

DANTE, I DIAVOLI E L'IRA DI VIRGILIO

Gli inferi sono uno degli elementi piú importanti del romanzo di Rabelais, come di tutta la letteratura del Rinascimento (non a caso è Dante che l'inaugura).

Bachtin 1979: 329.

Questa parentesi rappresenta una delle rare apparizioni di Dante (in genere, come qui, quasi incidentali) all'interno della monografia bachtiniana dedicata a Rabelais e alle radici della sua poetica. Il sommo poeta pare evocato dallo studioso russo soltanto in quanto autorevolissimo cantore dell'inferno, ciò che ne farebbe, certo discutibilmente dal nostro punto di vista, il precursore, se non l'iniziatore della letteratura rinascimentale. Ma per il resto, Bachtin è evidentemente ben conscio di quanto differente sia la rappresentazione degli inferi nei due autori, di quanto la poesia dantesca sia essenzialmente scevra di connivenze con lo spirito profondo del carnevale che informa invece l'opera di Rabelais.¹ Così appare naturale che tra le numerose scene infernali emblematicamente citate come ascendenti piú o meno diretti di quest'ultima non si annoveri alcun episodio relativo all'itinerario ultraterreno di Dante. Eppure, il registro linguistico-espressivo del "basso-corporeo" trionfante nel Rabelais di Bachtin non è del tutto infrequente nelle descrizioni ctonie della *Commedia*: si pensi, ad esempio, tra i casi piú estremi e per la violenza sensoriale dell'immagine e per il lessico scelto, alla bolgia dei ruffiani e dei seduttori descritta in *If* XVIII, con i suoi peccatori attuffati nelle umane deiezioni. Addirittura, come piú di un critico ha ravvisato,

¹ Lo si coglie, come detto, piú che altro dai silenzi e da rare annotazioni cursorie, come quando, ad es., Bachtin segnala che l'«ambivalenza» di molte immagini riconducibili al basso-corporeo e al grottesco è nella *Commedia* «quasi interamente soffocata» (*ibi*: 479). Nell'unico passaggio di una certa consistenza dedicatogli (*ibi*: 442-3), il critico si concentra invece sulla gerarchizzazione del mondo dantesco, coerente con il principio di strutturazione del reale trasmesso al pensiero medievale dall'opera dello Pseudo-Dionigi. All'interno della complessa rappresentazione dantesca, pur connotata da una solida «volontà ideologica», il critico individua, nella «tendenza [...] potente a lanciarsi sulla linea orizzontale dello spazio reale e del tempo storico», le prime avvisaglie della disgregazione di tale paradigma, che si troverà compiuta solo nella letteratura del Rinascimento.

l'utilizzo di tale registro e una certa raffigurazione dei diavoli ad essa coerente parrebbero potersi leggere almeno in un caso, se non in senso schiettamente rabelesiano, ch  l'orizzonte culturale non pare proprio consentirlo, quantomeno come elementi funzionali all'evocazione di un determinato immaginario, conforme a quello di altri e pi  stereotipati inferni medievali. Si tratta dell'ampio episodio dei canti XXI-XXIII dell'*Inferno*, che si svolge dinamicamente tra le ripe scoscese e il fondo di una bolgia in cui ribolle perenne un fiume di pece, tra i due poeti, i diavoli definiti collettivamente «Malebranche» e alcuni barattieri. Il *plot*, a non presumerlo ben noto, si pu  riassumere succintamente come segue.² Ai poeti, richiedenti, al solito, la licenza di proseguire, viene offerta dal diavolo Malacoda una scorta composta da dieci suoi pari, con il compito di condurre i due fino all'unico ponte che, ancora intatto, possa permettere loro di accedere alla ripa successiva. Ma in effetti non vi   un ponte che non sia crollato col terremoto seguito alla morte di Cristo: essi – e il lettore con loro – scopriranno l'inganno, che lo spaventato protagonista aveva per  subodorato, al contrario della sua guida, dalla bocca del frate bolognese Catalano de' Malavolti (un dannato punito nella bolgia degli ipocriti) soltanto al termine di varie peripezie. Queste, oltre a porre in luce l'indomita per quanto maldestra e infine sconfitta malizia dei diavoli, permettono comunque ai poeti la prosecuzione del percorso e li sottraggono infine dalle grinfie dell'infida scorta. La definizione proposta dalla critica di *diablerie* per tale episodio, unico nel poema,   molto esatta: il termine, che identifica i cortei e le messe in scena di uomini travestiti da diavoli in occasione delle feste popolari del basso Medioevo,³ ne valorizza le caratteristiche proprie e l'eccezionalit  rispetto ad ogni altra iniziativa demoniaca narrata nella *Commedia*. La «rapsodia dei diavoli»⁴ della bolgia quinta offre infatti al lettore – qui reso spettatore partecipe, senza nemmeno che gli sia dato il tempo di accorgersene, e proiettato in proximit  della scena, come fosse dietro ad uno degli *scheggioni* di cui lo stesso Dante si serve in un primo momento per

² Molti particolari, qui di necessit  tralasciati, verranno recuperati nell'approfondimento dell'analisi.

³ Bachtin torna a pi  riprese sulla *diablerie*, come componente essenziale della festa popolare medievale e rinascimentale (cfr. in part. *ibi*: 288-93).

⁴ Secondo la calzante definizione di Pagliaro 1967: 311-24, la cui lettura della scena   per  antitetica rispetto alla nostra.

celarsi agli occhi dei diavoli⁵ – la possibilità di vedere all'opera non, come accade il piú delle volte nel poema, dei démoni pagani, desunti con maggiore o minore libertà dalle fonti letterarie, ma degli autentici demoni cristiani, quali il folklore dell'epoca di Dante se li raffigurava.⁶ Se è vero che la demonologia medievale non doveva nel complesso operare sostanziali distinzioni tra le due diverse tipologie di creature infernali, che meglio definiremo, seguendo l'autore, i secondi come *diavoli*, i primi genericamente come *demoni*,⁷ il trattamento loro rispettivamente riservato nella *Commedia* sembra dimostrare (ogni lettore del poema lo nota) che per Dante una differenza essenziale c'era eccome. Da una parte, seguendo la proposta di Eugenio Ragni, ne situeremo la presumibile origine a livello della loro stessa genesi: solo i diavoli, infatti, tra tutti i demoni, partecipano della sublime natura celeste (in quanto angeli, benché caduti) e portano al contempo il marchio della piú terribile e blasfema ribellione, quella del loro duce Lucifero.⁸ Dall'altra, è naturalmente sul piano culturale che si gioca, per un poeta sensibile quanto lo è Dante alla fascinazione dei suoi *auctores*, la distinzione tra *demoni*, dotati di pedigree letterario, e comuni *diavoli*. I due argomenti congiunti, quello genealogico e quello culturale, paiono assumere la piú grande rilevanza poetica dalla loro contestualizzazione nell'orizzonte teologico e narrativo del poema, all'interno del quale il tasso di “diabolicità” degli esseri infernali biblici o pagani che siano, risulta, in confronto ai diavoli, assai ridotto. La funzione, morale e poetica, che Dante assegna ai diavoli si rivelerà, come avremo ampiamente modo di vedere, del tutto conforme a queste premesse.

Tornando alla diavoleria di *If XXI-XXIII*, al critico moderno essa offre piú di un motivo di imbarazzo, se non di disagio. Perché, ad esempio, Dante sceglie di servirsi tanto abbondantemente soltanto in

⁵ Sulla manifesta “teatralità” dell'episodio, su cui quasi tutti i critici, si sono soffermati, avremo modo di tornare ampiamente nel prosieguo.

⁶ Il primo a segnalare concretamente la presenza nella «demonologia dantesca» di tale matrice «popolare, conforme cioè a certe immaginazioni comuni ai credenti del tempo» pare essere stato Arturo Graf, nel saggio intitolato, appunto, *Demonologia di Dante* (che si cita da Graf 2002: 257-91).

⁷ È ancora Arturo Graf (*ibid.*) a concentrarsi sul processo di “demonizzazione” dei *monstra* biblici e pagani operato in epoca tardo-antica e medievale, che avrebbe portato di fatto ad un'equiparazione, nella demonologia del tardo Medioevo, dei primi ai secondi. Cfr. anche Padoan 1970.

⁸ Si veda Ragni 2010: 75.

questa sede (si tratta, com'è stato rilevato, dell'«episodio» più cospicuo del poema: «qualcosa come 290 versil»),⁹ di personaggi che non provengono da alcuna memoria letteraria? Perché, in particolare, l'*alta fantasia* del poeta giunge al punto da permettere loro, prima della maldestra sconfitta e del definitivo smascheramento subiti paradossalmente ad opera di due dannati, di terrorizzare Dante-personaggio e di turlupinare Virgilio? Per dirla con Riccardo Bacchelli, insomma, «come mai essa fantasia ha inserito nel “poema sacro” la beffa dei Malebranche?».¹⁰ A queste e ad altre domande relative a questioni ad esse collegate che mi pare aleggino tuttora sull'episodio, malgrado gli svariati tentativi di esegesi più o meno parziali, si proverà a rispondere nelle pagine che seguono. Mi soffermerò soprattutto sulle pratiche che mi paiono ancora inevase, limitandomi invece, per quanto attiene agli aspetti già ben delucidati, a rimandare alla copiosissima, ancorché quantomai discordante, bibliografia.

1. PER COMINCIARE: IL «RISO DI DANTE»?

Malgrado quanto ricordato in apertura, riguardo la condivisibile riluttanza di Bachtin a chiamare in causa Dante tra i precursori dei carnevaleschi inferi pantagruelici, il critico e studioso di folklore Piero Camporesi non ha esitato ad applicare la chiave di lettura proposta dal maestro russo alla *diablerie* dantesca. Nel suo *Carnevale all'inferno*, infatti, dopo avere richiamato, assai bachtinianamente, i tratti peculiari della figura diabolica nell'immaginario popolare del Medioevo, insistendo in maniera particolare da una parte sulla sua intrinseca comicità,¹¹ dall'altra sulla

⁹ Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 178.

¹⁰ Bacchelli 1962: 845.

¹¹ «Nella tradizione popolare medievale il diavolo è un attivo inventore di *res comica*, egli esercita una precisa funzione liberatoria delle repressioni sociali e delle inibizioni religiose avvalendosi d'un repertorio ricchissimo di volgarità, scurrilità, oscenità, ‘atti disonesti’, atteggiamenti e battute irriverenti. [...] Il diavolo delle rappresentazioni teatrali e dei *mystères* ha un carattere umoristico e folklorico, si ride di lui anche perché (come il contadino) egli è l'eterno sconfitto. La trivialità liberatoria del suo linguaggio basso corrisponde alla libertà di linguaggio, all'oscenità prescritta dei *ludi* popolari di carnevale e in generale delle feste agrarie, perché inferno e carnevale sono – nella coscienza popolare – intrecciati fino alla quasi completa identificazione, così

sua ambivalenza,¹² in cui terrore e riso, senso della morte e «auspicio di vitale *renovatio*» si trovano ad essere indissolubili, Camporesi individua come segue la non trascurabile, seppure episodica presenza di un siffatto elemento nella *Commedia*:

Nell'impeccabile sistema punitivo escogitato da Dante sulla scorta dell'autorità di Aristotele e di San Tommaso, ma più ancora, si direbbe, della normativa penale barbarica e sul meccanismo pendolare del delitto e del castigo; nella sua geometrica e assiomatica macchina ammazzacattivi d'una "seriosità" lugubre rigorosamente costante, la tradizione folklorica riesce tuttavia ad incidere una crepa, a smagliare un anello della catena criminal-punitiva con una ventata di comicità popolare e di *Küchenhumor*¹³ nella "farsa dei diavoli" dei canti XXI e XXII dell'*Inferno*, nei quali la violenza sanguigna e vitale del comico popolare prorompe irresistibilmente e con tanta energia da essere integrata nel sistema del "serioso" dantesco con notevole difficoltà. È l'inferno-carnevale della tradizione subalterna a sforzare la penna dantesca, una delle poche parentesi e figurazioni (ma non l'unica) in cui il lettore può assistere alla carnevizzazione e alla trivializzazione dell'ideologia del perfetto meccanismo del castigo.¹⁴

Le affermazioni di Camporesi sono indubbiamente perentorie e toccano l'interpretazione della poesia dantesca a diversi livelli di profondità, che, per evitare travisamenti indebiti, sarà opportuno cercare, per quanto possibile, di mantenere separati. Innanzitutto, nessun dantista ha mai ritenuto seriamente di poter mettere in discussione la matrice popolare-sca dei dieci (o meglio undici, contando anche Malacoda) Malebranche, la cui genesi poetica è anzi stata adeguatamente rintracciata. Da una parte, in senso figurativo, essa si radica certo nelle «molte e frequenti figurazioni di diabolicità ridicolmente orrenda: nelle leggende, nelle favole, nelle vite dei santi e negli aneddoti di peccatori; e nelle arti figurative

come il diavolo è il buffone e il buffone si rispecchia nel diavolo», Camporesi 1985: 23.

¹² «La bivalenza dell'immagine diabolica (terrore e riso, paura e liberazione dalla paura) nasce dalla doppia natura del demoniaco che è ribellione, trasgressione, sovvertimento, e perciò terrore, lotta, sangue, supplizio, fumo e fuoco, ma anche promessa di ritorno alla vita di ciò che sembra morto e perduto, auspicio di *renovatio*, speranza del nuovo rinato sulle ceneri del vecchio, attesa di carne e di vita per rimpolpare il vecchio scheletro del passato», *ibi*: 24.

¹³ L'icastica e fortunata formula risale a Curtius 1992: 481-6.

¹⁴ Camporesi 1985: 25.

basti citare le sculture [*sic*] dell'arte romanica e gotica»,¹⁵ ma anche in rappresentazioni drammatiche potentemente evocative, come quella tenuta «per lo calen di maggio» del 1304 presso il ponte alla Carraia in Firenze, di cui dà notizia Giovanni Villani.¹⁶ Dall'altra parte, in senso onomastico, la straordinaria elaborazione dantesca è almeno triplicemente significativa: *in primis*, nel dar vita a veri e propri “nomi parlanti” che alludono spesso a tratti bestiali;¹⁷ poi, forse, nel richiamare gli antroponomi di alcuni personaggi storici realmente attestati (in particolare a Lucca, com'è ovvio);¹⁸ infine nel rifarsi agli appellativi tradizionali di spiriti e demoni del folklore medievale, quale ad esempio l'Alichino-Hellequin-Arlecchino destinato poi a immensa fortuna con la commedia dell'arte.¹⁹ Solo una generica adesione, invece, ma un assai più veementemente dibattito, hanno suscitato le recise affermazioni di Camporesi riguardo alla portata del prorompere di tale elemento popolare nel contesto, ben altrimenti coerente, dell'inferno dantesco. Le posizioni espresse sono le più diverse ma, se si eccettua il commento al poema di Tommaso Di Salvo,²⁰ in cui l'ipotesi di Camporesi sembra essere accolta nel suo complesso e, anzi, lo scambio umano e psicologico tra Dante e Virgilio nei canti XXI-XXIII viene, in maniera forse un po' azzardata, ricondotto ad una dinamica di rovesciamento dei ruoli tra servo e padrone (secondo uno schema che parrebbe però più plautino o da commedia dell'arte, che da carnevale), gli studiosi si sono in genere astenuti dal riprendere la lettura carnevalesca nelle sue implicazioni più profonde, eludendone in un certo senso le possibili ricadute ermeneutiche di maggior momento. Fermandosi, il più delle volte, ad un prudente riconoscimento dei tratti esteriormente folklorici, ci si è focalizzati invece,

¹⁵ Bacchelli 1962: 846.

¹⁶ Il cronista parla di «uomini contrafatti a demonia, orriboli a vedere», Villani, *Nuova cronica* (Porta), vol. II: l. IX, § 70, 131. Che Dante possa o meno avervi assistito non è questione di grande rilievo: si può infatti presumere che simili messe in scena non fossero eccezionali, come segnalato da Graf 2002. In effetti, se il Villani vi si dilunga, non è tanto per la rappresentazione in sé, quanto per l'incidente che ne seguì (cfr. il titolo del paragrafo: *Come cadde il ponte alla Carraia, e morivvi molta gente*).

¹⁷ Le più recenti e dettagliate pagine relative all'onomastica dei diavoli danteschi e alla storia della sua interpretazione si trovano in Ragni 2010: 98-105, Vela 2013: 690-3 e Crimi 2013: 716-20.

¹⁸ Cfr. *in primis* Luiso 1931.

¹⁹ Per cui si veda in particolare Toschi 1979: 207.

²⁰ Dante, *Commedia* (Di Salvo), vol. I: 381-4.

ora sul realismo e la corporeità delle raffigurazioni,²¹ ora sul problema della più o meno volontaria comicità della scena, ora sul rapporto della *diablerie* dantesca con altri *specimina* testuali affini e contemporanei, nel tentativo forse di restituire una patente di letterarietà all'episodio. Non sono mancate, tuttavia, contestazioni manifeste al merito dei rilievi di Camporesi, giudicati aberranti rispetto alla corretta interpretazione dell'ordinamento teologico-morale dell'universo dantesco. È il caso, ad esempio, di Gustavo Costa, che sottolinea come sia erroneo

considerare l'autore della *Commedia* uno scrittore eversivo e carnevalesco come Rabelais. La interpretazione bachtiniana di Piero Camporesi sebbene abbia avuto notevole risonanza (Di Salvo, p. 381-384), non aiuta a capire lo spirito del nostro canto. Magari può servire a gettare un po' di luce sulla materia a disposizione del poeta, ma non sulla sua creazione artistico-religiosa, che quella materia trasfigura.²²

La prima affermazione di Costa è indiscutibile. Ma relativamente a quanto segue, appare lecito dissentire dalla lettura che viene proposta di taluni passi di Camporesi. Questi è infatti ben lungi dal voler fare di Dante un Rabelais *ante litteram*: la posizione che esprime è, crediamo, diversa e più ambigua, incentrata com'è sull'apparizione quasi preterintenzionale degli elementi folklorici in pochissimi luoghi del poema ed eccezionalmente per quantità, qualità e peso narrativo e iconico, nella *diablerie* di *Inferno* XXI-XXIII. Come egli afferma, infatti, misurando al contempo l'incidenza differenziale di tali elementi rispetto alle precedenti descrizioni letterarie di *infernalità* (la *Visio Tugdali*, il *Purgatorio di San Patrizio*, la *Navigazione di San Brandano*, ma soprattutto il *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona),

Dante, pur accettando etiche aristocratiche e filosofie "superiori", non può talvolta non essere contagiato dalla demonologia 'bassa' elaborata dalle plebi

²¹ Ma, rispetto alla consistenza di tale supposto realismo, si rimarcherà piuttosto, con Carlo Ossola, che «il registro della lontananza dal disegno divino è la dismisura, la disproporzione, la cacofonia dissonante. Si è detto spesso che la vena tipica dell'*Inferno* è il realismo: ma siffatto tono è quello che descrive in modo congruo al reale, che sta quindi accosto all'*ordo rerum*; mentre in Dante la dannazione varca ogni mimesi terrena: il suo è il regno del *deforme* (come il *Paradiso* sarà quello del *deiforme*) e dell'abnorme, tanto dei corpi che della loro parola» (Ossola 2012: 59).

²² Costa 1998: 53.

delle campagne, dalla mitologia folklorica, la cui presenza è ancor più massiccia – come è naturale – nei cosiddetti “precursori”.²³

Il termine «contagiato» è quantomai sintomatico: quasi come una patologia dell’immaginario i diavoli plebei imperversanti in occasione di feste e carnevali, che dovevano appartenere all’esperienza comune del Vate così come di quella dei suoi contemporanei di ogni estrazione sociale, s’insinuerebbero surrettiziamente nella poesia della *Commedia*, esigendo, nel contesto della rappresentazione infernale che è loro congeniale, lo spazio che ritengono di meritare. Ora, che non solo, come riconosciuto da tutti, l’elemento fisicamente folklorico rappresentato dalla figura dei diavoli, ma anche lo spirito sguaiato e irriverente del carnevale faccia in qualche misura la sua comparsa nei canti dell’*Inferno* oggetto d’indagine è, a mio avviso, innegabile. L’irresistibile *vis* comica che lo caratterizza traspare, qua e là, in tutto l’episodio, tra lazzi, peti, burle dei diavoli che ne sono l’inquietante quanto sgangherato protagonista collettivo, senza dimenticare le espressioni e le metafore ironiche dispiegate dal poeta. In questo senso, non si può che dissentire dalle affermazioni di Costa in merito al “riso” che accompagna la scena: secondo il critico, sarebbe il superiore «riso di Dante», al quale non andrebbe attribuito «un carattere eversivo, che metterebbe in crisi la struttura metafisica della *Commedia*», trattandosi, invece, «del riso di un credente che non dissacra un bel nulla, perché è rivolto verso forze demoniache, le quali sono la negazione del sacro»: dunque «una operazione ineccepibile sul piano teologico». ²⁴ Improprio, a mio avviso, è innanzitutto impiegare la formula «riso di Dante» nel senso di puro intento satirico da parte dell’autore, di volontà univoca di ridicolizzare e degradare l’oggetto su cui si appunta. ²⁵ Il riso rilevato dalla maggior parte dei critici in questi canti – ma non è manca-

²³ Camporesi 1985: 33-4.

²⁴ Costa 1998: 57.

²⁵ Si tralascia qui di discutere il possibile movente “autobiografico” di tale riso, legato eventualmente alla volontà dell’autore di fare giustizia con ironia o persino sarcasmo della risibile accusa di baratteria che lo aveva costretto all’esilio da Firenze, per cui cfr. ad es. Dante, *Commedia*, (Chiavacci Leonardi): 362. Se, infatti, questo movente può spiegare la collocazione della scena diabolica proprio nella bolgia quinta, non è però in grado di dare conto della natura della comicità di cui i diavoli sono il motore primo.

to chi ha voluto negarlo²⁶ – è infatti con tutta evidenza quello innescato dalla presenza e dall'azione dei diavoli: è il riso che, insieme all'immane spavento, come si è ricordato, ne accompagna le epifanie medievali. Non sembra di poter vedere – ed è, in fondo, superfluo farlo – una significativa connivenza di Dante-poeta nel coinvolgere il lettore in questo riso: è un riso che, come sottolinea Camporesi, «sforza la penna» dell'autore perché il mettere in scena i diavoli è un tutt'uno con il ritrarli comicamente e con il conferire, *ipso facto*, una dominante registrale comica, o meglio comico-grottesca, a tutto l'episodio. La questione è in un certo qual modo di carattere ricezionale. Scegliere di inserire nel proprio inferno i diavoli – una scelta per molti versi obbligata, si può presumere, per chi volesse descrivere gli inferi – significò per Dante doverli rappresentare così come tale pubblico li conosceva, e non altrimenti: brutti, sporchi, cattivi e soprattutto risibili. Il riconoscimento di tale *contrainte* non significa, naturalmente, svilire la componente liberamente creativa che fa di questi canti alcuni tra i più poeticamente riusciti dell'intero poema. Al contrario che per i demoni di origine classica o biblica, infatti, qui la creatività del poeta si dovette esercitare forse meno sulla reinvenzione dei personaggi in sé, che sulla stesura dell'autentico copione teatrale che vede interagire (e con quale inarrivabile finezza di descrizione del dettaglio e di penetrazione psicologica!) i diavoli con i due pellegrini dell'Oltretomba.²⁷ Il *novo* (= 'straordinario', 'inaudito') *ludo* che Dante promette al proprio lettore all'inizio del canto XXI e che s'accompagna all'occorrenza dell'abituale polisemico *comedia* (l'opera nella sua interezza, ma anche – è superfluo ricordarlo – l'azione drammatica dall'esito positivo), è forse assai lontano dalle sacre rappresentazioni (come quella mimata nei canti VIII-IX, su cui torneremo) che si addicono in via teorica al poema sacro;²⁸ non si dimentichi tuttavia che il diavolo – e un diavolo in bilico tra riso e spavento, proprio come quelli danteschi, secondo la corretta valutazione di Arturo Graf –

²⁶ Per un'esauriva e circostanziata bibliografia della questione «*utrum riserit Dantes*», contestualizzata in un più ampio discorso sulla "comicità" della *Commedia*, giova rimandare a La Brasca 1994.

²⁷ La dichiarata teatralità dell'episodio è denunciata fin dal principio anche dai reiterati inviti fatti da Virgilio a Dante a «guardare», per cui cfr. Landoni 2010: 10.

²⁸ Al contrario, secondo Dante, *Commedia* (Bellomo): 346, la teatralità dell'episodio in questione non sarebbe maggiore rispetto a quella di altre scene della *Commedia*: il *novo ludo* si dovrebbe pertanto intendere piuttosto nel senso di 'sfida', 'gara'.

reclama un posto d'onore nel teatro in volgare fin dai suoi albori, nel *Jeu d'Adam* anglo-normanno del XII secolo.²⁹ Coerentemente con l'ironico assunto di *convenientia* esposto poco oltre (*ne la chiesa / coi santi, e in taverna co' ghiottoni*, XXII 14-15) –, nel bel mezzo di Malebolge³⁰ può quindi andare in scena un vero e proprio *jeu* diabolico, il cui modello più significativo, tanto per l'estetica della diavoleria, quanto per lo stile comico e il registro triviale, il poeta poteva trovare nel *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle.³¹ E non sarà, in tal senso, un caso se tutti i diavoli rappresentati sono additati per nome, come maschere folkloriche e teatrali ben riconoscibili dal pubblico, a partire da quella, già citata, di Alichino-Hellequin-Arlecchino.³² In tale *jeu*, così come in tutte le altre peripezie infernali che attraversano, i due protagonisti sono trascinati loro malgrado, e costretti a giocarlo secondo le sue regole.³³ Allo stesso modo vi è coinvolto, per il tramite del riso il lettore, che si trova a sperimentare come nel teatro medievale non esistano reali barriere tra scena e platea. Allo stesso modo, infine, Dante-poeta è chiamato, come autore, a conformarsi. Questa se vogliamo paradossale considerazione di ordine poetico-retorico mi pare sia importante porre in evidenza: che, cioè, è possibile misurare la geniale capacità dell'autore di uniformarsi in maniera rigorosa alla materia del suo canto, proprio laddove questa poteva risultargli ideologicamente più estranea, nel rispetto delle norme della poetica antica e medievale che non soltanto imponeva di acconciare la forma al contenuto, ma, come ricorda Claudia Villa, individuava pure nella

²⁹ Graf 2002: 291. Secondo lo studioso, «l'ufficio suo principale sulla scena è quello di far ridere gli spettatori».

³⁰ In merito al fatto che l'episodio si svolga proprio qui e non altrove, è stato remarkedo che «la presenza massiccia di diavoli nella quinta bolgia potrebbe essere messa in relazione con il fatto che nella trattatistica teologica medievale il cinque è sovente indicato come 'numero apostatico' per eccellenza», Barillari 2003: 49, n. 9.

³¹ Cfr. Favati 1965. Lo studioso individua in particolare la trivialità, che in Dante si manifesta in fondo nel solo «squillo di *trombetta*» di Barbariccia, come tratto distintivo immancabile nelle «rappresentazioni teatrali giullaresche ove agiscono diavoli» (*ibi*: 44). La centralità del *Jeu de la Feuillée* nel consolidarsi della rappresentazione letteraria del carnevale – ciò che, ai nostri occhi, allontana ovviamente l'ispirazione di Adam de la Halle da quella che sarà di Dante – è messa in adeguata luce da Bachtin 1979: 281-7.

³² Landoni 2010: 12, ritiene invece che tale «insistenza nomenclatoria» sia da porre in relazione, in un'ottica di peccato e punizione, alla responsabilità individuale del male commesso.

³³ Con quale differente grado di coinvolgimento e consapevolezza tra i due si vedrà più avanti.

“commedia” il genere caratterizzato dall’«*assignare unicuique persone quod proprium est*, secondo una formula affine al principio stesso della giustizia umana *suum cuique tribuere*, sancito dalle *Institutiones* di Quintiliano». ³⁴

Si ha, insomma, a che fare non con il «riso di Dante», ma piuttosto con un “riso dei diavoli” (il genitivo è al contempo soggettivo e oggettivo: riso buffonesco e diabolico dei protagonisti, riso che le loro peripezie provocano nel lettore) che si fa per sua stessa natura riso “generale” e, in qualche misura, *universale*, ³⁵ del tutto appropriato in senso espressivo se si considera l’escursione registrata cui autorizza il genere *comedia*. Resta però aperta la questione se tale riso, circoscritto – è il caso di ricordarlo – ad un singolo episodio, sia capace di mettere in qualche misura in crisi, se non la coerenza poetica, la struttura teologico-morale della *Commedia*. Tale eventualità, si noti bene, è ventilata da Costa, non meno che da Camporesi: il primo la scongiura col leggere (ma quanto opinabilmente, alla luce di quanto appena rilevato?) nell’evidente comicità del testo l’ortodossa irrisione richiesta al lettore nei confronti del peccato; il secondo, dal canto suo, si limita ad evocarla, constatando la palese refrattarietà del riso carnevalesco che domina questa scena a farsi integrare nell’orizzonte teologico-morale del poema. Messa in questi termini rigidamente dicotomici, la questione sembra insolubile. Ma critici senza dubbio più sensibili e meno dogmatici – su tutti Curtius – non si sono affatto turbati nel constatare come la letteratura religiosa medievale non perda occasione di ricorrere a elementi e a tonalità decisamente comici, senza che sia possibile per il lettore moderno identificare ogni volta con chiarezza nel riso a cui l’autore invita il suo pubblico l’intenzione “ortodossa” e strettamente edificante che ci si vorrebbe trovare. ³⁶ Dal canto nostro, convinti, da una parte, che non sia possibile disconoscere la natura del riso che siamo andati enucleando, dall’altra, che dal punto di vista di Dante non poteva ovviamente darsi alcuna ef-

³⁴ Villa 2009: 226. Precisa in nota la studiosa che «*assignare unicuique suum* è formula che definisce l’*intentio* mimetica dei poeti comici, secondo un *accessus* a Terenzio conservato nel ms. Paris, BNF, lat. 7904 (sec. XII), f° IV», (*ibid.*, n. 17).

³⁵ Bachtin 1979: 15. Per l’unica significativa eccezione all’universalità di questo riso, rappresentata a mio parere dal personaggio di Virgilio, si veda *infra*.

³⁶ Cfr. Curtius 1992: 465-86. Né, al contrario, pare possibile, nella maggior parte dei casi, postulare che tale riso servisse ad esorcizzare la paura, come per Bachtin 1979 (in part. 102-6); d’altra parte è la stessa rigida concezione della «serietà esclusiva ed unilaterale della cultura ufficiale» (*ibi*: 84) del Medioevo a determinare ben più di un fraintendimento da parte dello studioso russo.

fettiva contraddizione nella mirabile costruzione del poema, eviteremo di affrontare tale questione in maniera diretta. La possibilità di avanzare una proposta interpretativa globalmente convincente passerà innanzitutto, mi pare, da un corretto apprezzamento del testo – nella sua consistenza puntuale e nelle corrispondenze tra luoghi paralleli – e dei personaggi che esso descrive: i diavoli, certo, ma forse più ancora Dante e Virgilio.

2. «IL DRAMMA DELLE PORTE CHIUSE E LA FARSA DEI PONTI ROTTI»: UN CASO DI AUTO-PARODIA?

Che nella *Commedia* dantesca *tout se tienne*, che la solida coerenza di ispirazione determini anche, pur nella ricca varietà di incontri, vocaboli, stili, una superiore coerenza narrativa e poetica, è considerazione banale e da tutti ripetuta. Mai scontata, invece, è la profondità con la quale essa si scopre ogni volta più vera ad ogni lettura del poema adeguatamente attenta all'emergere di segnali di corrispondenze, echi, rimandi. Uno degli esempi più emblematici di quest'arte dell'allusione interna e del richiamo ad altra parte in funzione dell'unità del tutto è rappresentato dal parallelismo, segnalato tra i primi dal Momigliano, tra il nostro episodio dei canti XXI-XXIII e quello dei canti VIII-IX. Le parole del critico sono, al solito, illuminanti e vale la pena di riportarle diffusamente.

I canti VIII e IX costituiscono una serie di scene drammatiche che si spengono in una scena solitaria: come avverrà nei canti XXI e XXII. Questi due nuclei di canti sono le pagine del poema dove meglio si manifestano le qualità drammatiche di Dante. Fanno centro l'uno e l'altro intorno ad un momento critico nell'ufficio di Virgilio, il quale incontra l'ostilità dei demoni all'ingresso della città di Dite e nella bolgia dei barattieri. Di fronte alla pattuglia di Barbariccia la drammaticità è plebea, di fronte ai diavoli della città di Dite è solenne; quella è uno svago geniale dell'inventiva di Dante, questa è una scena di tragica perplessità. Nell'una e nell'altra l'interesse, di solito concentrato intorno all'aspetto di un cerchio o intorno a un dannato, si fa narrativo e, in vario tono, romanzesco. Il viaggio di Dante, che di solito è un' esplorazione e un colloquio, qui diventa una peripezia, richiamandosi vagamente al suo principio. Il viaggio si è iniziato dopo la peripezia delle tre fiere e dopo che Virgilio ha vinto la trepidazione di Dante; si arresta inopinatamente davanti alle porte di Dite per l'ostilità di "più di mille dal ciel piovuti"; s'incaglia eroicomicamente dinanzi ai roncgli dei diavoli. Questo tempera quel tanto di statico che si potrebbe avvertire nello svolgimento

della cantica, e mostra l'ingegno poetico di Dante sotto una luce un po' diversa dalla solita, inteso ad un ambito piú largo, eccitato da un interesse piú mobile, pronto a tener le fila di un intreccio, a colorire insieme scenario, personaggi ed azione.³⁷

Vediamo piú da vicino che cosa accade nel primo dei due episodî. Giunti alle mura di Dite, i due poeti ne sono in un primo momento esclusi dai diavoli, malgrado il lasciapassare divino esibito, al solito, da Virgilio, ma potranno infine penetrarvi grazie all'intervento provvidenziale di un *messo da Ciel* che sancisce la sconfitta e rinnova la maledizione che spetta agli oppositori dei decreti celesti, tra i quali, ai diavoli si saranno nel frattempo aggiunte anche le tre furie, Megera, Tisifone e Aletto, e, forse (se non è soltanto evocata da queste a mo' di spauracchio), la gorgone Medusa. Tra i due momenti di azione narrativa, si frappone un quadro caratterizzato da stasi e attesa, dominato dal rimbalzare degli stati d'animo e delle parole dei due poeti, in cui sembra di intravedere quasi una sorta di psicomachia, col fronteggiarsi di dubbiosi timori e fiduciose speranze. Gli elementi di analogia riscontrati tra le due scene da chi ci ha preceduto sono talmente cospicui – al punto da poter invocare senza dubbio il concetto di "intratestualità"³⁸ – che non è il caso di soffermarsi ulteriormente in questa sede sulla loro già ben convincente dimostrazione. Ci si limita a menzionare, in ordine sparso:

- 1) l'inconsueta ed ostentata teatralità della rappresentazione;
- 2) la presenza, assai rara per il resto nel poema, di veri e propri diavoli;
- 3) la paura di Dante;
- 4) la "sconfitta" di Virgilio.

Tale eccezionale comunanza di tratti, indiscutibilmente indicativa della volontà del poeta di istituire un parallelo tra i due episodî e pertanto della necessità, quando si voglia coglierne il senso piú autentico, di leggere l'uno tenendo a mente l'altro, non autorizza, però, a sottostimare le

³⁷ Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 59. Una simile lettura – non sarà inutile sottolinearlo *en passant* – dimostra come quelle che possono essere considerate da uno sguardo eccessivamente razionale come incoerenze o aporie nella composizione possano trovare la loro ragione d'essere nella grandezza e nella complessità stessa della poesia di Dante.

³⁸ Per l'*intratestualità* come «variante riflessiva» dell'*intertestualità*, individuabile «quando i testi e/o gli enunciati di cui si tratta risalgono al medesimo autore», basti il rimando a Pasero 2003: 29.

macroscopiche discrepanze. Proprio nel loro esatto apprezzamento, anzi, dovrà consistere la corretta valutazione del rapporto tra i due passi e, in definitiva, la chiave per disvelarne appieno il senso reciproco, e nei confronti dell'intero poema. Entrambi, inoltre (per il secondo in ordine cronologico lo si è in parte mostrato nel paragrafo precedente), sono di per sé portatori di un ricco contenuto semantico: si tratta dunque di procedere, in accordo con la teoria dei quattro sensi della scrittura (*Conv.* II, I 2-15), per addizioni di significato mai per sottrazioni. Ma veniamo ora alle differenze, che affronteremo secondo l'ordine dei quattro elementi comuni poc'anzi individuati (rimandando l'ultimo, che pare meritare una trattazione più approfondita, al paragrafo seguente).

1) Come ha ben sottolineato Bacchelli, al "dramma" di *If* VIII-IX, dal tono grave e ominoso che prelude allo scioglimento permesso dall'intervento del Messo divino, si contrappone, ai canti XXI-XIII, una messa in scena giocata su toni decisamente comici. Piuttosto che di "farsa",³⁹ secondo la terminologia medievale e dantesca si parlerà di *ludus* o, alla francese, di *jeu* e se ne riconosceranno, con Michelangelo Picone, i tratti tabernari (come nel *Jeu de Saint Nicolas* di Jean Bodel e nell'anonimo *Courtois d'Arras*, prima ancora che nel *Jeu de la Feuillée*) e i lazzi giullareschi.⁴⁰ Appare evidente, in ogni caso, che, per quanto le due "rappresentazioni" siano in sé autonome e poeticamente riuscite, nell'ottica della struttura globale del poema la seconda richiama la prima secondo una modalità che sembrerebbe configurarsi come un rovesciamento parodico, laddove ogni (o quasi) tratto serio può trovare il proprio "doppio" risibile e grottesco.

Solo Sonia Barillari, se non erro, ha apertamente proposto per l'episodio della bolgia quinta una lettura secondo l'ottica della parodia interna o "auto-parodia": si tratterebbe, in particolare, in questo caso di «una parodia che non è indirizzata né all'autore né all'opera ma si appunta contro i protagonisti dell'intreccio modificandone rapporti e funzioni».⁴¹ Malgrado, come la studiosa riconosce subito, manchi manifestamente in

³⁹ Cfr., tra i primi e più autorevoli, Spitzer 1944.

⁴⁰ Picone 2003. Sulla base di una serie di riscontri storici e di parallelismi testuali, lo studioso è propenso – ma le prove addotte paiono tutt'altro che dirimenti – a identificare nell'anonimo barattiere che Dante incontrerà nel canto XXII (Ciampolo di Navarra, secondo i primi commentatori) il poeta francese Rutebeuf, di cui nel poema si intenderebbe stigmatizzare lo «spirito libertino *avant la lettre*» (*ibi*: 88).

⁴¹ Barillari 2003: 64.

Dante l'intenzione di «avere quale bersaglio [della riscrittura parodica] se stesso o il proprio poema»,⁴² pare in linea di principio condivisibile l'utilizzo del termine auto-parodia che viene proposto, in base alla straordinaria compresenza di cogenti fattori formali (l'abbassamento registrale) e referenziali (il potente legame intratestuale, ovverosia «l'interessante e inusitata occorrenza per cui testo parodiante e testo parodiato sono parti di una stessa opera»⁴³). Sorprendente, piuttosto, che la studiosa ne identifichi l'ipotesto non nella scena dinanzi alle mura di Dite, bensì in quella che si svolge tra Dante, Virgilio e i Centauri (*If* XII). Numerosi tratti comuni sono individuati a sostegno di questa ipotesi: la rassicurazione a Dante da parte di Virgilio, fondata sull'esperienza pregressa; l'assegnazione di una *scorta* per percorrere un tratto di cammino infernale; la pena, nei due casi liquida e bollente, dei dannati, che apre la strada ad un parallelismo contrastivo tra violenza e frode dai risvolti politico-didascalici assai interessanti. Il personaggio vittima del rovesciamento parodico sarebbe Virgilio, la cui autorità si conserverebbe «indiscussa, se non rafforzata» dopo il colloquio con i Centauri, mentre risulterebbe «decisamente sminuita e ridicolizzata» nel confronto con i Malebranche, in tal modo smascherando la natura prettamente figurale dell'elemento classico nel poema e la sua «inidoneità a sopperire in qualsivoglia misura ai precetti della fede».⁴⁴ Nonostante alcuni aspetti forse un po' generici (l'interazione tra Virgilio e i Centauri non sembra essere molto diversa per tonalità, contenuti e dinamiche da quelle con altri funzionari infernali incontrati; le parole di Virgilio in *If*, XII 34-36⁴⁵ costituiscono in effetti non tanto una rassicurazione relativa agli interlocutori da affrontare, quanto una mera eziologia del *burrato* appena disceso), la coerenza e la verosimiglianza del quadro che la studiosa traccia con dovizia di argomentazioni sono indubbe.⁴⁶ Non escludendo, dunque, che Dante abbia voluto riferirsi *anche* all'episodio dei Centauri, è altrettanto innegabile che il passo che presenta maggiori e più profondi

⁴² *Ibid.* 50, n. 12.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* 66. Riprenderemo più avanti quest'argomento della "sconfitta di Virgilio", condiviso anche dai critici che non considerano l'eventualità della parodia.

⁴⁵ «Or vo' che sappi che, l'altra fiata / ch'i discesi qua giù nel basso inferno, / questa roccia non era ancor cascata.»

⁴⁶ Il parallelismo tra *If* XII e *If* XXI-XXIII è segnalato anche da Ragni 2010: 73-4, pare indipendentemente da Barillari 2003.

parallelismi con quello dei canti XXI-XXIII rimane però quello di *If*, VIII-IX. Su di esso continuiamo pertanto a concentrarci.

2) In che senso è possibile parlare di parodia per il rapporto che intercorre tra le due scene? Se dal punto di vista espressivo è evidente il rovesciamento di tipo parodico, restano da individuare l'oggetto della parodia e la funzione che essa dovrebbe svolgere in termini poetici e ideologici; tanto più che, come ha ben mostrato Nicolò Pasero, la verifica della presenza dell'auto-parodia in testi medievali si rivela sempre assai delicata.⁴⁷ Nel nostro caso, un'analisi approfondita dei personaggi coinvolti potrà fornire qualche elemento dirimente.

La comparsa di diavoli agenti e parlanti unisce, come già più volte ricordato, i due episodî in via esclusiva.⁴⁸ In molti hanno constatato il tasso estremamente ridotto di "diabolicità" dell'Aldilà dantesco, che si giustifica certo con la scelta da parte dell'autore di rimanere fermamente aderente ai propri riferimenti culturali classici, distinguendosi al contempo il più possibile dalla letteratura infernale a lui coeva o precedente. Per dirla con Sonia Barillari, «un inferno poco medievale, dunque»:⁴⁹ fino alle porte di Dite, Dante segue evidentemente e comprensibilmente da presso la rappresentazione dell'Aldilà classica che trovava in Virgilio e negli altri *auctores* latini. Per giustificare la prima apparizione dei diavoli proprio in corrispondenza della cinta che chiude il basso inferno, sede dei violenti, dei fraudolenti e dei traditori, e non altrove, si potrà pensare non solo e non tanto ad un «vuoto di informazione dovuto alla mancanza di riscontri nel poema latino», che avrebbe di fatto costretto il poeta ad affidarsi a quel punto «all'immaginario del suo tempo, intriso di reminiscenze folkloriche»,⁵⁰ quanto piuttosto ad una scelta composi-

⁴⁷ Pasero 2003: 34. Un ampliamento teorico degli argomenti proposti da Pasero, in cui l'auto-parodia è annoverata tra le «espressioni letterarie che mettono in risalto un certo grado di soggettività», si trova in Marcenaro 2004.

⁴⁸ Alle fugaci apparizioni di *demon cornuti con gran ferze* (XVIII 35) a torturare ruffiani e seduttori nella prima bolgia e di *un diavol ... che ... accisma / ... crudelmente* i seminatori di discordia *al taglio della spada* (XXVIII 37-8) nella nona, basti aver accennato.

⁴⁹ Barillari 2003: 48. Normale, quindi, che oltre ai suoi abitanti più caratteristici, manchi anche, nella *Commedia*, il «consueto armamentario di strumenti di tortura [...] che nel corso di tutto il medioevo (e oltre) ben si prestarono a dotare i predicatori – in virtù della loro carica evocativa – di uno sperimentato repertorio atto a far presa sull'uditorio».

⁵⁰ *Ibì*: 49.

tiva ben precisa e fondata. Come *la città che ha nome Dite* rappresenta geograficamente un inferno nell'inferno, caratterizzato dai tratti individuabili nei dannati che vi sono puniti, ossia, in *climax* di immoralità, la violenza, la frode, il tradimento, ad esclusione dell'incontinenza, peccato minore in quanto non implica teoricamente la piena adesione della volontà, così i carnefici preposti alla cura delle anime rinchiusi entro le mura di tale città dovranno essere demoni tra i demoni, non dilettranti del peccato ma campioni di ogni malizia, quintessenza della malvagità: insomma, genericamente parlando, diavoli veri e propri. Il che non esclude poi che la fantasia di Dante possa sentirsi libera di continuare a far incontrare ai suoi personaggi, durante la discesa verso il centro della terra, ogni sorta di figura di origine classica (ad es. i Centauri) o biblica (Nembrot) con incombenze carcerarie più o meno analoghe e simbolismi più specifici ma anche astratti (si pensi a Gerione, *sozza imagine di froda*, che si dimostrerà però servizievole nei confronti dei poeti). Ciò che importa è che nel momento altamente simbolico del passaggio, i custodi del *limes* infernale siano, come in purgatorio degli angeli, qui dei diavoli: il pellegrino vede bene che cosa aspettarsi dal prosieguo. E alla stessa funzione simbolica liminare di questi diavoli dei canti VIII-IX va ricondotta, mi pare, la profonda disparità di trattamento poetico di essi rispetto a quelli di XXI-XXIII. Se, infatti, in termini ben diversi rispetto alla distesa e movimentata rappresentazione dei Malebranche, i primi sono sobriamente tratteggiati come un essere collettivo e in fondo bidimensionale nel suo identificarsi in pochi tratti vaghi, quali il numero (*più di mille [...] / da ciel piovuti*), l'eloquio rabbioso (*stizzosamente / dicean*), il rapido muoversi (*ciascun dentro a pruova si ricorse*), sarà perché in questa sede l'autore vuole concedere soltanto un primo assaggio di quello che i diavoli sono e di quella che potrà poi essere la loro compiuta "resa" poetica. Come per ciò che si cela complessivamente dietro le mura e le *meschite*, la curiosità del lettore, solleticata da una presentazione tanto evasiva, dovrà attendere (fino alla bolgia quinta) per vedere, del tutto inaspettatamente, ma con stupefacente coerenza, il numero dei diavoli ridursi, ma a favore della varietà di caratterizzazione individuale, la parola sprezzante svilupparsi in discorso fraudolento, beffardo e violento, la rapidità diventare irruenza buffonesca e caotica zuffa. Quella che era una semplice istantanea scattata da lontano si anima delle movenze di un cortometraggio; in tal modo chi legge, esattamente come Dante-

personaggio, prima vede la “città” e i suoi guardiani dal di fuori, mentre pochi canti piú avanti ci si trova letteralmente immerso.⁵¹

Ma c'è di piú. Pare di poter dire che nel “cortometraggio” diabolico stia, rispetto alla prima immagine bidimensionale la piena realizzazione dell'essenza stessa dei diavoli. Che è nell'immaginario popolare dell'epoca di Dante – non ci si stancherà di ripeterlo – ambivalente. I diavoli possono essere gravi e monoliticamente spaventosi solo fintantoché li si osservi da lontano e li si approcci per via indiretta. Nel momento in cui l'uomo ha a che fare davvero con loro li scopre assai piú meschini di quanto avesse potuto immaginare. Essi continuano, certo, a terrorizzare nell'immediato per le loro maniere rudi e violente, nonché per la loro intrinseca malignità, ma si tratta, in fondo, soprattutto nell'ottica di chi aspira alla Salvezza, di “poveri diavoli”, destinati alla sconfitta e, in definitiva, a soccombere alla loro stessa beffa. La messa a fuoco in due tempi, che viene loro riservata sembra poter essere un tratto quasi sostanziale alla loro rappresentazione. Così, con un approfondimento dell'indagine rispetto a quanto argomentato nel paragrafo precedente, se rimane vero che l'elemento carnevalesco nella *diablerie* di *If XXI-XXIII* in qualche misura «sforza la penna» di Dante, la giustapposizione di questa alla scena di *If VIII-IX* e la disamina del loro individuale e reciproco sviluppo permette all'istanza autoriale di tornare prepotentemente tangibile: ad essa va addebitato il procedimento intratestuale che, sfruttando magistralmente la comicità insita nel materiale folklorico che maneggia (i diavoli), ribalta nel passaggio da una scena all'altra la percezione che il lettore ricava dai personaggi raffigurati, in termini che si è autorizzati a definire parodici.

3) Ma il rovesciamento dei tratti e delle funzioni dei personaggi rispetto all'ipotesto non si ferma ai diavoli. Il termine “auto-parodia”, assunto preliminarmente nel senso indicato da Sonia Barillari, si rivela nel nostro caso tanto piú emblematico, in quanto la riscrittura parodica va ad appuntarsi in qualche modo anche sull'autore, sebbene soltanto nella sua veste di personaggio.⁵² Vediamo come e in quale misura.

⁵¹ «Analogie con una tecnica che oggi definiremmo cinematografica» sono segnalate, per il canto XXI, da Dante, *Commedia* (Bellomo): 346-7.

⁵² Per un esempio, piú unico che raro nel Medioevo, di auto-parodia che si configuri anche come “auto-ironia” o “palinodia”, investendo in qualche misura la stessa *Weltanschauung* dell'autore, si veda il caso del *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle, *infra*, n. 62.

Nei due luoghi in questione, il protagonista della *Commedia* è caratterizzato principalmente dal sentimento della paura. Bacchelli ha voluto assimilare lo sconfortato timore di Dante abbandonato per un attimo dalla sua guida voltasi a parlamentare con i diavoli sulla porta di Dite, alla paura che provocherà in lui l'atteggiamento dei Malebranche designati per accompagnarlo.⁵³ I due sentimenti, efficacemente descritti soprattutto mediante lo scambio di battute tra Dante e Virgilio, il quale in entrambi i casi si prova ad alleviare la preoccupazione del discepolo, sono dal critico intesi come sintomi e prodromi, in egual misura, di «disperazione: peccato capitale e teologale».⁵⁴ Coerente con tale interpretazione è la considerazione dell'alto ruolo che l'autore assegna ai diavoli: la proposta del critico è infatti che i diavoli siano portatori non soltanto di una lucida coscienza teologale, ma pure di una funzione poetico-morale di assoluto rilievo, nel porsi come limite al cammino del pellegrino, nell'indurlo in definitiva a disperare della salvezza.⁵⁵ Si tratta di un'ipotesi indubbiamente affascinante e capace di dar conto di diversi aspetti cruciali, che qui non si sono ancora presi considerati (lo faremo tra breve) e che vertono sulla “sconfitta” di Virgilio. Ma sarà il caso di prendere tanto sul serio, in entrambi i casi, le prerogative e le iniziative dei diavoli? Quando si venga a verificare la disparità tra le due scene quanto ai mezzi e alla maniera in cui costoro dovrebbero adempiere a questo alto magistero di malvagità, e di che cosa Dante abbia effettivamente paura nei due casi, mi pare che l'ipotesi di Bacchelli non possa che risultare assai ridimensionata.

⁵³ Insiste in particolare su questo aspetto, per *If XXI-XXIII*, Sanguineti 1962: 102.

⁵⁴ Bacchelli 1962: 853.

⁵⁵ Secondo il critico, i diavoli, al contrario dei demoni antichi, si proporrebbero «di agire non solo sulle virtù morali e sulla fiducia razionale di Dante, ma, attraverso l'errore di Virgilio, sulla più essenziale, nella contingenza, fra le tre virtù teologali, la speranza». La «menzognera minaccia [...] basta a *sconfortare* e disperare Dante, tanto da fargli proporre rinuncia e ritorno, che non è più paura e dubbio logico e naturale, e legittimo come tale, ma esplicita ricasazione, appunto disperata, della Grazia e del suo soccorso, della fede in Dio, della carità di Dio» (*Ibi*: 855). In questo senso, la tentazione diabolica avrebbe successo, almeno fino allo scioglimento della peripezia. Se ciò può valere in qualche misura per quanto avviene dinanzi alle porte della città di Dite (per cui si veda *infra*), pare assai discutibile che si possa estendere tale angolo visuale, secondo un rigido spirito di parallelismo, alla «farsa dei ponti rotti».

Nel canto VIII sono le parole corali degli stessi diavoli, il conseguente appello al lettore – il primo del poema⁵⁶ – e l'accurata apostrofe a Virgilio a denunciare chiaramente in che cosa consista tale paura:

e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada
che sí ardito intrò per questo regno. 90
Sol si ritorni per la folle strada:

provi, se sa; ché tu qui rimarrai,
che li ha' iscorta sí buia contrada».
Pensa, lettor, se io mi sconfortai

nel suon de le parole maladette, 95
ché non credetti ritornarci mai.
«O caro duca mio, che piú di sette

volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,
non mi lasciar», diss'io, «cosí disfatto; 100

e se 'l passar piú oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».

(*If.* VIII 89-102)⁵⁷

La paura di trovarsi abbandonato e di non poter piú fare ritorno dal viaggio ultraterreno, malgrado la consapevolezza che esso è posto sotto la tutela invincibile della Grazia divina, potrebbe in effetti preludere alla perdita della speranza nella Salvezza. E la risposta di Virgilio, per quanto alla prova dei fatti insufficiente tanto a placare il momentaneo turbamento di Dante quanto a rimuovere la causa stessa del suo spavento (ché, infatti, ancora piuttosto a lungo *sí e no nel capo [gli] tenciona*, almeno fino al decisivo intervento del Messo),⁵⁸ pare essere del tutto all'altezza,

⁵⁶ L'eccezionalità poetica del momento è sottolineata nel commento di Umberto Bosco: «Dante si rivolge al lettore per renderlo piú vivamente partecipe della sua condizione psicologica. Caronte, Minòs, Cerbero, Pluto avevano sí avuto parole e atti minacciosi nei suoi confronti, ma le parole e le azioni di Virgilio avevano avuto facilmente ragione di quei demoni. Ora invece Dante si accorge che questi non cedono e le loro parole di minaccia suonano assai piú gravi», Dante, *Commedia* (Bosco-Reggio), vol. I: 223.

⁵⁷ Si cita, qui come altrove, da Dante, *Commedia* (Petrocchi).

⁵⁸ Cfr. le espressioni dubbiose e intimorite di Dante all'inizio del canto seguente (*If.* IX 1-15), in parte giustificate dalle manifeste esitazioni di Virgilio.

emotivamente e spiritualmente, della richiesta del discepolo, con il promettere che il proprio e l'Altrui sostegno – ovviamente menzionati nel corretto ordine di importanza – non gli saranno in alcun modo sottratti:

mi disse: «Non temer; ché 'l nostro passo
non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato. 105
Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso

conforta e ciba di speranza buona,
ch'ì non ti lascerò nel mondo basso».

(*If.* VIII 104-108)

L'accorto Virgilio invita dunque espressamente Dante a coltivare la speranza, buona in quanto divinamente motivata. In questo frangente, insomma, la paura è lungi dal potersi ridurre ad un aspetto soltanto psicologico del personaggio: elemento insieme poetico-narrativo, nel senso di catalizzatore dell'intreccio suscettibile di determinare la tonalità del dramma che va in scena, e allegorico-figurale, essa è in qualche misura la protagonista di questo momento di passaggio, tanto importante nell'economia del poema.

Ben altrimenti, verso la fine del canto XXI, proprio un attimo prima che lo scatologico segnale di Barbariccia sancisca l'inizio della diabolica missione di accompagnamento dei due poeti, l'autore dà contro dei propri timori:

«Omè, maestro, che è quel ch'ì veggio?»,
diss'io, «deh, senza scorta andianci soli,
se tu sa' ir; ch'ì per me non la scheggio.

Se tu se' sí accorto come suoli, 130
non vedi tu ch'e' digrignan li denti
e con le ciglia ne minaccian duoli?».

(*If.* XXI 127-132)

La minaccia è qui del tutto concreta: i denti digrignati non provocano certo una disperazione di portata esistenziale, quanto piuttosto un fisico terrore di essere azzannato, come da cani rabbiosi. E anche in questa occasione Virgilio risponde a tono, in maniera piuttosto sbrigativa, giacché la banalità della cagione non sembra meritare lunghi tentativi di rassicurazione:

Ed elli a me: «Non vo' che tu paventi;
 lasciali digrignar pur a lor senno,
 ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti».

135

(If. XXI 133-135)

Secondo una logica cartesiana, l'individuazione del motivo delle terrificanti smorfie dei diavoli nella loro rabbia nei confronti dei dannati impigliati significa che Dante non ha nulla da temere, e tanto basti. Il prosieguo, com'è noto, dimostrerà la faccenda essere un po' più complessa, ma quanto alla paura di Dante, per come essa è tratteggiata, non sembra proprio di poterle attribuire altra funzione che quella di porre in evidenza la minaccia meramente concreta che i Malebranche rappresentano. Le differenze tra le due raffigurazioni della paura non finiscono però qui, mi pare, e ciò dipende naturalmente dal tono in cui l'episodio è nel suo complesso narrato, quel registro comico-grottesco che non lascia molto spazio alla serietà o alla profondità. L'omogeneità tonale non pare essere in discussione nemmeno dove, più o meno direttamente, l'autore fa riferimento alla propria paura o a ciò che la provoca:

Già mi sentia tutti arricciar li peli
 de la paura e stava in dietro intento,
 quand'io dissi: «Maestro, se non celi

20

te e me tostamente, i' ho pavento
 d'i Malebranche. Noi li avem già dietro;
 io li 'magino sí, che già li sento».

(If. XXIII 19-23)

Noi andavam con li diece demoni.
 Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa
 coi santi, e in taverna coi ghiottoni.

15

(If. XXII 13-15)

Nel primo caso, a parte la possibile (ma plausibile?) fonte virgiliana – *steteruntque comae*, *Aen.* II,774 – individuata da Bacchelli, l'arricciarsi animalesco dei peli come conseguenza dello spavento rientra a perfezione nel novero delle immagini zoologiche tipiche della produzione fabliolistica⁵⁹ e, più in generale, comico-realistica frequenti lungo tutto l'episodio di *If* XXI-XXIII (si pensi, ad esempio, alle gustose caricature di un

⁵⁹ Cfr. Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 183.

Rustico Filippi).⁶⁰ L'ultima terzina, invece, in cui balza all'occhio l'ironica contrapposizione tra l'esclamazione relativa alla *fiera compagnia* e la sua riduzione, nella massima di sapore proverbiale, ad una masnada di *ghiottoni*, denuncia chiaramente come Dante tenga in considerazione il carattere buffonesco dei suoi accompagnatori non meno di quello spaventoso. Ciò è evidentemente coerente con l'ambivalenza, segnalata da Camporesi, di cui è portatore il diavolo nel Medioevo.

Riassumendo, tanto la paura di Dante davanti alle mura di Dite è profonda, grave e potenzialmente disperata, quanto il terrore che prova al cospetto dei Malebranche è fisico, istintivo e, come chi lo provoca, potenzialmente risibile dal punto di vista di uno spettatore esterno. Tale posizione – si noti – non è qui soltanto quella del lettore, ma anche quella di Dante-poeta che ritorna sulle proprie peripezie con un certo distacco rispetto ai momenti che ritiene, a ragione, meno meritevoli di concentrazione e partecipazione morale, sentimentale o intellettuale.

L'insistere su questo secondo tipo di paura, in misura quantitativamente non minore rispetto all'altra, trova, io credo, la sua più corretta giustificazione se la si valuta come un prezioso elemento compositivo funzionale all'istituzione del parallelismo tra le due scene, nel segno di un rovesciamento che si potrà a questo punto definire a giusto titolo come auto-parodico, nel suo appuntarsi anche su Dante stesso. Come ci si può attendere, tuttavia, tale ribaltamento non rivela un'intenzione parodistica *self-oriented*,⁶¹ incompatibile con la funzione edificante che Dante-personaggio riveste nella *Commedia*, bensì un compiuto coinvolgimento di quest'ultimo nella scena dominata dai diavoli e segnata profondamente in senso registrale dal loro stesso carattere ambivalente. Davvero, come ha ben notato Guido Favati, non è fuori luogo parlare per questo *ludo* di «*jeu* di Dante»,⁶² così come, nella rubrica dell'unico testimone

⁶⁰ Come segnala La Brasca 1994: 80. Sempre sulla base dell'«alta densità animale», letta però alla luce del «complesso campo metaforico di ambito venatorio», Crimi 2013: 708 ha proposto di riconoscere, in particolare nella rappresentazione del canto XXII, «la parodia di una caccia infernale, o, meglio, una caccia infernale dall'esito capovolto».

⁶¹ Come, ad es., quella che manifesta Adam de la Halle nel *Jeu de la Fenillee*: cfr. Pasero 2003: 39-44. Per la fondamentale distinzione tra «forma parodica» (*parodijnost'*) e «funzione parodistica» (*parodijnost'*), si rimanda a Tynjanov 1997: 30.

⁶² Favati 1965: 50. Le considerazioni dello studioso rimangono vere anche senza aderire alla sua ipotesi interpretativa legata all'autobiografia del poeta (per cui si veda *supra*, n. 26).

manoscritto che lo conserva integralmente, il *Jeu de la Feuillée* è denominato *Jeu Adam*.⁶³ non ‘*jeu* composto da Adam (de la Halle)’, bensì ‘*jeu* il cui protagonista è Adam’.⁶⁴ Ai fini della composizione, la necessità di tale coinvolgimento, sancito ironicamente dall’ultima terzina citata, appare quasi inevitabile, pena la mancata coerenza poetica dell’episodio. Vi è tuttavia un personaggio che, con ogni evidenza e altrettanto opportunamente, ne rimane escluso: Virgilio.

3. NELL’INTIMO: LA “SCONFITTA” DI VIRGILIO

Una questione, forse ancor più dell’elemento carnevalesco o del problema del presunto «riso di Dante», ha suscitato un certo imbarazzo nella critica e una ridda di interpretazioni dissonanti, fondate di volta in volta sull’aspetto teologico, su quello puramente poetico-narrativo o, ancora, su quello psicologico: si tratta dell’atteggiamento e del travaglio personale di Virgilio nei due episodi fin qui analizzati. Come abbiamo già ripetutamente accennato, ciò che li unisce, isolandoli al contempo con evidenza rispetto al resto del racconto, è, dal punto di vista del poeta latino, la sua incapacità di ottenere effettivamente quanto pretende dai ministri infernali che gli sbarrano il passo: la circostanza che in entrambi i frangenti si tratti di diavoli ha, come si vedrà, la più grande rilevanza. Questa “sconfitta” di Virgilio si configura, però, in modo ben diverso nei due casi. Nel primo, infatti, l’opposizione dei diavoli alla prosecuzione del cammino di Dante è, nonostante l’esibizione del solito lasciapassare celeste (come già, e in maniera più formulare – *vuolsi...* – dinanzi a Caronte, Minosse, Plutone...), netta e inappellabile, e soltanto un diretto intervento divino varrà poi a vincerla: il fallimento dell’ambasceria è dunque immediatamente evidente e, col suscitare in Virgilio un istante di turbamento, contribuisce a corroborare la paura di Dante, ponendo infine le basi per il *clou* della sacra rappresentazione. Nel secondo caso, invece, si ha a che fare con l’inganno perpetrato da Malacoda, fingendo di piegarsi alla volontà di Dio e alle esigenze dei due poeti. Al di là della menzogna relativa al presunto ponte intatto,

⁶³ *Li ius adam*: così nella rubrica del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25566, c. 48v.

⁶⁴ «The preposition *de* is used to announce the protagonist or theme of a work and not its author», Huot 1987: 71.

non è dato sapere in che cosa piú precisamente dovesse consistere la beffa architettata da Malacoda e quale ruolo avrebbero dovuto giocarvi gli altri diavoli, una volta che fosse apparsa chiara la mancanza di vie di fuga per i due malcapitati. Quel che è chiaro, invece, è che qui la sconfitta di Virgilio è di tipo ben piú sottile e viene sancita, in modo in fondo non necessario ai fini dell'itinerario dantesco, soltanto una volta concluso l'episodio e superato *si bien que mal* l'ostacolo. Tali macroscopiche differenze sul piano compositivo invitano a fare la piú grande attenzione ai dettagli delle due scene, per evitare di considerarle semplicemente l'una il "doppio", la riproposizione in salsa piú gustosa, dell'altra.

La critica è unanime su un punto fondamentale: solo i diavoli, tra tutte le creature infernali incontrate dai poeti, si oppongono attivamente al loro andare, al contrario degli altri demoni che, una volta udito che *vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole*, depongono l'iniziale resistenza e si prestano piú o meno di buon grado a facilitarne la prosecuzione. Nella densità semantica del poema, questa circostanza può trovare spiegazioni molteplici, a seconda del punto di osservazione che si assume. Nell'ottica dei diavoli una simile opposizione è stata letta, condivisibilmente, come una riproposizione della prima disobbedienza di Lucifero nei confronti del Creatore, un atto irrispettoso verso Dio insito nella natura stessa del demonio: benché conosca come certa la propria definitiva disfatta, questi non può fare a meno di rivaleggiare ogni qual volta ciò gli sia possibile con la volontà divina.⁶⁵ La sua maledizione sembra consistere anche in questa coazione a ripetere, a rivivere la prima e irrimediabile (questa sí) sconfitta. Ancora, nell'ottica di Dante-personaggio, come si è già in parte segnalato, le creature che gli impediscono di proseguire mettono direttamente alla prova le sue virtù morali e teologiche negli snodi cruciali – in senso narrativo si tratta dei punti di passaggio: così i diavoli s'assiepano davanti alla porta di Dite, come le tre allegoriche fiere avevano precluso al poeta la salita al monte della beatitudine e

⁶⁵ «Come mai Malacoda ordina una trama essenzialmente inutile, e ch'egli sa, *ab aeterno* e nell'ora, inutile e vana [...] ?», Bacchelli 1962: 850. E ancora: «La mala volontà, l'odio e la vendetta, la malizia di Malacoda sorg[o]no e risorg[o]no dall'ira dello scorno, dallo scorno stesso ammaliziate e avvalorate. Tant'è, che lui e i suoi Malebranche sono, come gli ultimi a tentare renitenza infernale al voler divino, anche gli unici a riprenderne l'intento e il disegno dopo ricevuta e riconosciuta e subita l'ingiunzione di Virgilio: gli unici pervicaci nella sconfitta e nella vendetta di essa» (*ibi*: 852).

preluso al suo varcare la porta dell'Inferno⁶⁶ – rappresentando la tentazione al peccato che può traviare anche l'uomo retto. Venendo, infine all'ottica di Virgilio, quella che più ci interessa in questa sede, è stato sostenuto, certo motivatamente, che la sua sconfitta «significa l'insufficienza delle virtù morali e intellettuali (e del mondo pagano, cultore di esse) a completare un itinerario di emancipazione dal male, se mai mancasse il soccorso divino».⁶⁷ In questo senso, la sua umana ragione, sprovvista di *fides*, risulterebbe incapace, come nell'episodio della bolgia quinta, di capire a chi è bene affidarsi, di chi fidarsi.⁶⁸ Tuttavia, non va sottovalutato neppure il fatto, già ben sottolineato dal commento quattrocentesco del Landino, che Virgilio è, comunque lo si osservi, un personaggio a tutt'ondo: lungi dal poterlo ridurre ad una pura allegoria della ragione umana, gli si dovranno invece riconoscere da una parte la più piena partecipazione alle dinamiche del poema, dall'altra lo spessore umano necessario per non essere soltanto – se è lecito giocare con le parole – l'«ombra» di un antico sapiente.⁶⁹ Vale la pena rammentarlo

⁶⁶ «Dante avverte che nella lotta demoniaca dei canti VIII e IX c'è un significato allegorico. Genericamente, e senza rischio di sbagliare con interpretazioni troppo minute, possiamo dire che questi due canti vogliono segnare un ritorno di pericoli morali dopo quelli della selva, e sono evitati per un secondo intervento divino. I diavoli e le Furie ci ricordano l'antecedente delle tre fiere; il Messo, quello delle donne del canto II. Ma qui è tutto ben più vivo che nel canto I, poiché tutto è calato in grandi scene drammatiche, incrinata appena per un momento da questo avvertimento [*o voi ch'avete gli intelletti sani...* IX 61-63]. Senza di esso noi non sentiremmo affatto la presenza dell'allegoria: e, agli effetti poetici, i canti VIII e IX non sono altro che una potente rappresentazione dei terribili ostacoli incontrati da Dante nel suo viaggio infernale», Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 69.

⁶⁷ Dante, *Commedia* (Inglese): 117. Aggiunge però immediatamente il critico: «Ma si rammenti che, fin dall'inizio, V. ha operato per la forza del mandato conferitogli in cielo, e non per virtù propria» (*ibid.*).

⁶⁸ Cfr. Landoni 2010: 16.

⁶⁹ «Acciocché nel processo del poema questo nome non c'induca in alcuno errore o difficoltà d'intendere el senso allegorico, già in questo principio [il riferimento è alla prima comparsa di Virgilio, in *If*, I 63-sgg.] ci sia noto che non *univoce* ma *equivoce* sarà posto Virgilio, et alchuna volta non sonerà altro che questo poeta. Alchuna volta significherà la ragione humana semplicemente, et Danthe sarà la sensualità. Altra volta lo interpreteremo per lo intellecto illustrato di varie e molte doctrine. Altra volta exprimerremo per quello la ragione superiore, et allora Danthe significherà non la sensualità sola, ma anchora la ragione inferiore», Landino, *Comento* (Procaccioli): t. I, 310. Mi pare interessante notare come ad una lettura «assolutamente» allegorica, il Landino tenda assai ragionevolmente a sostituirla una «relativamente» allegorica, do-

perché talvolta l'identificazione di Virgilio con l'ipostasi stessa della ragione ha determinato, forse al di là delle stesse intenzioni dei critici, un'indebita riduzione del poeta latino alla figura di un ateo o di un agnostico in senso moderno. In fondo, se si vuole essere coerenti con l'impostazione narrativa della *Commedia*, il Virgilio che Dante incontra ha sí vissuto senza la fede, ma lo stesso tono deferente in cui ne parla mostra bene quanto oramai egli sappia con certezza – né potrebbe essere altrimenti – che Dio esiste e quale valore abbia la Grazia che gli è per sempre preclusa.⁷⁰ Né capita mai che si trovi a rinnegarla o disprezzarla, come accade invece a taluni dannati (si pensi all'atteggiamento di Farinata e Capaneo, o al gesto di Vanni Fucci): e poi, se così fosse, non si vede proprio come Dante avrebbe potuto scegliere come guida un simile *esprit fort*.⁷¹ Tanto più che – è Domenico Consoli a ricordarlo – Virgilio rimarrà guida fidata anche nell'ascesa al monte del Purgatorio.⁷² Parimenti, nella medesima ottica, mi pare limitante sostenere, come alcuni hanno preteso fare, che la parola di Virgilio non sia più sufficiente nel

ve l'avverbio “relativamente” va inteso tanto in senso limitativo (non sempre Virgilio “sta per” qualcos'altro), ma anche in senso relazionale: la corretta valutazione del significato del personaggio Virgilio è in rapporto necessario con quello del personaggio Dante e – si potrà aggiungere – con quello degli altri personaggi. Come dire che talvolta il senso tri- e anche quadri-dimensionale della *Commedia*, scaturisce, proprio come in una *pièce* teatrale, dall'azione e dal confronto tra i suoi protagonisti.

⁷⁰ Su tale aspetto, cfr. Comparetti 1872, vol. I: cap. XV.

⁷¹ Robert Hollander si fa invece sostenitore di un Virgilio rinchiuso per sempre in un irredimibile paganesimo sulla base del confronto con la migliore sorte toccata agli ugualmente pagani ma ormai salvati Stazio, Catone e Rifeo e, soprattutto, della sua stessa autodefinizione (*If. I* 125) quale *ribellante* a Dio – ma il tempo usato, va notato, è il perfetto (*perch'io fu' ribellante alla sua legge*), a relegare l'azione in un passato che, al pari di altri casi altamente connotati nella *Commedia* (si pensi ad es. al celebre *Io fui di Montefeltro, io son Bonconte, Pg, V* 88), si presenta come ben distinto dal presente: «Il bisogno di Dante di riportare in vita Virgilio in un universo poetico cristiano solo per riseppe-llirlo, può sembrarci crudele e certamente appare un'ambigua necessità. [...] Dante è discepolo e giudice di Virgilio. Noi abbiamo avuto la tendenza a rimanere discepoli di Virgilio e, così facendo, abbiamo ottenebrato la nostra facoltà di giudizio e quella di Dante», Hollander 1983: 151.

⁷² «Non c'è dubbio alcuno, per fermarci a un dato clamoroso, che il Purgatorio sia un regno di fede; eppure V. vi conduce D. con indiscussa autorità: un ulteriore invito a diffidare di ogni formula, anche di quella assai vulgata che assegna a V. il compito di rappresentare la ragione umana assistita dalla rivelazione (se fosse così l'area di competenza virgiliana invaderebbe gran parte di quella riservata a Beatrice)», Consoli 1976: 1041.

regno della malizia (basso inferno), cioè che qui ormai «la ragione umana abbia bisogno del diretto ed espresso aiuto di Dio».⁷³ Dipende dall'interlocutore: con le creature bibliche o pagane, come i Centauri, Gerione o i Giganti, Virgilio non ha difficoltà ad imporre la propria *authoritas* (e Gerione è addirittura, come già ricordato, la frode personificata), ciò che non gli riesce invece dinanzi ai diavoli. Se rimane quindi sempre vero che «a un certo momento della via verso la salvezza non basta piú la ragione, sia pure mossa dalla Grazia e agente in nome di essa; occorre che la Grazia, Dio stesso, si manifesti e agisca direttamente»,⁷⁴ sarà fuorviante interpretare sempre i conseguimenti e le frustrazioni delle iniziative di Virgilio alla luce di questo solo assioma.⁷⁵

Inoltre, l'individuazione nei due episodî di supposti indizî di un'esplicita denuncia da parte di Dante delle manchevolezze della sua guida ha indotto alcuni critici, su tutti Robert Hollander,⁷⁶ a fondare su di essi – ch   altrove gli elementi idonei ad essere interpretati in questo senso scarseggiano decisamente – l'ipotesi che l'autore abbia voluto cos   ridimensionare nettamente Virgilio. Di pi  , che lo avrebbe fatto mediante l'arma sottile dell'ironia, a giudicare dalla malizia presente, ad esempio, nella puntualizzazione dell'ipocrita Catalano che il diavolo    *bugiardo e padre di menzogna* (*If.* XXIII 144), oppure presumibile nelle parole dello stesso Dante, quando, volendo lusingare Virgilio, gli ricorda che ha potuto vincere *tutte le cose, fuor che' demoni duri / ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci* (*If.* XIV 44-45).⁷⁷ Due obiezioni principali, mi pare, si

⁷³ Dante, *Commedia* (Bosco-Reggio), vol. I: 209.

⁷⁴ *Ibid.* p. 236.

⁷⁵ Per le stesse ragioni appena esposte, appare poco convincente la proposta di Dante, *Commedia* (Bellomo): 131 che «la perdita di sicurezza» di Virgilio, «che non dimostra pi   la medesima dimestichezza con i luoghi e la stessa facilit   nel superare gli ostacoli» dalle mura di Dite in avanti, sia poeticamente la conseguenza del mancato ingresso di Enea nel Tartaro, secondo l'interessante equivalenza tra quest'ultimo, secondo la vaga descrizione che ne fa la Sibilla nell'*Eneide*, e la *civitas diaboli*.

⁷⁶ Cfr. in part. Hollander 1983 e 1984.

⁷⁷ Si vedano affermazioni come le seguenti: «L'atteggiamento nei riguardi del valore poetico di Virgilio che si manifesta nel poema dantesco non    tanto ambivalente quanto ambiguo» (Hollander 1983: 82); «con ambiguit   desidero indicare una distanza ironica del poeta dal suo materiale mediante la quale egli sembra fare appello a un'ammirazione mista a comprensione per Virgilio mentre se ne serve invece per rimettere il pagano al suo posto» (*ibid.*: 82-3, n. 6). Ma subito dopo arriva la significativa correzione: «Raramente, seppure mai, Dante tratta Virgilio con ovvio disdegno; la percezione delle sue mancanze    lasciata piuttosto all'acume del lettore» (*ibid.*). Con ci  ,

possono muovere a una simile lettura: la prima verte sulla posizione di Virgilio nei confronti di Dante, la seconda sul rapporto tra il personaggio del poeta latino e la delicata funzione che gli è assegnata nel poema.

Innanzitutto, appare poco verosimile che, come ritiene Hollander, un Virgilio così sminuito nelle sue prerogative e quasi sbertucciato dai diavoli possa mantenere intatta la propria autorevolezza nei confronti di Dante. Perché mai, insomma, Dante avrebbe dovuto far subire l'irrisione di uno smacco simile, ad opera di esseri moralmente tanto inferiori, alla guida che ha voluto per condurre se stesso dalla possibile perdizione sulla strada verso la salvezza? La complessità del rapporto tra i due poeti, di venerazione per quanto attiene all'aspetto letterario, ma di condanna sul piano religioso, che si rifletterebbe nell'ambiguità individuata dal critico americano nelle parole del poema che rimandano a Virgilio, non mi pare una giustificazione sufficiente. Una presunta volontà di ridicolizzare, anche solo indirettamente, velatamente, il *buon maestro* (VIII 67), il *caro duca* (VIII 97), il *dolce padre* (VIII 110) – in significativo *climax* proprio laddove Dante si trova ad avvertire con maggior acutezza il sentimento che lo lega alla sua guida – al fine di porne in rilievo le mancanze, oltre ad essere priva di appigli testuali inoppugnabili, è del tutto incoerente non solo con la fiducia e l'affetto che il discepolo non perde occasione per dimostrargli, ma pure con l'effettivo mantenimento della sua alta funzione. Quanto a tale funzione, poi, conviene analizzarla con attenzione. Da una parte, è proprio essa, mi pare, a dover far escludere che la figura di Virgilio «liminal and torn, one foot in Eden, the other in Limbo» possa rappresentare «whatever was unresolved in its author».⁷⁸ Se, poi, Virgilio è l'autorevole guida scelta per le sue eccelse virtù intellettuali ed etiche, non è certo grazie a queste che egli può far progredire il discepolo nel suo cammino attraverso i regni ultraterreni. Solo alla Grazia divina, invocata dalle tre donne pietose – esse, in effetti, hanno scelto Virgilio come guida migliore possibile per il loro pupillo – spetta questa facoltà e il poeta latino lo ha sempre ben a mente, se è vero che

l'autore finisce in qualche modo per riconoscere che si tratta di una questione di interpretazione arbitraria: è tale, ad esempio, il reperimento di un esplicito affronto a Virgilio nelle parole di Catone sulla spiaggia del Purgatorio (*ibid.* 86), nonché di un'intenzione ludica e quasi "umoristica" in molte delle riprese testuali dall'*Eneide* (*ibid.* 104-5). Per un più equilibrato apprezzamento di questa *captatio benevolentiae* di Dante nei confronti della sua guida, si veda *infra*.

⁷⁸ *Ibid.* 97.

ogni qual volta qualcuno tenta di sbarrar loro il passo egli replica opponendo ed imponendo immancabilmente non la propria autorità, bensì quella celeste. Come, dunque, in presenza di demoni di ascendenza letteraria (con i quali si può certo anche pensare, poeticamente, che Virgilio si intenda meglio), quando la formula pronunciata è sufficiente ad ottenere il passaggio, così pure con i diavoli recalcitranti o sbeffeggianti, è chiaro che l'oggetto dell'opposizione non è la parola di Virgilio, o egli stesso in quanto fantomatica allegoria della ragione sprovvista di fede, bensì Dante in quanto vivente e la Parola ben più alta di cui questi è beneficiario. In tal senso, se dal punto di vista meramente narrativo, lo sconfitto dai diavoli è senza dubbio la guida, la sola circostanza di essere tale – «ambasciator non porta pena» – gli impedisce paradossalmente di esserlo realmente: di fatto egli non può costituire il reale bersaglio della reazione violenta o fraudolenta, seppure in definitiva sempre inane, dei diavoli.

Chiarito quanto sia inopportuno sovraccaricare di ragioni simboliche troppo elevate gli innegabili limiti dimostrati da Virgilio, «smarrita figura nello spazio ostile della frode»,⁷⁹ e come non si possa fondatamente pensare ad un espediente poetico di Dante per sminuire il suo *duce*, occorre, io credo, ricercare invece le motivazioni più verosimili di quanto accade tra il poeta latino e i diavoli nelle caratteristiche psicologiche del personaggio e nel suo *modus operandi*. Da una parte, Virgilio, moralmente del tutto consapevole della sua alta funzione e disposto ad adempierla nel modo più perfetto, non può credere che esista un serio ostacolo alla sua realizzazione, tanto più da parte di esseri di un livello creaturale tanto infimo. Così, prima di parlamentare con Malacoda, rassicura Dante, dimostrando, peraltro, di saper pronosticare, grazie all'esperienza maturata dinanzi alle mura di Dite,⁸⁰ una qualche opposizione, per quanto vana, da parte dei diavoli:

e per nulla offension che mi sia fatta
non temer tu, ch'i ho le cose conte,
perch'altra volta fui a tal baratta.

(*If.* XXI 61-63)

⁷⁹ Sanguineti 1962: 171.

⁸⁰ E non, ragionevolmente, quando fu costretto a scendere nel basso inferno dalle arti magiche della tessala Erittone (come ricordato in *If.*, IX 22-27). Quanto incongrua sia questa interpretazione è ampiamente argomentato in Dante, *Commedia* (Di Salvo), vol. I: 358, dove pure essa è accolta.

D'altra parte, il poeta latino rimane deluso nelle sue aspettative perché, precisamente come gli farà notare l'ipocrita Catalano al termine di *If* XXIII, non conosce affatto l'ambigua e perversa natura del diavolo e non è, quindi, minimamente in grado nel primo episodio di sospettarne l'inane resistenza, nel secondo, pur avendo imparato a proprie spese a prevedere quest'ultima, di subodorarne l'ulteriore inganno. Ecco, in questo a parer mio si concretizza la "sconfitta" di Virgilio, se di sconfitta a questo punto si può parlare: nel non comprendere la "diabolicità" dei suoi interlocutori, quella che li differenzia sostanzialmente dagli altri demoni incontrati lungo il cammino. Tale incomprendimento è dovuta ad una mancanza di strumenti specifici: l'autore può presumere Virgilio, appartenente all'antichità pagana e non al suo cristianissimo presente, non soltanto scevro – esattamente come lui stesso – da ogni malizia per la sua statura etica, ma anche – questa volta al contrario di Dante – doppiamente inesperto delle peculiarità del diavolo, in quanto del tutto digiuno di diavolerie ed altre manifestazioni carnevalesche ed ignaro della portata delle sue origini luciferine.⁸¹ Ciò garantisce quanto al fatto che non vi sia da parte di Dante nei confronti della guida alcuna ironia funzionale a determinare uno svilimento della sua funzione: se i diavoli lo contraddicono e lo beffano, anzi, ciò non può che andare a suo maggior onore, in quanto dimostra che non è uso a commerciare con certi figure: la lettura più conforme dell'allocuzione di Dante in *If*, XIV 43-45 sopra citata sarà allora presumibilmente quella che si concentra sul riconoscimento a Virgilio della capacità di vincere *tutte le cose*, piuttosto che su quella che ne è una limitazione (*fuor che' demon duri / ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci*) in fondo non disonorevole.⁸² Ne consegue – ed è la

⁸¹ Parla, sinteticamente, per Virgilio, di «totale inadeguatezza alla realtà del demoniaco cristiano» Battaglia Ricci 2013: 767. Secondo il punto di vista "alto" espresso da Bacchelli 1962: 865, «per non cadere nell'illusione, per intendervi la finzione, per sospettar l'inganno e tanto inganno, di tanta e così pervicace malizia, bisognerebbe a Virgilio l'istruzione, che gli è preclusa, di ciò che importi l'originaria ed ultima, la soprannaturale e teologale essenza dei diavoli. Ancora una volta, escluso dalla conoscenza della Grazia, è escluso da quella della disgrazia assoluta, eterna, infernale, per opera d'inferno impenetrabile e insospettabile a lui, per imperscrutabile e misteriosa disposizione di Dio». Ma in fondo, per cogliere la malizia dei diavoli non credo serva scomodare una conoscenza di origine divina: a Virgilio sarebbe probabilmente bastata l'esperienza di un qualunque contemporaneo di Dante.

⁸² E che in fondo Dante non avrebbe potuto tacere: cfr. Dante, *Commedia* (Bellomo): 223. D'altra parte, si può essere d'accordo con Giorgio Inglese sul fatto che,

conclusione del discorso sull'auto-parodia che ci si perdonerà di aver procrastinato tanto a lungo – la totale conformità del non-coinvolgimento di Virgilio nell'atmosfera parodica di *If XXI-XXIII*, sottolineato peraltro già dalle parole di Dante-personaggio che, ben prima dello scioglimento della vicenda, si rende conto di quanto la sua guida sottovaluti (o sopravvaluti moralmente) i diabolici interlocutori. Il poeta latino rimane con tutta evidenza ai margini di un rovesciamento di cui non può partecipare in quanto gliene sono estranee le coordinate. Con ciò, senza tradire la coerenza nella raffigurazione del personaggio rispetto al resto della *Commedia*, l'autore consegue anche un effetto supplementare: quello di enfatizzare la vivace parodicità della scena proprio mediante la sottolineatura contrastiva degli atti e delle parole “fuori registro” del poeta latino, il cui tono perentorio nei confronti dei diavoli e quello della fiduciosa rassicurazione nei confronti di Dante rimangono grosso modo simili nei due episodi. Lo stile, così come l'atteggiamento di Virgilio continuano in effetti ad essere quelli dell'*alta [sua] tragedia* (XX 113), certo non casualmente nominata soltanto diciannove versi prima dell'occorrenza di *comedia* che dà l'avvio alla *diablerie*.⁸³ egli è fin dal principio refrattario all'ispirazione su cui questa si fonda, così come al procedimento parodico che la connota. Il «*jeu* di Dante», quindi, non diventerà mai “*jeu* di Virgilio”.

Lungi dal porre l'accento, dunque, su un ipotetico fallimento di Virgilio o su di un'eventuale derisione nei suoi confronti, mi pare che il poema metta piuttosto in evidenza in questi due luoghi quella che si potrebbe definire in termini moderni come la sua irriducibile alterità nei confronti dei diavoli: egli si presenta in qualche modo come «l'anti-diavolo» per antonomasia.⁸⁴ Così ce lo raffigura Dante, che misura al contempo la propria distanza, umana non meno che poetica da lui. Sulla base delle stesse espressioni adoperate, la sua venerazione per Virgilio può essere intesa come quella di un figlio nei confronti di un padre retto e austero: le burle e le ingiurie patite da parte di persone meschine – oltre ai diavoli anche Catalano, per altri versi, certo lo è – possono ferirlo, ma non riescono in alcun caso a scalfire la sua autorevolezza. Il fi-

rispetto al contesto, «né l'enfatica *captatio benevolentiae* né la sua circostanziata delimitazione risultano chiaramente motivate», Dante, *Commedia* (Inglese): 170.

⁸³ Come ben segnala Ragni 2010: 83-4.

⁸⁴ L'espressione appartiene a Landoni 2010: 16, che sembra però continuare a difendere una lettura allegorica della sua “sconfitta”.

glio, tuttavia, che ha dalla sua un rapporto piú fresco ed immediato con il mondo, anche nelle sue manifestazioni meno edificanti, sa in alcuni casi inquadrare la realtà meglio di lui. E descriverla comicamente.

4. UNA SPIA LESSICALE: L'IRA DI VIRGILIO

Al profilarsi della “sconfitta”, dopo la serrata dei diavoli all'interno delle mura di Dite, la prmissima reazione di Virgilio denota quanto lo smacco subito sia cocente, ben al di là – come si è visto – dei demeriti che è lecito imputargli:

Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio signor, che fuor rimase
e rivolsesi a me con passi rari.

Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
“Chi m'ha negate le dolenti case!”

(If. VIII 115-120)

Non si può mancare di notare, per ben due volte – poco dopo: *E a me disse: «Tu, per ch'io m'adiri, / non sbigottir, ch'io vincerò la prova»* (VIII 121-122) – l'uso della prima persona singolare: piú che un segnale di egocentrismo o di ingiustificabile *hybris*, sarà opportuno interpretarlo, date le premesse, come una reazione istintiva e sentita all'amara constatazione del primo, del tutto inatteso, ostacolo contro cui la consapevolezza della sua alta funzione si trova a scontrarsi. Controprova ne sia che, poco piú tardi, quando, nel protrarsi dell'attesa dell'intervento del Messo, le considerazioni di Virgilio assumono un tono meno irruento, malgrado l'evidente inquietudine, il soggetto torna ad essere plurale: *«Pur a noi converrà vincer la punga», / cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse. / O quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»* (IX 7-9). Il rapido passaggio all'esclamazione finale ottativa, tutta ripiegata, nuovamente, sull'ansia e l'attesa del singolo (*a me*), dimostra bene, insieme al tentennamento rimarcato da Dante-poeta nei versi seguenti, quanto Virgilio sia un personaggio “a tuttotondo”, capace di trasporto emozionale e sentimentale; tutt'altro dunque che una mera allegoria.

Alla scoperta, invece, che, al contrario di quanto Malacoda aveva fatto credere, tutti i ponti che sovrastavano la quinta bolgia sono crolla-

ti, la scena che descrive la reazione di Virgilio è resa piú movimentata dall'intromissione della "chiosa" beffarda di Catalano, che ne determina uno sviluppo progressivo:

Lo duca stette un poco a testa china;
poi disse: «Mal contava la bisogna
colui che i peccator di qua uncina». 140

E'l frate: «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra' quali udi'
ch'elli è bugiardo e padre di menzogna».

Appresso il duca a gran passi sen gi',
turbato un poco d'ira nel sembante... 145

(Jf. XXIII 139-146)

L'evidente parallelismo tra le due rappresentazioni, ulteriore elemento da annoverare tra quelli che accomunano i due episodi, non mi sembra sia mai stato adeguatamente sottolineato. Sono, ad esempio, due tratti nella descrizione dell'atteggiamento fisico di Virgilio a denunciarlo: la comune postura del capo, chino e con gli occhi bassi, e l'opposta maniera di camminare, a passi lenti nel primo caso, assai rapidamente nel secondo. Ma anche un fattore lessicale funge da potente *trait d'union* tra le due scene: nella prima il poeta latino dichiara di *adirarsi*, mentre nella seconda è presentato come 'visibilmente (un po') turbato dall'*ira*'. Qual è la natura esatta di questa ira? Può la sua precisa determinazione essere d'aiuto nel determinare una piú corretta interpretazione della "sconfitta" di Virgilio? A tali domande, per concludere, si proverà a fornire una risposta quanto piú convincente possibile nelle pagine seguenti.

Il discorso sul termine *ira* in Dante è dei piú complessi. Non solo, infatti, nell'italiano antico, come pure nelle lingue gallo-romanze medievali, il vocabolo può comportare differenti accezioni, ma per di piú il piano meramente semantico si complica a causa di interferenze con altri livelli di interpretazione, quali quello morale e teologico. Se, dunque, dal punto di vista del puro significato *ira*, come *cruccio*, può essere un semplice sinonimo, ad esempio, tanto di 'rabbia, collera', quanto di 'tristezza, afflizione',⁸⁵ il vizio capitale dell'*ira* – o, in maniera inequivoca, *ira-*

⁸⁵ Si veda la voce *Ira* in *GDLI*, vol. VIII, in particolare le accezioni 1)-3) (521), e 6) (522).

*condia*⁸⁶ – parteciperà di questo secondo senso, ma arricchendolo di una connotazione assolutamente peculiare; così come l'ancor meno classificabile *ira di Dio* sarà certo più affine allo 'zelo' e al 'sentimento della Giustizia',⁸⁷ ormai lontani dal fondo semantico originario dell'*ira*, che non al 'dolore' o alla 'collera'. Più di questa parziale e imperfetta esemplificazione, rendono l'idea della densità del lessema i tentativi, talvolta contraddittori, esperiti da chi si è provato a definire l'*ira*, secondo un approccio linguistico, letterario o filosofico. Per rimanere al primo livello, quello linguistico – tralasciando invece le speculazioni che da Aristotele a San Tommaso, attraverso le scuole ellenistiche e lo sviluppo della morale cristiana, hanno contribuito a costruire la teoria dell'*ira* medievale su cui Dante si fonda⁸⁸ e che oppone l'*ira giusta*, caratterizzata come pungolo ad azioni virtuose,⁸⁹ all'*ira mala*, passione bestiale,⁹⁰ a seconda del ruolo che vi gioca la ragione⁹¹ – mi pare che due ipotesi si fronteggino: quella della polisemia, che tiene ben distinte le accezioni differenti dello stesso termine, e quella che si potrebbe definire “della commistio-

⁸⁶ Definibile come «disposizione naturale (considerata colpevole e peccaminosa) a lasciarsi trasportare facilmente dall'ira», *ibid.* 522.

⁸⁷ *Ibi.* [lemma *ira*, accezione 4)], 521.

⁸⁸ Per una trattazione sintetica ma del tutto esauriente, si veda Montanari 1970.

⁸⁹ «Dante e i suoi maestri consideravano lodevoli alcune manifestazioni di ira che portavano ad una vita morale virtuosa: esse infatti aiutano l'uomo a combattere per una buona causa o a resistere al Diavolo, l'avversario per eccellenza. Un'ira giusta o 'buon zelo' è mostrata dal protagonista verso alcuni peccatori dell'inferno» (Boyde 2002: 276). L'esempio più eclatante dal punto di vista di poetico è ovviamente quello di Filippo Argenti, dove le apparentemente spropositate reazioni di Dante (*ira/zelo*) e Virgilio (elogio di tale *ira/zelo*) rispetto alla pochezza del peccatore sono presumibilmente da interpretare in senso simbolico: l'autore parrebbe voler mostrare nella maniera più evidente possibile la divaricazione esistente, in un'ottica morale, tra le due accezioni del vocabolo *ira*, quella che si identifica con il peccato di *iracundia* e quella che ha come proprio modello l'*ira di Dio*.

⁹⁰ Ancora Boyde 2002, individua nella descrizione dei demoni infernali (su tutti Caronte, Cerbero, Pluto, Nembròt) una fedele riproposizione di quelle *transmutationes corporales* che rientrano nella sintomatologia dall'*ira* secondo Aristotele e, soprattutto, san Tommaso (cinque effetti principali: palpitazione del cuore, violento tremore, rigonfiamento della faccia, strabuzzamento degli occhi, vociferare irrazionale).

⁹¹ «Dicendum quod ira dupliciter se potest habere ad rationem. Uno quidem modo, antedecenter. Et sic trahit rationem a sua rectitudine, unde habet rationem mali. Alio modo consequenter, prout scilicet appetitus sensitivus movetur contra vitia secundum ordinem rationis. Et haec ira est bona, quae dicitur “ira per zelum”», S. Tommaso, *Summa Theologiae* (Gilby): 2a-2ae, 158, 1, 2.

ne”, secondo la quale l'*ira* si presenta come un «sentimento complesso, nel quale coesistono componenti dell'indignazione, o del dispetto, o del dolore o anche dell'odio che l'hanno generato». ⁹² La prima è difesa soprattutto dai linguisti, ⁹³ mentre la seconda traspare generalmente da approcci letterari ai testi medievali; se la prima è senza dubbio più rigorosa nel mettere a fuoco le distinzioni, *in primis* quella, macroscopica, tra *ira*-dolore e *ira*-collera, ciascuna con il proprio «réseau lexical» utile a delimitarla, ⁹⁴ la seconda pare più idonea a farne apprezzare le *nuances*. Non importa però tanto, in questa sede, stabilire chi abbia ragione e aderire *tout court* ad uno dei due approcci concorrenti (dal canto nostro privilegeremo, come si vedrà, il secondo), quanto sottolineare la totale imprevedibilità, in italiano come in occitano e in francese, dell'escursione semantica: spesso, in assenza di un contesto nettamente connotato, è impossibile o quasi predicare con certezza a quale tipo di *ira* il testo alluda.

Date tali premesse, torniamo ora ai nostri due casi concreti. In nessuno di essi mi pare di poter dire che una delle due accezioni primarie di *ira*-dolore e *ira*-collera si imponga con evidenza. Ciò che Virgilio prova tende presumibilmente più dalla parte dell'afflizione alla ripulsa dei diavoli e forse inclina più verso una qualche sorta di rabbia dinanzi all'irrisione congiunta di Malacoda e Catalano, ma di certo in nessuno dei due casi egli è manifestamente collerico o decisamente addolorato, malgrado talune letture troppo perentorie e semplificatrici. ⁹⁵ Per comprendere più precisamente il contenuto di quest'*ira* dovremo allora, credo, valorizzare le *nuances*.

Nel secondo episodio, il sentimento prevalente sembra essere il disappunto, il vivace risentimento nei confronti di ciò che contraria il soggetto e rispetto al quale questi si scopre disarmato. Cercando nel poema altre occorrenze di *ira* suscettibili di fornire una chiave di lettura per le nostre due, si possono scoprire due luoghi paralleli interessanti, in

⁹² Montanari 1970: 513.

⁹³ Si veda, in particolare, la monumentale monografia di Kleiber 1978. Considerata la grande omogeneità delle lingue neolatine medievali, non poche delle considerazioni che l'autore applica al francese si rivelano vevoli anche per l'italiano.

⁹⁴ Cfr. *ibi*: 31-9.

⁹⁵ Secondo Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 195, ad esempio, «quando Catalano lo punzecchia, facendo riferimento alla sua miopia intellettuale, Virgilio – comprensibilmente – si infuria e perde il controllo di sé, per la prima ed unica volta nei sessantatré canti in cui è presente nel poema». Non si vede, però, quali elementi indichino che Virgilio «perde il controllo di sé».

cui si può parimenti leggere la presenza di una simile reazione. Nel canto XXX, laddove Dante è ripreso da Virgilio per la sua lunga dimora ad ascoltare la tenzone ingiuriosa tra Maestro Adamo e Sinone, il testo dice che il protagonista sente la sua guida *parlare a lui con ira* (v. 133). Non sono inconcepibili tratti di vera collera, considerato il tono aggressivo di quanto precede: *Or pur mira / che per poco che teco non mi risso!* (vv. 131-132). Tuttavia, alla luce del carattere mai propriamente sanguigno dimostrato dal personaggio nel corso del poema, giocando appunto sui chiaroscuri questa esclamazione potrebbe essere meglio letta, fuor d'iperbole, come un moto di profondo, se vogliamo anche istantaneamente stizzoso, disappunto: Virgilio, dinanzi all'indulgere di Dante nel triviale *amusement* starebbe come il maestro che, malgrado i tanti ammonimenti, non riesca ad evitare che il vizio s'insinui nel discepolo. L'*ira* rappresenterebbe dunque il cruccio dato dalla delusione, piuttosto che una forma di piú profonda irritazione, di cui in effetti si faticherebbe a trovare la causa.⁹⁶ Se questa lettura è, come credo, la piú verosimile, il sentimento espresso dal termine *ira* nei due luoghi in questione risulta assimilabile. Di certo in entrambi i casi esso è acuito in Virgilio dalla coscienza della bassezza – formale, ancor prima che sostanziale: la contrapposizione stilistica *tragedía/comedía* continua ad essere una chiave di lettura fondamentale – di ciò che lo cagiona: da una parte una tenzone comico-realistica, dall'altra la beffa dei diavoli enfatizzata dallo scherno di Catalano.

Ancora, nel canto VIII, prima dell'approdo dinanzi alle mura di Dite, i due poeti fronteggiano secondo le modalità abituali il demone nocchiero Flegiàs. All'apprendere il senso del loro viaggio,

qual è colui che grande inganno ascolta
che li sia fatto, e poi se ne rammarca,
fecesi Flegiàs ne l'ira accolta.

(If. VIII 22-24)

⁹⁶ Coerente con questa ipotesi fondata sul piano "morale" è anche lo scioglimento della vicenda: l'enfatico pentimento di Dante, ben conscio di che cosa abbia contrariato Virgilio, ed il suo immediato ritorno sulla retta via cancellano del tutto la colpa (*maggior difetto men vergogna lava*, XXX 142) ma non risparmiano al discepolo una breve ramanzina.

La situazione che provoca l'*ira*, con un inganno in un caso reale, nell'altro soltanto metaforico, è identica a quella di *If* XXIII.⁹⁷ La circostanza che si tratti di un demone iracondo non deve fuorviare: l'*ira* del v. 24 è qui il sentimento di stizza impotente per essere stato deluso nelle proprie aspettative, il disappunto che l'autore trova significativo descrivere proprio perché non equivale affatto al furore peculiare del demone, quale che sia il senso che si vuole riconoscere all'aggettivo *accolto*, 'contenuto, represso', oppure 'concepito'. Non solo, dunque, come ha ben fatto notare la critica,⁹⁸ nei canti VIII-IX il motivo dominante è quello dell'*ira*, ma lo è, secondo la finezza della creazione dantesca, in ogni aspetto della sua polivalenza e nell'intersecarsi dei vari livelli. Se Flegiàs è *irato* in due modi differenti, da iracondo e per delusione, e Dante si fa furente per zelo di giustizia nei confronti di Filippo Argenti, come descrivere infine l'*adirarsi* di Virgilio? Credo, sulla base di quanto fin qui argomentato, che, benché esteriormente prevalgano i tratti dell'afflizione su quelli del disappunto, sempre sulla base di una riconosciuta continuità tra gli aspetti che compongono il variegato mosaico dell'*ira* nella lingua medievale, si possa dare di questo sentimento una caratterizzazione non troppo dissimile, soprattutto consideratene le cause, rispetto a quello che lo stesso personaggio prova nel canto XXIII. In esso coesistono la delusione per il mancato ottenimento di quanto richiesto e la consapevolezza di aver subito un affronto da parte di esseri moralmente subalterni. Per concludere, riassumendo, due reazioni opposte – richiamiamo alla mente i *passi rari* (VIII 117) vs. i *gran passi* (XXIII 145) – spingerebbero a pensare (come è stato in genere fatto) a due sentimenti ben distinti. Ma la lingua di Dante viene in aiuto all'esegeta: in due contesti tanto pieni di rimandi l'uno all'altro non può essere casuale che ciò che prova Virgilio sia definito in entrambi i casi *ira*. Al fondo, mi pare trattarsi di uno stesso profondo disappunto, causato dal senso di "sconfitta" a cui costringe il confronto con un'alterità inconciliabile e persino incomprensibile.

Un'annotazione *in extremis* è relativa ad un verso assai discusso, per il quale, in base a quanto fin qui argomentato, si potrà ora avanzare una nuova interpretazione, a complemento di quelle fin qui proposte. In at-

⁹⁷ *Irato Calabrina de la buffa...* (XXII 133) parrebbe essere un caso analogo; ma è troppo diverso il contesto, così centrato più sull'azione che non sulla psicologia del personaggio, per poter estendere anche a questo luogo l'ipotesi di lettura in questione.

⁹⁸ Cfr. ad es. Dante, *Commedia* (Momigliano), vol. I: 60.

tesa di poter penetrare nella città di Dite, Virgilio rivolge a Dante questa previsione: ivi «*non potemo intrare omai sanz'ira*» (IX 33). Ci si è in genere concentrati sulla puntualità dell'azione espressa dal verbo *intrare*, intendendo il sintagma *sanz'ira* nel senso di 'senza l'uso della forza', 'con le buone', privilegiando quindi il versante dell'*ira*-collera e più o meno sottolineando la possibilità di un'allusione alla "collera divina" di cui si farà interprete il messo: ciò preluderebbe insomma all'intervento violento capace di piegare la resistenza delle diaboliche sentinelle,⁹⁹ permettendo, qualche decina di versi più avanti, l'ingresso all'interno delle mura *sanz'alcuna guerra* (IX 106) dei due poeti, una volta rimosso l'ostacolo.¹⁰⁰

Ma qualora si consideri l'*ira* di Virgilio quale abbiamo provato a descriverla in tutta la complessità delle sue sfumature e che si palesa per la prima volta proprio al primo contatto con i diavoli custodi del basso inferno, un'ipotesi interpretativa tutto sommato più coerente con la situazione specifica mi pare farsi strada. Riconoscendo, come è del tutto plausibile, che *non intrare sanz'ira* significhi non soltanto non esserne sprovvisti nell'istante preciso in cui si varca la soglia, ma anche, mirando al risultato dell'azione, continuare ad averne al di là di essa, sarei propenso ad intendere tale *ira* come l'inevitabile reazione alle bassezze e alle miserie che i due poeti andranno ad incontrare: la penosa frustrazione del giusto ostacolato dall'empio, l'intimo e giustificato risentimento di chi, pur conscio della propria superiorità morale, peraltro sancita dalla tutela divina, si trova a dover fronteggiare la malizia, l'ingiuria e persino (questo Virgilio ancora non lo sa, ma non tarderà a scoprirlo) la derisione.

Federico Saviotti
(Università degli Studi di Pavia)

⁹⁹ Si veda, ad es., Pagliaro 1967: 388-390.

¹⁰⁰ Cfr. Dante, *Commedia* (Hollander), vol. I: 88.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Dante, *Commedia* (Bellomo) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- Dante, *Commedia* (Bosco–Reggio) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Umberto Bosco, Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Chiavacci Leonardi) = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Dante, *Commedia* (Di Salvo) = Dante Alighieri, *La divina commedia*, a c. di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1985, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Hollander) = *La «Commedia» di Dante Alighieri*, con il commento di Robert Hollander, trad. e cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione critica del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.
- Dante, *Commedia* (Momigliano) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1965, 3 voll.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Landino, *Comento* (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.
- San Tommaso, *Summa Theologiae* (Gilby) = St. Thomas Aquinas, *Summa Theologiae. Volume 44 (2a2ae 155-170): Well-Tempered Passions*, Thomas Gilby o.p., Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- Villani, *Nuova cronica* (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1990-1991, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bacchelli 1962 = Riccardo Bacchelli, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti* (1954), in Id., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962: 845-78.
- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi, 1979.
- Barillari 2003 = Sonia Maura Barillari, *La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell'«Inferno» di Dante*, in Jean-Claude Mühlethaler,

- Alain Corbellari, Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 47-67.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, «*Imagini di fuor / imagini d'entro*»: nel mondo della menzogna, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «*Inferno*», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 740-69.
- Boyde 2002 = Patrick Boyde, «*Lo color del core*». *Visione, passione e ragione in Dante*, Napoli, Liguori, 2002².
- Camporesi 1985 = Piero Camporesi, *Carnevale all'inferno*, in Id., *Il paese della fame* (1978), Bologna, Il Mulino, 1985²: 23-48.
- Comparetti 1872 = Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Livorno, Vigo, 1872, 2 voll.
- Consoli 1976 = Domenico Consoli, *Virgilio*, in *ED*, vol. V: 1030-44.
- Costa 1998 = Gustavo Costa, *Il canto XXII dell'«Inferno»*, «*L'Alighieri. Rassegna dantesca*» n.s. 11, 39 (1998): 47-94.
- Crimi 2013 = Giuseppe Crimi, *Demoni e barattieri nella pece*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «*Inferno*», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 708-39.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- ED* = *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1976, 5 voll.
- Favati 1965 = Guido Favati, *Il "jeu di Dante" (Interpretazione del canto XXI dell'«Inferno»)*, «*Cultura neolatina*» 25 (1965): 34-52.
- GDLI* = Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Graf 2002 = Arturo Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (1892-1893), a c. di Clara Allasia, Walter Meliga, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Hollander 1983 = Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983.
- Hollander 1984 = Robert Hollander, *Virgil and Dante as mind-readers («Inferno» XXI and XXIII)*, «*Medioevo romanzo*» 9 (1984): 85-100.
- Huot 1987 = Sylvia Huot, *From Song to Book: the Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca · London, Cornell University Press, 1987.
- Kleiber 1978 = Georges Kleiber, *Le mot "ire" en ancien français (XI^e-XIII^e siècles). Essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978.
- La Brasca 1994 = Frank La Brasca, *Utrum riserit Dantes?*, «*Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*» 2 (1994): 27-100.
- Landoni 2010 = Elena Landoni, *Virgilio si è distratto. Una proposta per Inf., XXI-XXIII*, «*Rivista di Letteratura Italiana*» 28 (2010): 9-18.

- Luiso 1931 = Francesco Paolo Luiso, *L'anziano di Santa Zita*, in Aa.Vv., *Miscellanea lucchese di studi storici e letterari in memoria di S. Bongi*, Lucca, Scuola Tipografica Artigianelli, 1931: 61-91.
- Marcenaro 2004 = Simone Marcenaro, *Autoparodia e soggettività*, «L'immagine riflessa» 13 (2004): 33-44.
- Montanari 1970 = Fausto Montanari, *Ira*, in *ED*, vol. III: 513-16.
- Ossola 2012 = Carlo Ossola, *Introduzione alla «Divina Commedia»*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Padoan 1970 = Giorgio Padoan, *Demonologia*, in *ED*, vol. II: 368-74.
- Pagliario 1967 = Antonino Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, 2 voll.
- Pasero 2003 = Nicolò Pasero, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)*, in Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari, Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 27-44.
- Picone 2003 = Michelangelo Picone, *La carriera del libertino. Dante "vs" Rutebeuf (una lettura di «Inferno» XXII)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» n.s. 21, 44 (2003): 77-94.
- Ragni 2010 = Eugenio Ragni, *Mostri e diavoli nell'«Inferno» dantesco*, in Giancarlo Rati (a c. di), *Inferno. Lectura Dantis Interamnensis*, Roma, Bulzoni, 2010: 67-111.
- Sanguineti 1962 = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1962.
- Spitzer 1944 = Leo Spitzer, *The Farcical Elements in «Inferno», cantos XXI-XXIII*, «Modern Language Notes» 59 (1944): 83-8.
- Toschi 1979 = Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.
- Tynjanov 1997 = Jurij N. Tynjanov, *Sulla parodia (1929)*, in Massimo Bonafin (a c. di), *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 25-42.
- Vela 2013 = Claudio Vela, *Il pellegrino tra diavoli e barattieri*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni*, vol. I. «Inferno», t. 2. *Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, 2013: 682-707.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Lo stile umile e il riso di Dante*, in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009: 215-32.

RIASSUNTO: Numerosi interventi critici hanno analizzato ad ogni livello la *diablerie* che Dante mette in scena in *If XXI-XXIII*; tuttavia, la sua eccentricità formale e contenutistica rispetto al resto del poema sembra ancora imbarazzare gli esegeti. In questo articolo si cerca di giustificarne la coerenza nel quadro della poetica della *comedia* dantesca, concentrandosi su alcuni aspetti di particolare interesse: tra questi, l'opportunità di una lettura carnevalesca – in senso bachtiniano – della *diablerie* e il senso del “riso” di cui questa è portatrice; la presenza di un rovesciamento intra-testuale definibile come “auto-parodico” rispetto alla scena di *If VIII-IX* e apprezzabile a partire dalla rappresentazione dei diversi personaggi; la “sconfitta” due volte patita da Virgilio nei confronti dei diavoli e la definizione, in entrambi ed altri casi, della sua *ira*.

PAROLE-CHIAVE: Dante, Virgilio, diavoli, riso, ira.

ABSTRACT: Many scholars have analyzed at any level the *diablerie* Dante puts on stage in *If XXI-XXIII*; nevertheless, its formal and substantial eccentricity compared with the rest of the poem still seems to puzzle the commentators. In this paper I will try to demonstrate its coherence with the poetics of Dante's *comedia*, by focusing on some very interesting elements: the opportunity of a bachtinian interpretation of the *diablerie* as a carnival expression and the meaning of the “laughter” it conveys; the presence of an intra-textual reversal which may be defined as “auto-parodic” in respect to the scene in *If VIII-IX* and appreciated through the poetic representation of the different characters; the “defeat” which Virgilio undergoes twice against the devils and the definition, in both and other cases, of its *ira*.

KEYWORDS: Dante, Virgilio, devils, laughter, anger/ire.