aggiungiamo noi, anche.

Invece Dante sceglie per il suo Virgilio un destino tragico, condannato non solo, come tutti i limbicoli, a un desiderio di conoscenza della verità e di Dio senza speranza di soddisfazione («che senza speme vivemo in disio») ma ad arrivarvi tanto «più presso» e a non vederlo comunque, a non capire: «Dove io per me più oltre non discerno» significa dove da solo non mi oriento più e anche dove non c'è più qualcosa che riguardi anche me.

Il motivo della scelta è tanto duro quanto evidente: perché Dante si salvi Virgilio deve perdersi, è fatale che un buon insegnante sia presto o tardi superato dall'allievo, dai cui traguardi resta separato. Tutta la storia della cultura è costellata di figure di guide e maestri che non vedono i risultati della propria opera: nel *Bhagavad Gita* (ricordo benissimo come fosse il primo testo da Vincenzi chiamato in causa in rapporto al poema dantesco) Krsna, emanazione di Visnu, impartisce al principe Arjuna prima della battaglia decisiva, tra gli insegnamenti sulla divinità questo: «Tu hai diritto soltanto all'azione, e mai ai frutti che derivano dalle azioni»; l'altro grande antecedente di Virgilio, Mosè, guida del popolo ebraico del quale Dante è omologo come figura dell'umanità (si ricordi che le anime appena giunte sulla spiaggia del Purgatorio intonano il Salmo *In exitu Israel de Aegypto*), non

giungerà mai alla Terra Promessa e morirà vedendola dall'alto di un monte: «Il Signore gli disse: “Questo è il paese riguardo al quale io feci ad Abraamo, a Isacco e a Giacobbe, questo giuramento: "Io lo darò ai tuoi discendenti". Te l'ho fatto vedere con i tuoi occhi, ma tu non vi entrerai”». (*Deuteronomio* 34,4). In tempi più recenti e in contesto profano, a mostrare ancora una volta come certe figure siano ricorrenti al pensiero umano possiamo pensare all'abate Faria, maestro e padre spirituale di Edmond *Dantes* (e anche Dumas non scrive a caso!) cui rivela la posizione del tesoro di Montecristo e insieme al quale scava il tunnel che li porterà fuori dalla prigione del Castello d'If a Marsiglia ma senza vederne la fine.

Il sacrificio del maestro per la salvezza dell'allievo, la sua ricercata inferiorità è talmente un elemento cardine della nostra civiltà che su di esso si fonda il racconto principale dell'occidente cristiano, cioè la Passione di Cristo che con il suo sacrificio consegna all'umanità il senso più alto del suo insegnamento e a Dante, che vive in un mondo permeato di cristianesimo, questo non poteva sfuggire: nella terzina di congedo al Canto XXX il nome di Virgilio è ripetuto tre volte, una per verso, l'unico altro caso in tutto il poema in cui viene adoperata questa enumerazione ternaria (nella retorica medioevale la massima forma di enfasi) con un nome proprio è nel canto XII del Paradiso, il nome è quello di Cristo, che rima sempre con se stesso, tanto basta perché Dante collocasse, visibile ma sottotraccia, uno stretto legame tra due figure così simili e così irriducibilmente separate.

Certamente il professore conosceva tutte queste cose mentre scandiva, o a volte borbottava, l'endecasillabo di Virgilio alla fine del nostro ciclo scolastico, ma una sincera umiltà e sette secoli di modernità scoccati quest'anno lo separavano dal compiere questo ulteriore passo nell'identificazione. Di certo c'è che l'assunzione della propria finitezza e del proprio individuale superamento è un passo essenziale per essere insegnanti, e Vincenzi teneva sempre molto alla distinzione tra fare l'insegnante e essere insegnante, ma aggiungerei anche genitori se è vero, come Dante ricorda, che una guida è anche un genitore e un genitore è anche, per quanto può e solo fino a dove discerne, una guida dei figli, e ugualmente necessario è, accostamento che non gli sarebbe stato sgradito, per essere un rivoluzionario: eccettuati pochi particolari momenti storici la maggior parte di coloro che lottano per cambiare la società sa che non necessariamente vedrà con i propri occhi la futura umanità che cerca. La letteratura, che il professore ha insegnato tutta la vita è allora una costante educazione a questa finitezza anche attraverso l'allusione all'infinito inattuabile come di fatto è la stessa idea di scrivere la *Commedia*, un'educazione necessaria, diceva il professore, per sopportare il dolore e per costruire nel mondo, necessaria a tutti noi che con la cultura e la virtù abbiamo abbandonato quella che lui chiamava “la sapienza del cuore” innata, libera e originaria e che tutti i nostri racconti proiettano dietro di noi come una caduta e davanti a noi come una riconquista.

Non vorrei in conclusione che sembrasse che io abbia detto tutto e il contrario di tutto, anche se non di rado, specie di fronte ai grandi temi e alle grandi opere che parlano precisamente di questa totalità dell'esistenza umana, era esattamente questa l'impressione che il professore lasciava a noi suoi disarmati studenti dopo ogni lezione, con la confusa idea che qualcosa di molto importante fosse stato detto una volta di più perché potessimo coglierne almeno una parte. C'è voluto molto tempo e molta di quella fatica e di quel desiderio per cominciare ad unire i puntini e a capire, ad esempio, che la grande letteratura parla sempre di pochissime questioni capitali e che la varietà dei temi è più superficiale di quanto non si creda e da tempo è stata giustamente lasciata all'intrattenimento.

Il professore capiva e sapeva certamente di più, ma cruccio e grandezza degli insegnanti è anche sapere che possono fare molto per gli allievi ma la comprensione e il pensiero sono individuali e insostituibili: con l'eleganza di chi sa che le idee giuste non hanno bisogno di essere scaraventate in faccia agli studenti ed è disposto, ma non con eccessiva leggerezza, a dubitare delle proprie taceva più spesso di quanto non dicesse apertamente il suo pensiero. Vincenzi posava sui banchi di scuola di tutti i suoi studenti il primo giorno del primo anno una lista, costantemente aggiornata da novità o ripensamenti, dei libri da leggere nel corso di una vita e la prima domanda di ogni interrogazione era sempre «cosa stai leggendo?»; lo divertiva vedere come ognuno costruisse un proprio percorso, si illuminava alla nostra prevedibile richiesta che presto o tardi giungeva: «posso leggere un libro che non è nella lista?».

Tra le cose che più lo affascinavano c'era questa (piccola, ma anch'essa figurale) distruzione dell'ordine non per negarlo, ma per instaurarne uno migliore. È questo il senso che potrei dare al fatto che l'unico credo che gli sentii dire una volta era l'*Ani Ma'amin*, (cioè Io credo) che elenca i tredici punti della fede giudaica, al punto più importante in cui si dice «Io credo con perfetta fede che il Messia verrà», detto da lui, uomo non religioso e tantomeno ebreo, poteva significare solo una cosa: anche lui possedeva «il sogno di una cosa» che il mondo possiede da molto tempo, ma del quale gli manca una precisa coscienza, come Karl Marx scriveva a Ruge sugli Annali Franco Tedeschi (nello stesso fascicolo contenente lo scritto, *La questione ebraica*): «Si vedrà allora come da tempo il mondo possiede il sogno di una cosa, di cui non ha che da possedere la coscienza per possederla realmente. Sarà chiaro come non si tratti di tirare una linea retta tra passato e futuro, ma di realizzare le idee del passato. Si vedrà infine come l'umanità non incominci un lavoro nuovo, ma venga consapevolmente a capo del suo antico lavoro. [...] Questo è un lavoro per il mondo e per noi. Esso può derivare solo da un'unione di forze. Si tratta di una confessione, non d'altro. Per farsi perdonare le sue colpe, l'umanità non ha che da dichiararle per ciò che esse sono».

Se gli si fosse chiesto, magari sentendoci una volta ancora allievi, «ma, prof, secondo lei che cos'è? Come si fa?» (traduzione approssimativa in linguaggio moderno di «Rabbi, come possono avvenire

queste cose?»), temo che avrebbe sorriso rispondendo, forse in uno spezzino che non saprei trascrivere come la sentenza di Sibilla: «tu sei venuto in parte dov'io per me più oltre non discerno».