

«LA NAVICELLA DELL'INGEGNO»
STUDI SU DANTE

Collana diretta da
MARCO ARIANI

★

Serie speciale per la
CASA DI DANTE IN ROMA

I 2



CASA DI DANTE IN ROMA

CONSIGLIO DIRETTIVO

GIANFRANCO RAVASI, Presidente · ENRICO MALATO, Vicepresidente
MARCO ARIANI · ANDREA MAZZUCCHI · EUGENIO RAGNI · JACQUELINE RISSET
PASQUALE STOPPELLI · ANTONIETTA BUFANO, Segretario
MASSIMILIANO MALAVASI, Responsabile della Segreteria

LECTURA DANTIS ROMANA

CENTO CANTI
PER CENTO ANNI

I. *INFERNO*

2. CANTI XVIII-XXXIV

A cura di
ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI



SALERNO EDITRICE
ROMA

*Pubblicazione realizzata su iniziativa del
Consiglio direttivo della Casa di Dante in Roma,
con il concorso del Centro Pio Rajna e il contributo della Ambrogio Trasporti S.p.a.*



Revisione redazionale a cura di
ANTONIO DEL CASTELLO

Elaborazione dell'Indice dei nomi a cura di
VITTORIO CELOTTO

Copertina:
Progetto grafico a cura di Mariavittoria Mancini

ISBN 978-88-8402-902-7

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2013 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

INFERNO

2. CANTI XVIII-XXXIV

CANTO XVIII

LA MENZOGNA E IL COMICO *

1. Nel concludere il suo commento al xviii canto dell'*Inferno*, Iacomo della Lana non manca di esprimere una certa insofferenza per la materia trattata, e anzi, come sollevato per aver varcato indenne, insieme al pellegrino, i primi due fossati di Malebolge, scrive: « Qui compie lo suo capitolo l'autore, e certo elli fa cortexia a mutar materia ». Le ragioni dell'esegeta non sono difficili da comprendere: l'immaginario grottesco che notoriamente domina il canto, inerente ai temi dell'osceno e dello scatologico e sorretto da una strumentazione linguistico-espressiva crudamente orientata verso il basso, non poteva che riuscire sgradito a chi, come il Lana, credeva di riconoscere la prima *causa finalis* della *Commedia* nel « manifestare polida parladura ».¹ Alle prese con le punte estreme dell'espressionismo dantesco, la piú antica esegesi della *Commedia* avverte la difficoltà di individuare dietro l'asprezza del linguaggio poetico un sovrasenso che la giustifichi sul piano retorico ed etico. Questo è del resto il problema che piú di ogni altro ha impegnato il lungo corso della tradizione critica relativa al xviii canto.

Esso è caratterizzato da una struttura architettonica rigorosamente organizzata, suddivisa in sezioni nettamente distinguibili e fondata su calcolate corrispondenze interne. Tale partizione contribuisce a creare una tessitura narrativa sapientemente articolata, che trova un principio unitario nelle organiche connessioni e nei continui rimandi che percorrono trasversalmente i vari segmenti. D'altro canto però essa non consente l'individuazione di un nucleo centrale in cui far confluire le molteplici trame che ordiscono la tela complessiva. Lo ha spiegato Edoardo Sanguineti, paragonando efficacemente la successione dei diversi episodi del canto a quella delle ante che compongono un « largo polittico [...] per il quale invano potremmo desiderare di cogliere quel termine unico di fuga, in cui trovi riposo e centro l'ordinata disposizione del materiale poetico ».²

Dunque la mancanza di un personaggio o di un motivo che fungano da centro focale a cui ricondurre le varie sequenze narrative del canto impone di ricavare altrove un elemento di sintesi che ne garantisca l'uniformità. Tale

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 8 dicembre 2013.

1. IACOMO DELLA LANA, to. I pp. 547 e 115.

2. E. SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 29.

manca di spiegarsi con l'intenzione dell'Alighieri di assicurarne la coesione attraverso strategie discorsive che passano dal piano narrativo e drammatico a quello espressivo e compositivo. In altre parole, è nella ricerca di effetti stilistici precisi che risiede il principio organico e la tenuta costruttiva del canto: tali effetti sono infatti intimamente connessi – come spero di poter dimostrare – sia con l'organizzazione interna dell'intreccio sia con la collocazione del canto a livello macrotestuale, relativa cioè tanto all'architettura del poema quanto all'*iter* morale e conoscitivo di Dante personaggio.

Qualsiasi discorso sul XVIII canto dell'*Inferno* non può non partire dalla constatazione preliminare del suo posizionamento e della sua strutturazione interna. Esso presenta infatti due particolarità: in primo luogo, si colloca nell'esatta metà della prima cantica, segnando l'ingresso di Dante e Virgilio nel cerchio della frode, che si estenderà fino al canto xxx; in secondo luogo, viene qui eccezionalmente violato il costume dantesco di dedicare a ognuno dei fossati di Malebolge un canto del poema: il XVIII è infatti l'unico tra i canti dedicati all'ottavo cerchio a narrare il passaggio dei due pellegrini attraverso non una, ma due bolge. A questi soli due dati non si può non riconoscere una funzione demarcativa che fa del canto un luogo strategico e cruciale nel tragitto della *Commedia*, cioè nel rapporto che si instaura a ogni livello del poema tra il processo di progressiva acquisizione dell'*agens* e la sua elaborazione poetica.

Alle due bolge sono dedicate due delle tre maggiori sezioni in cui concordemente si suddivide l'impianto complessivo. Prescindendo dalla sezione iniziale, che, come si è accennato, svolge una fondamentale funzione proemiale per tutto il viaggio in Malebolge, il canto esibisce un procedimento espositivo che privilegia la componente narrativa e drammatica rispetto a quella descrittiva o lirica. Rinunciando a ogni commento su ciò che si vede, a ogni sospensione riflessiva o suggestione patetica, l'esposizione si concentra in maniera essenziale sull'azione dei due pellegrini, da un lato attraverso il resoconto scrupoloso dei loro spostamenti entro il nuovo ambiente che li ospita, dall'altro attraverso l'insistenza sulle molteplici occasioni dialogiche che coinvolgono, oltre che Dante e Virgilio, due dei quattro peccatori e uno dei diavoli fustigatori.

A questa vocazione drammatico-narrativa della seconda e della terza sezione del canto si associa una dominante stilistica di registro "basso", che comprende – sia detto qui incidentalmente per chiarire l'uso che si farà d'ora in avanti di una categoria stilistico-retorica quanto mai sfuggente – una selezione lessicale orientata verso il popolare, caratterizzata da numerosi volgarismi e inserti alloglotti, e associata a una tendenza alla rappresentazione realistica, perché focalizzata sui dettagli più corposi, di situazioni e personaggi umili o plebei. Si capisce allora che il principale problema del lettore moderno di

fronte al xviii canto è quello di cogliere il motivo strutturante dell'esigenza di Dante di contrassegnare il primo capitolo di Malebolge con questa scelta formale; di chiedersi, cioè, quale rapporto di necessità si instauri tra questa scelta formale e il fine operativo dell'autore. Questo sarà allora da ricercare in quel processo per cui, come ha spiegato Contini, « l'interpretazione morale raggiunge quella stilistica ».³ In altre parole, nello sforzo dell'autore – sforzo massimamente filosofico ed esibito a ogni passo del poema – di imprimere nel corpo del testo le tappe successive del processo di conoscenza del personaggio, rendendo così visibili *per verba* le progressive acquisizioni morali che – a norma di *Ep.*, XIII 40 (« genus vero phylosophiae sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica ») – sottendono la sua esperienza oltremondana.

2. In tempi recenti non sono mancati contributi che hanno dato il giusto rilievo a questi temi di ordine stilistico. In particolare, gli interventi degli anni '60 di Lanfranco Caretti e del già citato Sanguineti hanno dato nuovo impulso agli studi sul canto. In un libro che, com'è noto, propone una lettura essenzialmente narrativa dei tredici canti di Malebolge, Sanguineti ha messo soprattutto in evidenza l'« aggressività visiva » che il pellegrino esibisce esplorando i due primi fossati, e che si realizza sul piano letterario mediante l'insistenza su impressioni sensoriali funzionali alla plasticità della rappresentazione. In questo senso, precisa Sanguineti, la « altissima disciplina letteraria [...] è quivi impiegata con ben acre funzionalità, a incidere sulla pagina il crudo colore del nuovo spettacolo penale, in una operazione poetica, infine, sorretta da un acerbissimo sentimento morale ».⁴

Caretti è invece il primo a parlare esplicitamente di canto “etico-retorico” e a rilevare opportunamente come questo sia presieduto da un'accorta mescolanza di registri stilistici. Egli riconosce una parabola tonale che va dall'alta intonazione epico-tragica della descrizione esordiale (che sarebbe poi ripresa nell'episodio di Giasone) al basso comico che accompagna l'apparizione di Venèdico Caccianemico, per poi esplodere nell'ultima sequenza del canto, consacrata ai lusingatori. Questa combinazione viene spiegata dal critico come un « procedimento fortemente realistico che reperisce e attua le variazioni stilistiche in perfetta rispondenza alle diverse circostanze particolari ».⁵ Sulla

3. G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Un'idea*, pp. 69-111, a p. 109.

4. SANGUINETI, *Interpretazione*, cit., pp. 16 e 28.

5. L. CARETTI, *Canto XVIII*, in *Lect. Dant. Scal., Inf.*, pp. 583-611; poi ripubblicato senza modifiche con il titolo *Etica e retorica ('Inferno', XVIII)*, in ID., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 51-70, la citaz. a p. 57.

base della dottrina della *convenientia* di linguaggio e contenuto, Caretti sottolinea come i due momenti dell'inquadramento topografico del nuovo paesaggio infernale e dell'incontro con Giasone, legati all'alta tradizione letteraria classica della *descriptio loci* e del mito argonautico, siano nettamente differenziati dal resto della narrazione, dove l'infima estrazione dei personaggi (morale prima ancora che sociale) e il disprezzo che Dante gli riserva, trovano adeguata corrispondenza nella natura degradata della pena e nel registro comico della sua rappresentazione. Se questa ipotesi trova senza dubbio riscontro nel testo, molto meno persuasive appaiono le considerazioni del critico sul suo legame con la situazione narrativa specifica, che risiederebbe nell'esigenza di Dante di compensare i presunti vuoti di « un canto che, per assenza di figure d'eccezione e di episodi salienti, rischia ad ogni passo la monotonia ». ⁶ Tale lettura ha infatti il difetto di appiattare le scelte espressive dantesche a un ordinario ossequio alle prescrizioni delle *artes poetriae* medievali, senza cogliere la corrispondenza biunivoca di valori poetici e valori narrativi che informa profondamente il canto. Ad ogni modo, l'interpretazione di Caretti ha fortemente condizionato le letture successive, che, concentrandosi su l'uno o l'altro aspetto dell'esegesi puntuale, hanno sempre opportunamente registrato il carattere funzionale dei procedimenti retorici alle situazioni, ribadendo la coincidenza di degrado dei personaggi e delle scene, inesorabile biasimo di Dante e registro basso.

Sulla sola componente comica del canto ha insistito più di ogni altro Zygmunt Barański, il quale, recuperando alcuni proficui spunti esegetici degli antichi commenti, ha arricchito il dibattito mediante un'adeguata valorizzazione del ruolo fortemente modellizzante che il *sermo* della Scrittura svolge per autorizzare il ricorso dantesco all'immaginario e al linguaggio scatologico. ⁷

Non si possono infine non segnalare gli studi di Marino Barchiesi, il quale fornisce preziose precisazioni a proposito dei rilievi di Caretti sulla *variatio* stilistica cui il racconto è improntato. ⁸ Barchiesi ha infatti riconosciuto la pro-

6. Ivi, p. 56.

7. Vd. Z. BARAŃSKI, *Scatology and Obscenity in Dante*, in *Dante for the New Millennium*, ed. by T. BAROLINI and H.W. STOREY, New York, Fordham Univ. Press, 2003, pp. 259-73, a p. 272: « like the other *scribae Dei*, he [Dante] is prepared to approach language ethically and, hence, flexibly – a stance that permits him to have recourse, when appropriate, even to the language of the “human privies” ».

8. Cfr. M. BARCHIESI, *Arte del prologo e arte della transizione*, in *SD*, vol. XLIV 1967, pp. 115-207; poi ripubblicato in ID., *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert*, Urbino, Univ. degli Studi, 1987, pp. 13-111.

fonda matrice di tradizione epica che agisce sull'*incipit* del canto («Luogo è in inferno [...]»). La formula costruita con la locuzione *Est locus* + locativo è infatti garantita da almeno tre occorrenze nell'*Eneide*, in cui è collocata nel primo piede dell'esametro (cfr. *Aen.*, vii 563: «*Est locus Italiae medio [...]*»; e l'identico verso che ricorre in i 530 e iii 163: «*Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt*»). Consacrata dall'uso virgiliano, la formula conosce una certa fortuna nell'epica classica, fino ad arrivare a Stazio, *Theb.*, ii 32 («*Est locus, Inachiae dixerunt Taenara gentes*»), che, segnando il momento dell'emersione di Laio dal regno infero, costituisce secondo Barchiesi la più puntuale approssimazione al verso dantesco.

Restituita così la *descriptio loci* esordiale alla matrice epica che le è propria, andranno ricordate le importanti notazioni di Tiziano Zanato e Stefano Carrai relative all'incontro di Dante con Giasone, o meglio alla presentazione di quest'ultimo per bocca di Virgilio. I due critici hanno infatti rimarcato la presenza di una serie di pertinenti riscontri intertestuali che collegano il brano dantesco con la sesta e la dodicesima delle *Heroides* ovidiane (quelle che appunto all'esonide sono indirizzate da Isifile e Medea). Nel ritrarre l'eroe pagano, Dante incrocia sapientemente la memoria dell'ardua impresa del vello con quella delle sue ingannevoli insidie, ma, nel momento in cui deve collocarlo nel luogo che gli compete nell'ordine divino, cioè nel luogo che il suo più essenziale carattere terreno gli ha fatto meritare, è chiaro che l'immagine dell'eroe argonautico delle *Metamorfosi* ovidiane lascia il posto a quella del vile seduttore delle *Heroides*. Carrai ha ben messo in evidenza che tali rilievi, uniti ad altri accorgimenti formali che in seguito si vedranno nel dettaglio, contribuiscono a elevare il tono della narrazione, che si definisce proprio nell'ambivalenza di un dannato di cui nel contempo si riconosce lo spregevole peccato e l'eroica magnanimità. In questo modo l'episodio di Giasone, stagliandosi tra l'uscita di scena di Venèdico fustigato da un diavolo e l'ingresso nella seconda bolgia, produce uno scarto retorico evidente in cui Carrai ha ritenuto di poter ravvisare una virata «verso una tonalità elegiaca».⁹

Seguendo questa sintetica ricognizione, si vede come la questione stilistica sia sempre stata al centro dell'attenzione negli studi su *Inf.*, xviii, e come l'articolata partizione interna del canto aiuti a riconoscere l'adozione di registri differenziati, volta per volta aderenti al contesto narrativo. Ciò che però mi sembra non abbia ancora trovato una risposta soddisfacente è il rapporto che

9. S. CARRAI, *Attraversando le prime bolge. 'Inferno', xviii*, in l'A, n.s., n. 37 2011, pp. 97-110, a p. 100. E cfr. anche T. ZANATO, *Lettura del canto xviii dell'Inferno*, in PerL, a. vi 2004, pp. 5-47, partic. pp. 31-32.

lega le evidenti calibrature stilistiche e strutturali messe in atto da Dante con la natura specifica dei peccati di frode che qui si scontano, con la funzione proemiale che il canto svolge rispetto alla macrosezione di Malebolge e insomma con le esigenze etiche e poetiche di Dante *auctor* a quest'altezza del poema. Prima di passare alla lettura puntuale dei versi danteschi, converrà quindi ripartire da queste *crucis* per lumeggiare alcune connessioni non ancora identificate – o identificate solo parzialmente – che a mio avviso fanno di questo canto una sorta di *mise en abîme* di quel pluristilismo che, secondo la definizione continiana, fa della *Commedia* una « enciclopedia di stili definita dalla variante inferiore ».¹⁰

3. Si è detto che la tessitura del canto è costruita in maniera tale da permettere di scandire nitidamente la successione dei movimenti narrativi, comunicanti tra loro, se si esclude l'introduzione topografica, attraverso una fitta rete di collegamenti. In questa articolazione si è voluto vedere a lungo una bipartizione rigidamente simmetrica, messa in luce in particolare da Caretti e Sanguineti: due bolge contenute entro due sequenze narrative; due personaggi per ciascuna bolgia, uno moderno (Caccianemico e Interminelli) e l'altro classico e letterario (Giasone e Taide); i due moderni hanno un colloquio diretto con Dante, che dice di averli conosciuti di persona; gli altri due sono invece introdotti da Virgilio, per evidente prossimità al mondo antico cui appartengono.¹¹ Questi parallelismi strutturali sono peraltro rafforzati da evidenti e più sottili richiami a distanza: i due personaggi moderni sono infatti introdotti dallo stesso avverbio *mentre* (vv. 40 e 115), che segna il passaggio dalla diegesi al dialogo; entrambi non vorrebbero essere riconosciuti; i loro nomi vengono pronunciati perentoriamente da Dante a occupare l'intera misura del verso (vv. 50 e 122); i personaggi letterari sono invece presentati dalla guida, entrambi mediante il medesimo espediente di esortare il pellegrino a fissare lo sguardo verso chi non sarebbe in grado di riconoscere; infine, entrambi gli episodi si concludono con un'analogia espressione di Virgilio che richiama Dante a non intrattenersi oltre il dovuto di fronte al turpe spettacolo delle pene (« e questo basti della prima valle », v. 98; « E quinci sian le vostre viste sazie », v. 136).

Più di recente è stato fatto notare che, a ben guardare, questa serrata strategia di rimandi, sia pure indubitabile, non obbedisce a una *ratio* propriamente

10. G. CONTINI, *Espressionismo letterario*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1986)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105, a p. 103.

11. Vd. partic. CARETTI, *Etica e retorica*, cit., pp. 52-56.

simmetrica, poiché alle singole sezioni viene riservato uno spazio sempre diverso, in una sorta di andamento discendente che va dalle nove terzine dedicate a Venèdico alle cinque di Giasone, dalle quattro di Alessio Interminelli alle tre di Taide. Più conforme al dato testuale appare allora la conclusione di Georges Güntert, che registra « l'applicazione rigorosa del principio di alternanza, che genera una serie di parallelismi e di riscontri tematici dettati dal ritmo binario ».¹² Nella diversa distribuzione dei brani relativi alle due bolge non va visto, come invece vuole Zanato, una « progressiva velocizzazione » dovuta all'inopportunità di « dilatare una materia maleodorante e fetida come quella della seconda bolgia ».¹³ I due peccati qui trattati non possono che essere ugualmente sordidi per la coscienza etica dantesca, e la rappresentazione degradante della condizione infernale degli adulatori è invece del tutto coerente con il disegno architettonico del canto. La sperequazione andrà piuttosto ricondotta all'esigenza dell'*auctor*, giunto esattamente a metà del suo cammino infernale, all'ingresso nel mondo della frode, di montare insieme momenti tematicamente e stilisticamente difforni, salvo poi garantire l'uniformità del racconto tramite ben calcolate corrispondenze che agiscono come veri e propri connettivi testuali.

In questo modo si dà ragione anche dell'eccezionale accostamento nel medesimo canto di due bolge, e quindi di due peccati contigui dal punto di vista dottrinale.¹⁴ Il primo ad avanzare l'ipotesi dell'affinità tra le due tipologie di peccato è stato Mario Martelli, il quale includeva i peccati di Venèdico e di Giasone entro la macrocategoria dell'adulazione: per questo, secondo il critico, Dante dovette pensare di assegnarli a due diverse bolge e nel contempo di riunirli in un medesimo canto.¹⁵ Questa sintesi deriva al critico dalla lettura del *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, che secondo Martelli costituirebbe una sorta di sottotraccia continua del canto, la fonte principale da cui Dante avrebbe desunto la caratterizzazione di questi peccatori. Il terzo libro del trattato contiene una lunga analisi, derivante dal *De amicitia* ciceroniano, sulle diverse manifestazioni dell'adulazione, e in particolare sui danni che arreca alla corretta gestione del potere politico. Qui Martelli rinviene l'assimilazione della seduzione e del lenocinio all'adulazione, là dove Giovanni di Salisbury scrive

12. G. GÜNTERT, *Canto XVIII*, in *Lect. Dant. Tur., Inf.*, pp. 243-57, a p. 249.

13. ZANATO, *Lettura del canto XVIII*, cit., p. 11.

14. Cfr. anche BENVENUTO, vol. II p. 23: « hic vero pertractat duas species fraudis in eodem capitulo, quia istae duae fraudes habent maximam affinitatem inter se, scilicet lenocinium et adulatio, imo omnis leno est adulator, licet non e converso, et uterque semper intendit decipere ».

15. Vd. M. MARTELLI, *Canto XVIII*, in *Lect. Dant. Neap., Inf.*, pp. 301-21.

che « adulatoris finis est suaviloquio decepisse » e che « apud istos [gli adulatori] ars est suam pudicitiam prostituere, alienam violare vel oppugnare ». ¹⁶ L'adulatore cioè sarebbe in primo luogo un ingannatore che raggiunge il suo scopo attraverso la soavità del discorso tipica del seduttore, e può persino trasformarsi in un ruffiano che per avidità di denaro o per compiacere qualcuno è disposto a vendere le persone vicine.

Ora, l'accostamento proposto da Giovanni di Salisbury appare senz'altro funzionale al discorso dantesco, ma necessita di una più precisa contestualizzazione. Non credo infatti che vada preso in senso univoco e assoluto: la sua validità si verifica più nei termini di una prossimità formale dei tre mali che non nel senso di un valore onnicomprensivo attribuibile al peccato di adulazione. Ciò che infatti agli occhi di Dante avvicina queste tre specie di peccato è la loro comune origine legata a un uso improprio, o piuttosto perverso, della lingua. Nel delineare il profilo dei dannati delle prime bolge, Dante non può non avere in mente la ricchissima riflessione morale e la conseguente sistemazione dottrinale relative a quella particolare tipologia di peccato che è il *peccatum linguae*. ¹⁷ Alla definizione e alla varia fenomenologia dei peccati della lingua la cultura medievale ha dedicato un'assidua considerazione, soprattutto nell'ambito della produzione di predicatori e teologi attivi tra XII e XIII secolo. Ciò che è in questione in questi trattati è il capitale problema del disciplinamento dell'uso della lingua, che è il dono attraverso cui Dio ha differenziato l'uomo dalle altre creature, ed è lo strumento con cui l'uomo può da un lato esercitare la razionalità che lo contraddistingue, e dall'altro lodare Dio, pregarlo e diffonderne il verbo. Gli attributi di razionalità e sacralità della parola ne affermano ovviamente la potenza e contemporaneamente la pericolosità, poiché un uso scorretto della parola allontana l'uomo da Dio (che è *Verbum* e *Veritas*) e lo rende incline al male.

Una delle trattazioni più complete sui peccati della lingua, vero e proprio compendio delle pregresse esperienze classificatorie, è l'ultimo trattato *De peccato linguae* della fortunatissima *Summa de vitiis et virtutibus* del domenicano lionese Guglielmo Peraldo, circolante a partire dalla metà del Duecento. Pe-

16. Il testo del *Policriticus* è tratto da *PL*, CXCIX coll. 497a e 504d, cit. *ivi*, p. 306.

17. L'unico ad aver sottolineato la rilevanza che per Dante può avere la trattazione duecentesca sui peccati della lingua è stato BARAŃSKI, *Scatology and Obscenity*, cit., p. 269. Il critico è tornato largamente su questi argomenti in una nuova *lectura* di *Inf.*, XVIII, in corso di pubblicazione per il terzo volume della *Lectura Dantis Bononiensis*. Lo ringrazio per avermi concesso in anteprima la lettura del dattiloscritto. Per la storia della classificazione dei *peccata linguae* nel Medioevo è d'obbligo il rinvio all'estesa trattazione di C. CASAGRANDE e S. VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1987.

raldo è tra i primi ad affrontare il problema dei peccati della lingua in maniera autonoma, passando in rassegna ben ventiquattro diverse manifestazioni e dedicando a ciascuna di esse una specifica analisi. Sarà quindi utile partire da qui per chiarire il significato che tali peccati detengono nel sistema etico della *Commedia*.¹⁸ Peraldo comincia la sua trattazione ribadendo proprio il tema centrale della parola come dono di Dio e veicolo della ragione, e dunque della necessità di preservarla da usi peccaminosi attraverso l'esercizio della *custodia linguae*:

Multa sunt quae deberent homines movere ad diligentem custodiam linguae. Primum est hoc quod Dominus nomine in lingua onoravi prae ceteris creaturis. Nulli enim creaturae dedit Deus linguam materialem ad usum loquelae nisi homini. [...] Unde valde ingratus est homo qui Deum peccando inhonorat in membro illo in quo Deus nomine prae ceteris creaturis honoravit. [...] Secundum est hoc quod lingua quantum ad usum loquelae organum est rationis. [...] Unde a ratione regi debes et solum ad imperium rationis debet lingua exire ad actum loquelae. Indecens est ut rationis nuntius sine ratione mittatur.¹⁹

L'uso della lingua è elemento distintivo dell'uomo e strumento della sua razionalità. Per questo è particolarmente indegno il peccato di lingua: perché piega un organo concepito come sommamente razionale verso fini illeciti, mortificando la munificenza divina. D'altronde, si sarà riconosciuta la definizione dantesca (di matrice aristotelica) della frode in *Inf.*, XI 25-26: « Ma perché frode è de l'uom proprio male / piú spiace a Dio ». L'infamia della frode consiste nel fare un cattivo uso della ragione, che è propriamente umana, e all'ingresso di Malebolge Dante presenta i primi peccatori che hanno fatto un cattivo uso della ragione attraverso il disordine della parola.

Tra i ventiquattro peccati esaminati da Peraldo, l'adulazione è uno di quelli piú stabilmente formalizzati. Essa è definita « perversa laudatio », tant'è che « nomen laudationis et adulationis eisdem literis constat, sed non in eodem modo ordinatis ». L'adulazione è quindi una lode degenerata, una lode orientata da un'intenzione non retta, che è quella di piacere a tutti i costi al fine di ingannare. Essa è particolarmente ripugnante perché, oltre a costituire un

18. Sull'identificazione della *Summa* del Peraldo come sicura fonte di Dante vd. almeno C. DELCORNO, *Dante e Peraldo*, in ID., *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 195-227.

19. GUILLELMI PERALDI *Summa vitiorum*, IX 1, in EIUS. *Summa virtutum ac vitiorum*, hac postrema editione a compluribus [...] mendis [...] quae passim occurebant, juxta exemplar caractere gothico impressum Basileae 1497 diligenter expurgatae, Lugduni, apud P. Compagnon et R. Taillandier, 1668, to. II p. 372a.

peccato in sé, è molto pericolosa per gli altri, in quanto, lodando un bene incerto, può essere occasione di vanagloria, e, lodando il male, può indurre l'adulato a peccare. L'adulatore « quasi sub praetextu decorandi et ornandi hominem iugulat », e dunque « proditor est, sub specie enim osculi ad modum Iudae hominem tradit hostibus suis, et sub specie amicitiae hominem interfecit ». ²⁰

All'adulazione è inoltre interamente dedicata una questione della *Summa* di Tommaso. Sulla linea tracciata dalla riflessione aristotelica sull'amicizia, Tommaso individua l'essenza peccaminosa dell'adulazione in un eccesso di quella intenzione di piacere su cui si fonda una relazione: se l'amicizia richiede il compiacimento, tuttavia « si ergo aliquis in omnibus velit ad delectationem alter loqui, excedit modum in delectando, et ideo peccat per excessum ». Questo eccesso può essere mosso dalla sola intenzione di piacere, e allora « vocatur placidus », oppure « intentione alicuius lucri consequendi », e allora « vocatur blanditor sive adulator ». ²¹ Come Peraldo, anche Tommaso elenca le tre forme di un'adulazione peccaminosa: « si aliquis velit aliquem laudare in quibus non est laudandum quia forte male sunt [...] vel quia non sunt certa [...] vel etiam si timeri possint ne humana laude ad inanem gloriam provocetur ». Mosso da un movente doloso, l'adulatore muove al peccato: « ille qui alteri adulatur, inducit eum ad peccandum mortaliter ». ²² Come si vede, dunque, il peccato di adulazione è strettamente connesso alla menzogna e all'inganno, perpetrati per un fine lucrativo, e particolarmente dannosi per la collettività, poiché, esagerando il bene o lodando il male, confondono i criteri di verità e giustizia.

Più difficile trovare un'univoca spiegazione per i peccati di lenocinio e seduzione. Il fatto è che i parametri per la classificazione e la gerarchizzazione dei peccati della lingua sono tutt'altro che stabili: al contrario, essi dipendono da una lunghissima tradizione moralistica in cui definizioni e genealogie mutano continuamente, e alcuni peccati – come appunto l'adulazione – godono di un maggior grado di formalizzazione rispetto ad altri. Nelle distinzioni di Peraldo, ad esempio, i peccati commessi da Venèdico Caccianemico e da Giasone potrebbero esser fatti rientrare rispettivamente nelle due categorie del *pravum consilium*, il cui colpevole « decipit eum qui in eo confidit, scilicet eum qui ab eo consilium petit », e della *indiscreta promissio*, che coinvolge, tra gli altri,

20. Ivi, IX VII, pp. 400b e 402a. Al peccato di adulazione è dedicato un capitolo specifico in CASAGRANDE-VECCHIO, *I peccati della lingua*, cit., pp. 353-68.

21. Cfr. SANCTI THOMAE DE AQUINO *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 115 a. 1 co. Tommaso si rifà qui dichiaratamente ad ARISTOTELE, *Eth. Nic.*, IV 6, 1127a.

22. Ivi, a. 1 ad 1; a. 2 arg. 2.

coloro che « suscipiendo sacros ordines continentiam promittunt, quam tamen non proponunt servare ».²³

Ora, tutti questi travimenti, compreso quello di adulazione, sono compresi in quella che è la principale, e spesso onnicomprensiva, categoria dei peccati della lingua, cioè il *mendacium*. Pressoché inesausta la riflessione medievale sulla menzogna, essa trova nei due trattati agostiniani *De mendacio* e *Contra mendacium* una fondamentale sistemazione allo stesso tempo morale, logica e teologica che condiziona gli scritti successivi fino a Peraldo. Ovviamente non è questa la sede per riproporre un dibattito tanto ricco quanto complesso. Basterà chiarire i termini fondamentali di un concetto che a mio avviso non poteva non orientare la trattazione dantesca del problema della frode. La fortunatissima definizione di menzogna fornita da Agostino nel *Contra mendacium* è la seguente: « mendacium est quippe falsa significatio cum voluntate fallendi ».²⁴ Essa dunque si fonda sull'intenzione di ingannare, cioè su una fallace formulazione (*significatio*) del verbo interiore, che di per sé non può essere falso: in altre parole, chi mente parla contro quello che sente per contraffare la verità.²⁵ Agostino suggerisce inoltre una precisa classificazione del *mendacium*, suddividendo le sue possibili forme in otto categorie, che vengono pedissequamente riproposte da Tommaso e Peraldo. Tra queste, sono interessanti ai nostri fini la terza e la quinta: cioè, citando la *Summa* del lionese, « quod uni prodest et alicui obest » e « quod fit cupiditate placendi de suavi eloquio ».²⁶ La prima categoria sembra ritrarre il caso di Venèdico e di Giasone, che appunto hanno nociuto a qualcuno (Ghisolabella, Isifile e Medea) per giovare a qualcun altro (il marchese Obizzo II d'Este nel primo caso e Giasone stesso nel secondo); la seconda categoria invece comprende piuttosto chiara-

23. Cfr. *Summa vitorum*, cit., IX 12, p. 407b; II, IX 19, p. 412a.

24. AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Contra mendacium*, XII, XXVI (ed. J. ZYCHA, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1900 [« Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum », vol. XLI], p. 507). Sul peccato di *mendacium*, cfr. ancora CASAGRANDE-VECCHIO, *I peccati della lingua*, cit., pp. 251-89.

25. Questa dialettica viene efficacemente chiarita da Tommaso, che, riprendendo letteralmente la definizione agostiniana, spiega: « Intentio vero voluntatis inordinatae potest ad duo ferri, quorum unum est ut falsum enuntietur; aliud quidem est effectus proprius falsae enuntiationis, ut scilicet aliquis fallatur. Si ergo ista tria concurrent, scilicet quod falsum sit id quod enuntiat, et quod adsit voluntas falsum enuntiandi, et iterum intentio fallendi, tunc est falsitas materialiter, quia falsum dicitur; et formaliter, propter voluntatem falsum dicendi; et effective, propter voluntatem falsitatem imprimendi » (*Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 1 co.).

26. *Summa vitorum*, cit., IX 5, p. 393b. La classificazione agostiniana è in *De mendacio*, XIV e XXI (ed. ZYCHA cit., vol. XLI pp. 444-45 e 463-64; quella tomistica è in *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 2 arg. 29).

mente il vizio dell'adulazione punito nella seconda bolgia, motivato appunto dal desiderio di piacere.

Nell'impossibilità di districare qui i fili sottilissimi di una classificazione quanto mai magmatica, possiamo per ora accontentarci di aver circoscritto più correttamente i vizi di cui Dante parla in questo canto entro le coordinate dei *peccata linguae*, e in particolare della menzogna. Ruffiani, seduttori e adulatori sono condannati in quanto mendaci, ingannatori, pericolosi per la collettività perché distruggono le norme su cui si fonda la comunicazione tra gli uomini attraverso un uso traviato della parola. Questo è l'aspetto che specifica il principio di individuazione di questi tre peccati: il fondamento retorico della menzogna, che, come si è visto, è inestricabilmente legata alla *falsa significatio*, cioè a un'infedele traduzione del verbo interiore, operata con l'intento di ingannare. La specificità verbale della menzogna viene affermata con forza da Tommaso nella questione 110 sui vizi contro la verità: l'Aquinate, nel definire l'oggetto proprio del *mendacium*, scrive: « ratio mendacii sumitur a formali falsitate, ex hoc scilicet quod aliquis habet voluntatem falsum enuntiandi ».27 La volontà di usare le parole per dichiarare il falso, cioè per ingannare, si traduce, per tornare al punto da cui siamo partiti, in un uso contro ragione della lingua, perciò peccaminoso.

Mi sembra che Dante abbia particolarmente presente questo aspetto. Nella raffigurazione dei peccatori di queste prime due bolge si individua facilmente il ricorrere di termini e immagini che rimandano compattamente al campo semantico dell'inganno, della contraffazione perpetrata mediante il ricorso a una retorica perversa. Come è stato più volte notato, Dante introduce tutti i personaggi di questo canto nel momento in cui, letteralmente, urtano contro lo sguardo del pellegrino, impegnato, o invitato dalla guida, a scrutare con una certa ostinazione: « li occhi miei in uno / furo scontrati » (vv. 40-41); « “attienti, e fa che feggia / lo viso in te di quest' altri mal nati / ai quali ancor non vedesti la faccia” » (vv. 75-77); « E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco » (v. 115); « “Fa che pinghe”, / mi disse, “il viso un poco più avante, / sí che la faccia ben con l'occhio attinghe” » (vv. 127-29). Di fronte a questo accanimento si manifestano personaggi il cui aspetto ha sempre qualcosa che resta occultato, o almeno non immediatamente evidente. Venèdico cerca deliberatamente di nascondersi (« celar si credette / bassando 'l viso », vv. 46-47), e induce in Dante il dubbio che abbia falsificato i suoi tratti somatici (« se le fazion che porti non son false », v. 49); Giasone dissimula il grande dolore della dannazione (« e per

27. *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 1 co.

dolor *non par* lagrime spanda », v. 84); Alessio Interminelli è immerso a tal punto nello sterco che non si distingue se porti o no la chierica (con ripetizione della stessa formula usata per l'eroe greco: « *non parèa* s'era laico o cherco », v. 117); Taide infine, di cui Virgilio ha esortato a fissare « la faccia ben », tuttavia appare scapigliata e col volto graffiato, perciò difficilmente riconoscibile (« quella sozza e scapigliata fante / che là si graffia con l'unghie merdose », vv. 130-31). Tutto, nelle plastiche pose di questi peccatori, sembra rimandare al campo semantico dell'inganno o della dissimulazione e sottolineare il tentativo dell'*agens* di scrutare ciò che non appare per quello che è.

Le colpe di cui questi dannati si sono macchiati si specificano sempre, come si è detto, per la loro natura essenzialmente retorica: di una retorica indirizzata al male. Ecco dunque Venèdico: « I' fui colui che la Ghisolabella / condussi a far la voglia del marchese » (vv. 55-56), dove *condurre* andrà inteso non tanto nel senso di 'accompagnare', come vuole Zanato, ma in quello, più consona al contesto, di 'convincere, indirizzare'.²⁸ Venèdico fa inoltre riferimento al suo lenocinio come a una « sconcia novella » (v. 57), un turpe racconto circolante in versioni false e discordanti, e che egli intende finalmente rivelare. E infine, nel chiamare in causa gli altri mentitori bolognesi, non casualmente allude ancora alle « tante lingue [...] apprese / a dicer 'sipa' » (vv. 60-61), per ribadire poi la veridicità delle sue dichiarazioni: « e se di ciò vuoi fede o testimonio » (v. 63). Ecco Giasone, che raggirò Isifile e Medea « con segni e con parole ornate » (v. 91), che è la più esplicita dichiarazione di un'autentica *ars rhetorica* del peccato.²⁹ E, nell'episodio di Giasone, come non richiamare l'icastica paronomasia ai vv. 92-93: « Isifile ingannò, la giovinetta / che prima avea tutte l'altre ingannate », con ripresa anaforica a distanza nella parola in rima al v. 97: « Con lui sen va chi da tal parte inganna ».

La natura linguistica del peccato dell'Interminelli è chiaramente esposta ai vv. 125-26: « [...] le lusinghe / ond' io non ebbi mai la lingua stucca ». E infine Taide – quale che sia la fonte di Dante per le terzine che la riguardano – la cui retorica adulatoria addirittura prende corpo, si realizza, per così dire, *in vivo* attraverso un vero e proprio botta e risposta comico riportato da Virgilio, che esplode nel clamoroso motto di spirito con cui il canto si avvia a concludere:

28. Cfr. ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, cit., p. 25. A corroborare la mia interpretazione, vd. la notizia che ne fornisce LANA, to. 1 p. 537: « rofianòlla a messer Opizo [...] promettendo a lei ch'ella arebbe signoria e grandezza. Dopo lo fatto si trovò a nulla delle promesse ».

29. Sembrerebbe di riconoscere ancora la *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 1 ad 2: « sicut Augustinus dicit, in II de Doctrina Christiana, voces praecipuum locum tenent inter alia signa. Et ideo cum dicitur quod mendacium est falsa vocis significatio, nomine vocis intelligitur omne signum. Unde ille qui aliquod falsum nutibus significare intenderet, non esset a mendacio immunis ».

« Anzi maravigliose! » (v. 135). Se è vero che la costante insistenza su queste immagini vuole rimandare al comune denominatore della falsificazione del linguaggio, tanto più significativa sarà allora la prerogativa che l'*auctor* attribuisce al pellegrino. Solo di Dante è infatti la « chiara favella » (v. 53), « strumento di verità » che costringe Venèdico e l'Interminelli a confessare le loro colpe e a non più mentire.³⁰ Contro il pervertimento di una retorica condotta a operare il male, si staglia allora la retorica dantesca retta da un'intenzione rivolta al bene, e quindi portatrice di verità. Questa opposizione costituisce a mio avviso la principale chiave di lettura del canto: lo scontro tra la parola veridica dantesca e il falso uso della retorica dei primi ingannatori. Mediante il ricorso reiterato a immagini che rinviano al linguaggio, Dante rivendica l'autenticità della sua parola.

Ci si può spingere a chiedere in che cosa consista la « chiara favella » dantesca, su cosa si fondi questa pretesa di verità, e soprattutto che relazione essa instauri con la retorica propria del canto, improntata, come si è visto, a una continua *variatio* stilistica. Sussiste a mio avviso un rapporto di necessità tra la retorica dell'*agens* e quella dell'*auctor* esibita a questa altezza del poema. Alla parola veridica dell'uno non può non corrispondere quella dell'altro. Giunto precisamente a metà della prima cantica, varcando l'ingresso del mondo della frode e affrontando direttamente il peccato di menzogna, si impone a Dante il problema di autenticare il discorso *fictivo* del poema. Tale pretesa di verità era stata dall'autore esplicitamente affermata due canti più indietro, in uno dei più clamorosi appelli al lettore della *Commedia*, vero e proprio preambolo metadiscorsivo alla discesa in Malebolge. Come è noto, Dante introduce l'incredibile apparizione di Gerione chiedendo al lettore di accogliere « quel ver c'ha faccia di menzogna » (*Inf.*, xvi 124) e persino giurando « per le note / di questa comedia » (vv. 127-28), come si giurerebbe solo sulla Sacra Scrittura, sulla veridicità di quanto verrà di lì a poco raccontato. La figura del « ver c'ha faccia di menzogna », con cui Dante definisce il fondamento della sua narrazione, è esattamente speculare e contraria a quella di Gerione, descritto nel canto successivo come « sozza imagine di froda », ma con « la faccia d'uom giusto » (*Inf.*, xvii 7 e 10). Se questo è vero, in quest'apostrofe al lettore non va visto soltanto un invito limitato all'episodio di Gerione – l'invito cioè a scorgere un principio di verità dietro la prodigiosa apparizione del mostro – ma anche l'attestazione più generale della veridicità celata sotto la *fictio* poetica della *Commedia* contro ogni altra menzogna che si presenti perniciosamente come autentica.

Non vi è chi non abbia visto l'utilità di confrontare questo verso con la de-

30. BELLOMO, citaz. a p. 297.

finizione di allegoria che Dante aveva offerto nel *Convivio*: « una veritate ascossa sotto bella menzogna » (*Conv.*, II 1 3). Se la lettera è fondata su un discorso fittizio – e si ricordi che nell’Epistola a Cangrande la « forma sive modus tractandi » del poema è definito « poeticus, fictivus » (*Ep.*, XIII 27) – essa tuttavia non è una *deceptio*, non è un inganno, ma un discorso che ricorre a immagini poetiche per esprimere verità nascoste. Come è noto, Dante differenzia nel suo trattato l’allegoria dei poeti da quella dei teologi, secondo una distinzione topica dell’esegesi biblica medievale, dichiarando di seguire, per l’esposizione della canzone *Voi che ’ntendendo*, l’allegoria dei poeti. La tradizione cristiana infatti intende la Scrittura come una narrazione veritiera a livello letterale, e veicolante poi, in seconda istanza, interpretazioni d’ordine allegorico o spirituale. A questo proposito, Jean Pépin ha opportunamente avvertito dell’esistenza di una tradizione esegetica, facente capo a Origene, in cui « i teologi non rifiutano di riconoscere, anche nella Bibbia, la presenza di finzioni poetiche », laddove « il senso letterale è duplice: il senso letterale proprio, limitato alla finzione, e il senso letterale figurato, o senso parabolico, costituito dal significato ». ³¹ Ora, Dante poteva trovare un’ulteriore testimonianza di questo capitale problema esegetico proprio nella questione tomistica sui vizi contrari alla verità, che prima si è visto offrire, insieme agli scritti agostiniani, le coordinate dottrinali per la rappresentazione degli ingannatori delle prime due bolge. Nel terzo articolo Tommaso afferma che non ogni menzogna è peccaminosa. Citando il *Contra mendacium* di Agostino, precisa che, per essere tale, essa deve ingannare il prossimo. Ma non tutte le menzogne sono causa di inganno, e tra le menzogne non perniciose vanno considerate anche le « hyperbolicae locutiones » bibliche:

Praeterea, mendacium ob hoc videtur esse peccatum quia per ipsum homo decipit proximum, unde Augustinus dicit, in libro *Contra mendacium*, « quisquis esse ali-quod genus mendacii quod peccatum non sit, putaverit, decipiet seipsum turpiter, cum honestum se deceptorem arbitretur aliorum ». Sed non omne mendacium est deceptionis causa, quia per mendacium iocosum nullus decipitur. Non enim ad hoc dicuntur huiusmodi mendacia ut credantur, sed propter delectationem sola, unde et hyperbolicae locutiones quandoque etiam in sacra Scriptura inveniuntur. ³²

Come si giustificano dunque le espressioni iperboliche, evidentemente fittizie, della Scrittura? Rifacendosi ancora al solito trattato agostiniano, Tommaso risponde che, se considerate *ex parte operantis*, le finzioni della *Bibbia* non sono

31. Cfr. J. PÉPIN, s.v. *Allegoria*, in *ED*, vol. I pp. 151-65, a p. 155.

32. *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 3 arg. 6.

ingannevoli perché, per chi è in grado di interpretarle, esse hanno sempre una funzione figurale che ne sancisce la necessità teologica:

Operatio aliqua potest considerari dupliciter, uno modo, secundum seipsam; alio modo, ex parte operantis. Mendacium igitur iocosum ex ipso genere operis habet ratione fallendi [...]. Nec est simile de hyperbolicis aut quibuscumque figurativis locutionibus, quae in sacra Scriptura inveniuntur, quia, sicut Augustinus dicit, in libro *Contra mendacium*, « quidquid figurate fit aut dicitur, non est mendacium. Omnis enim enuntiatio ad id quod enuntiat referenda est, omne autem figurate aut factum aut dictum hoc enuntiat quod significat eis quibus intelligendum prolatum est ».³³

Ancora dunque nell'ambito della riflessione teologico-morale sul mendace, di matrice tomistica e agostiniana, Dante poteva trovare la giustificazione del « ver c'ha faccia di menzogna » e suggerire al lettore avvertito l'interpretazione figurale delle immagini fittizie della *Commedia*. All'ingresso in Malebolge, Dante prepara il lettore a un passaggio narrativo cruciale, che corrisponde a un altrettanto cruciale passaggio stilistico-retorico. La rappresentazione del (e quindi la riflessione morale sul) mondo della frode, come è stato da sempre rilevato, impone uno scarto espressivo che Dante evidentemente sente il bisogno di giustificare attraverso il ricorso a un importante modello dell'ermeneutica biblica. Giurando sul suo poema, Dante lo colloca direttamente sul solco della retorica figurale della Scrittura, affermando così la necessità teologica della *fictio* poetica. Il XVIII canto, proemio di tutto l'ottavo cerchio, aprendosi alla rappresentazione delle più differenti realtà e conformandovi i più differenti linguaggi – dalla geometrica topografia del paesaggio infernale alla minuta realtà cittadina di Bologna e Lucca, dalla mitologia profana alla commedia latina – trova la sua motivazione teologica proprio nell'adesione a quell'universalismo biblico richiamato poco avanti, e che sola può legittimare la funzione che Dante conferisce alla sua scrittura, « in pro del mondo che mal vive ».

4. Ripercorrere nel dettaglio le partizioni del canto è a questo punto necessario per verificare nel testo l'accettabilità della lettura finora offerta, attraverso una più puntuale descrizione dei passaggi narrativi e delle principali strategie discorsive operate dall'autore. L'apertura del canto segna uno stacco netto rispetto al normale processo diegetico. Alla fine del canto precedente Dante aveva descritto la sua discesa sulla groppa di Gerione, che, arrivato al fondo della ripa che separa il settimo dall'ottavo cerchio, sparisce alla vista dei due pellegrini volando via rapidamente. A questo punto il racconto si interrompe

33. Ivi, a. 3 ad 6.

bruscamente, per dar spazio a una consistente pausa in cui il narratore delinea la topografia di un panorama infernale del tutto inedito, minuziosamente tratteggiato nelle prime sei terzine (vv. 1-18):

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui *suo loco* dicerò l'ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.
Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,
tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da' lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,
così da imo de la roccia scogli
movien che ricidien li argini e ' fossi
infino al pozzo che i tronca e raccogli.

Ecco dunque palesarsi di fronte agli occhi del lettore l'intera struttura materiale dell'ottavo cerchio. Questo si presenta come un ampio « campo », una distesa piana sormontata da una parete rocciosa che ne delimita i confini, e che Dante e Virgilio hanno appena disceso con l'aiuto di Gerione. Al centro di questo spazio è collocato un pozzo « largo e profondo », che conduce all'ultimo cerchio, presidiato dai Giganti. Intorno al pozzo si dispongono come cerchi concentrici dieci fossati, che contengono le dieci distinte tipologie di ingannatori condannati in questo cerchio. Le bolge sono infine collegate attraverso ponti di roccia che si dipartono dalla base della parete rocciosa, intersecano gli argini e i fossati uno dopo l'altro, e convergono tutti al pozzo centrale, dove si interrompono. Ad agevolare la visualizzazione concreta di questo scenario compattamente organizzato, Dante introduce qui un figurante bellico che doveva essere ben presente nell'immaginario di un lettore medievale: un castello circondato da una cintura di fossati, a loro volta sovrastati da ponti levatoi che ne consentono l'attraversamento. La similitudine non solo si presenta singolarmente lunga rispetto alla media di quelle infernali, ma il suo primo movimento è anche costruito tramite un procedimento sintattico piuttosto singolare, con un'ostica posposizione della principale (« dove per guardia

[...] la parte dove son »), con ripresa anaforica dell'avverbio, il forte iperbato tra i vv. 10 e 12 (« Quale [...] / [...] / [...] rende figura »), e infine il chiasmo tra i vv. 12 e 13 (« figura, / tale imagine »). Questa macchinosa disposizione, con riprese e dislocazioni, sembra voler far risaltare soprattutto la perfetta corrispondenza, e quasi sovrapposibilità, di tutti gli elementi chiamati in causa in geometrica configurazione, come a suggerire una visuale dall'alto, a cogliere l'interezza statica di un panorama in cui la « figura » composta dal luogo fortificato aderisce all'« imagine » del campo di Malebolge.

Ciò che qui importa soprattutto sottolineare è la sapiente tecnica con cui viene ordita questa *descriptio loci* – rovesciamento di un modulo retorico tradizionalmente prescritto dalle *artes* medievali per la descrizione del *locus amoenus*.³⁴ Questa si presenta al lettore inserita in un movimento autonomamente strutturato, che inaugura il canto staccandosi con una certa nettezza dal racconto che lo precede e lo segue. Solitamente i paesaggi oltremondani compaiono davanti al lettore della *Commedia* nel momento in cui si mostrano agli occhi del pellegrino o sono da lui attraversati: l'*auctor* descrive ciò che l'*agens* «vede» di fronte a sé. Qui invece la descrizione è condotta – per usare termini della narratologia – con focalizzazione esterna da un narratore onnisciente, che «sa» che vi è un luogo in inferno detto Malebolge prima ancora di trovarci. Alla fine del canto precedente Dante è già ai piedi del dirupo: «così ne puose al fondo Gerione / al piè al piè de la stagiata rocca» (*Inf.*, xvii 133-34).

Dopo la descrizione del cerchio, vi è una ripresa del racconto che è più che altro una ripetizione: «In questo luogo, de la schiena scossi / di Gerion, trovammoci» (vv. 19-20). La consueta indicazione itinerale assume dunque qui una forma del tutto inedita, interrompendo il racconto con un intervento dall'esterno che in qualche modo esibisce i meccanismi costruttivi della *factio* letteraria (fino al vero e proprio svelamento al v. 6: «di cui *suo loco* dicerò l'ordigno»). Questo spiega a mio avviso quell'effetto di «neutralità tonale» che Sanguineti ha giustamente riconosciuto nella descrizione.³⁵ Non si registra qui nessuno di quegli effetti di orrore, paura o ripugnanza che generalmente accompagnano la rappresentazione dei luoghi infernali proprio perché, almeno a quest'altezza, non sono gli occhi del pellegrino né la parola di Virgilio, ma la pregressa conoscenza del narratore a offrirci con scrupolosa precisione la conformazione del paesaggio. Fin dal nome, Malebolge è invenzione tutta dantesca. Dante ha bisogno di illustrare l'architettura interna di un luogo nuovo deputato a ospitare le varieghe manifestazioni dell'inganno con cui

34. Cfr. BELLOMO, p. 295.

35. Cfr. SANGUINETI, *Interpretazione*, cit., p. 4.

si rompe il naturale vincolo d'amore tra gli uomini. Tale architettura, presentata qui, resta valida per tutti i canti dell'ottavo cerchio, e per così dire proietta in avanti la sua funzione organizzativa. Il lettore è così introdotto una volta per tutte in una struttura che, con le sue nette scansioni, condizionerà di qui in poi una parte importante dell'*iter* del pellegrino, il quale agisce, si sposta, si orienta dentro la concreta geografia di questa struttura. Una volta stabilite le condizioni materiali della realtà inventata, al piano del narratore subentra quello del personaggio che, come si vedrà tra poco, si muove dentro quella realtà sensibilmente esperita. Questo valore strutturale era stato ben messo in evidenza anche da Benvenuto da Imola nella chiosa alla similitudine del castello: « hic nota allegorice, quod autor per hoc figurat quod per unam speciem fraudis cognitam devenitur in cognitionem alterius; quia fraudes sunt inter se contextae et concatenatae, sicut maculae ferreae in lorica [...]. Ergo bene fingit quod eadem via itur in omnes de ponte in pontem, idest de gradu in gradum ».³⁶ La funzione strutturante si coniuga con l'impressione di un plumbeo paesaggio morale e detentivo, che il distacco del narratore esterno racchiude qui in una griglia geometrica provvidenzialmente ordinata e definitiva.

È stata da più parti registrata l'alta intonazione di questa prima parte del canto. In particolare, Marino Barchiesi ha persuasivamente ricondotto la *descriptio* di Malebolge entro le giuste coordinate letterarie, riconoscendo la matrice epica della sua elaborazione. Come si è detto, questa ascendenza è dimostrata dal ricorso allo stilema classico « est locus », ricorrente per tre volte nell'*Eneide* e poi nella *Tebaide* di Stazio (cfr. sopra). Recentemente si è voluta attenuare la pertinenza epica della formula, e di conseguenza di tutto il movimento proemiale, in ragione della sua diffusione nella prosa patristica ed ecclesiastica di tipo didascalico.³⁷ In realtà però l'agnizione di Barchiesi (che va a mio avviso riaffermata) non si fonda tanto su un mero collegamento intertestuale di una formula che, effettivamente, dopo Virgilio ha perso il suo statuto di tragicità, quanto sul recupero di un modulo narrativo preciso strettamente connesso al costruito. Si tratta di quella che Barchiesi chiama, sulla base di una glossa di Servio, descrizione *per parebasin*, cioè inserita nel contesto diegetico in forma digressiva, mediante la sospensione del racconto e l'intervento esterno del narratore: questa « non dipende direttamente da premesse poste in precedenza, ma viene presupposta asindeticamente, per così dire, come un elemento imprevedibile ed autonomo ». *L'incipit* del canto andrà quindi resti-

36. BENVENUTO, vol. II p. 4.

37. Cfr. CARRAI, *Attraversando le prime bolge*, cit., p. 98, ripreso da BELLOMO, p. 295.

tuito all'ambito spiccatamente narrativo che gli spetta, che anzi trova proprio nell'*Eneide* « la piú nobile realizzazione ».³⁸ È difficile credere che, pur citando un passo tanto ricorrente nel poema virgiliano, Dante non abbia tenuto conto di quella peculiare tecnica epica, perfettamente riprodotta nella piú estesa descrizione infernale, in cui peraltro sono rintracciabili vari altri richiami alla discesa di Enea al Tartaro.

In primo luogo, sono da rilevare entro il vi libro dell'*Eneide* almeno altri due passi in cui ricorre ancora la formula incipitaria del canto. Il primo cade nel momento in cui Caronte introduce Enea nel regno di Ade: « Umbrarum *hic locus est*, somni noctisque soporae » (*Aen.*, vi 390).³⁹ Il secondo, che non mi pare sia mai stato indicato, riguarda il punto in cui Sibilla mostra al pellegrino la diramazione che gli si para di fronte tra i Campi Elisi e il Tartaro: « *Hic locus est, partis ubi se via findit in ambas* » (v. 540). Ancora all'*Eneide* rimanda il secondo verso, che potentemente proietta su tutto il panorama un'atmosfera fosca e tagliente, dove il termine in rima *ferrigno* compare per la prima volta in volgare come secca traduzione del latino virgiliano *ferrugineum*, utilizzato per descrivere lo scafo di Caronte: « ferruginea [...] cumba » (v. 303). A questo riscontro si può aggiungere che piú punti, peraltro ravvicinati, della descrizione del Tartaro virgiliano rimandano a un'ambientazione "ferrigna" che ha potuto agire sui percorsi dell'immaginazione dantesca. Ecco allora la porta infera su cui incombono « solidoque adamante columnae » (v. 552); ecco svettare nell'aria una torre di ferro: « stat ferrea turris ad auras » (v. 554); ecco infine diffondersi uno « stridor ferri » (v. 559). L'*hapax* dantesco si trova inoltre in rima con un altro duro latinismo (*maligno*), che fa corrispondere alla composizione materiale e al colore del luogo il suo correlativo morale: ed è anch'esso, come ha notato per primo Sanguineti, di stretta derivazione virgiliana: « sub luce maligna » (v. 270).⁴⁰ A completare l'aspra terzina, ancora un *hapax* che contribuisce all'innalzamento del tono della descrizione: il lessema raro *ordigno*, accostato alla cruda espressione latina *suo loco*, a designare il congegno artificiale del nono cerchio. L'ultimo tassello virgiliano è costituito proprio dal pozzo che dal campo precipita verso la ghiaccia di Cocito, che rimanda al pietroso ingresso infero del lago Averno: « Spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu, / scrupea » (vv. 237-38).⁴¹

La qualità e quantità degli echi provenienti dall'*Eneide* sembrerebbero non lasciare dubbi sulla pertinenza epico-tragica di questo primo episodio del can-

38. BARCHIESI, *Arte del prologo*, cit., pp. 61-62.

39. Cfr. CARRAI, *Attraversando le prime bolge*, cit., p. 98.

40. Vd. SANGUINETI, *Interpretazione*, cit., pp. 12-13.

41. Vd. MATTALIA, p. 354.

to, in cui anzi il ricordo dell'oltretomba virgiliano, disseminandosi in diversi passaggi del testo, funge espressamente da sottotraccia costantemente presente alla costruzione di questo paesaggio penale.

5. Delineata la configurazione spaziale entro cui la narrazione andrà svolgendosi per i canti di Malebolge, riemerge in primo piano l'azione e la visione attiva di Dante personaggio, che può riprendere il suo percorso da dove era stato interrotto (vv. 19-24):

In questo luogo, de la schiena scossi
di Gerïon trovammoci; e 'l poeta
tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.
A la man destra vidi nova pieta,
novo tormento e novi frustatori,
di che la prima bolgia era repleta.

L'inizio di un momento nuovo della narrazione è immediatamente sottolineato attraverso la ripresa a distanza della cadenza incipitaria: « Luogo è [...] in questo luogo ». Si impone qui quella componente tipica del poema dantesco cui si è già accennato: l'affermazione di una preoccupazione spaziale, la rappresentazione del graduale orientamento del pellegrino nella concreta morfologia del luogo. Mediante minimi tratteggi vividamente realistici, Dante offre le coordinate essenziali del suo movimento nel paesaggio appena presentato. Viene a crearsi in questo modo una straordinaria dialettica tra la prospettiva teologica e quella individuale del pellegrino, vale a dire tra l'ordine oggettivo disposto da Dio per l'aldilà infero, presentato qui nella sua geometria inesorabile ed eterna, e la percezione soggettiva del pellegrino che in questa geometria si muove, volge lo sguardo, interagisce con gli altri personaggi. Lo si vede chiaramente in queste due terzine, dove Dante, trovandosi sul primo argine del campo maligno, si sposta a sinistra seguendo Virgilio lungo la parete della roccia e si trova sulla destra il primo fossato. Il ricorrere di verbi di movimento e di percezione (*trovammoci, tenne, mi mossi, vidi*) e di indicatori spaziali con funzione deittica (*a sinistra, a la man destra*), ha un ruolo determinante nella concretizzazione di questa dialettica e nell'attuazione realistica dell'azione. Si tratta del resto di una tecnica che ritorna più volte nel canto, in terzine che segnalano il passaggio da un luogo all'altro, ad esempio tra le due schiere del primo fossato e poi tra la prima e la seconda bolgia. Sarà utile esaminarle insieme, ricavando dall'accostamento il vantaggio di una visuale sistemica (vv. 67-72 e 100-2):

I mi raggiunsi con la scorta mia;
 poscia con pochi passi divenimmo
 là 'v' uno scoglio de la ripa uscia.
 Assai leggermente quel salimmo;
 e vòlti a destra su per la sua scheggia,
 da quelle cerchie etterne ci partimmo. [...]

Già eravamo là 've lo stretto calle
 con l'argine secondo s'incrocicchia,
 e fa di quello ad un altr' arco spalle.

Il primo brano funge da cerniera tra l'incontro con Venèdico Caccianemico e quello con Giasone, dunque il passaggio, sempre dentro la prima bolgia, dalla schiera dei ruffiani a quella dei seduttori. Ancora il racconto è fondato sul movimento (*mi raggiunsi, divenimmo, salimmo, ci partimmo*) e su indicazioni deitiche di luogo (*là 'v', quel, a destra*) che fissano il progressivo posizionamento di Dante e Virgilio tra i sentieri di Malebolge. Essi infatti si allontanano dalla parete che circonda il campo per salire a destra su uno dei ponti di roccia che collegano i fossati. Volta per volta viene puntualizzato ogni spostamento, e in più vengono forniti i particolari fisici (il ponticello è arcuato e sporgente) di quelle strutture a metà tra l'artificiale e il naturale che a inizio canto erano state viste nell'insieme. Lo stesso può dirsi del secondo brano, che segna il passaggio dalla prima alla seconda bolgia per indicare il crocevia formato dallo stretto sentiero del primo ponte e l'argine su cui poggia il ponte successivo. La descrizione paesaggistica si fa sempre più ravvicinata, consentendo di localizzare passo dopo passo i due pellegrini, calati nella realtà ordinata dal Creatore, eterna, trascendente, eppure sensibilmente avvertita.

Per tornare al racconto, va sottolineata la prima impressione visiva che Dante – e finalmente con lui il lettore – ha dell'ambientazione morale di questo nuovo cerchio, e in particolare della prima bolgia. E « novi » appaiono infatti al pellegrino, con forte poliptoto, il dolore che il fossato racchiude, la pena che vi si sconta e i diavoli aguzzini che perseguitano i dannati che la affollano.

Dal punto di vista retorico, è utile infine segnalare due minimi dettagli, che però contribuiscono alla sostenutezza del tono. Il primo è il latinismo *repleta*, messo in rilievo dal suo isolamento in fine verso. Il secondo è il forte *enjambement* tra soggetto e verbo ai vv. 20-21 (« 'l poeta / tenne »), che a mio avviso fa risaltare proletticamente il ruolo chiave che la guida svolgerà nel seguito del canto proprio in quanto poeta pagano, consentendo a Dante di riconoscere le anime di Giasone e Taide, due personaggi della letteratura classica.

6. Con accorta costruzione progressiva, ecco che il « novo tormento » si ri-

vela nel concreto della pena dei ruffiani e dei seduttori, ripresi in un unico colpo d'occhio (vv. 25-39):

Nel fondo erano ignudi i peccatori;
 dal mezzo in qua ci venien verso 'l volto,
 di là con noi, ma con passi maggiori,
 come i Roman per l'essercito molto
 l'anno del giubileo, su per lo ponte
 hanno a passar la gente modo colto,
 che da l'un lato tutti hanno la fronte
 verso 'l castello e vanno a Santo Pietro,
 da l'altra sponda vanno verso 'l monte.
 Di qua, di là, su per lo sasso tetro
 vidi demon cornuti con gran ferze
 che li battien crudelmente di retro.
 Ahi come facean lor levar le berze
 a le prime percosse! già nessuno
 le seconde aspettava né le terze.

I dannati, costantemente fustigati da demoni cornuti, sono divisi nettamente in due schiere, a cui corrispondono i due incontri che bipartiscono la tessitura della prima parte del canto. La prima (dei ruffiani), piú esterna, procede in direzione opposta a quella di Dante e Virgilio; la seconda (dei seduttori), piú lontana dai due pellegrini, procede nella loro stessa direzione, ma piú velocemente per via delle sferzate. Le ragioni di questa divisione vanno ricercate nel diverso scopo cui è diretto l'inganno di queste due specie di peccatori. Lo chiarisce efficacemente ancora Benvenuto da Imola. Se l'oggetto della menzogna resta lo stesso, tuttavia differisce il movente: « aliqui enim sunt qui seduxerunt mulieres pro aliis spe lucri, vel alterius commodi [...] et proprie appellantur lenones; alii sunt qui seduxerunt mulieres pro se tantum, promittentes fidem coniugium et postea fallentes fidem datam ».⁴² La retorica mendace di lenoni e seduttori è dunque sempre perpetrata contro le donne, ma mentre questi ultimi agiscono per un fine personale, che è quello dell'insidia lussuriosa, i ruffiani sono guidati dal guadagno che riscuotono ingannando a beneficio d'altri (l'« avaro seno » richiamato al v. 63).

La pena della fustigazione è stata variamente interpretata dagli antichi commentatori in ossequio alla legge del contrappasso, senza però giungere a una conclusione davvero convincente.⁴³ Secondo Carrai, le sferzate sarebbero spe-

42. BENVENUTO, vol. II p. 5.

43. *L'Ottimo commento*, pp. 332-33, vi attribuisce un significato allegorico legato alle tre corde di

culari alle false carezze dispensate in vita, ma vorrei qui suggerire anche un legame con la colpa di questi ingannatori che inducono al peccato: come essi hanno indirizzato il prossimo in una direzione deviata, così ora sono forzati a procedere in eterno spinti dalle percosse. A ogni modo, si tratta di una pena piuttosto generica, effettivamente perpetrata negli ambienti cittadini medievali, dove i condannati erano costretti a girare intorno alle mura della città mentre venivano frustati dai carcerieri.⁴⁴ Si può quindi pensare che questa pratica abbia agito sull'immaginazione dantesca, senz'altro intersecata con il ricordo di analoghi fustigatori nell'inferno virgiliano: « saeva sonare / verbera » (*Aen.*, vi 557-58); « Continuo sontis ultrix accincta flagello / Tisiphone quatit insultans » (*ivi*, 570-71). E ancora andrà aggiunta la probabile memoria di diavoli fustigatori come presenze costanti delle visioni cristiane popolari e delle raffigurazioni pittoriche o miniate dell'inferno o dell'apocalisse.

Il motivo della deambulazione dei dannati fa scaturire la singolare similitudine del pellegrinaggio a Roma in occasione del giubileo del 1300. Il senso inverso della processione delle due opposte schiere viene paragonato al sistema escogitato a Roma per la folla di pellegrini che in quell'anno, passando da ponte Sant'Angelo nelle due opposte direzioni, si recavano a San Pietro per ricevere l'indulgenza plenaria. È stata da più parti avvertita l'arditezza della giustapposizione tra i devoti penitenti terreni e la calca dei peccatori della prima bolgia. Si è spesso ritenuto che Dante riporti qui il ricordo di una scena a cui lui stesso avrebbe assistito in occasione del suo proprio pellegrinaggio romano. Che questo sia vero o no, ciò che importa sottolineare è il tono di vivo realismo che, attraverso indicazioni topografiche precise (il ponte e Castel Sant'Angelo, la basilica di San Pietro, il monte Giordano), l'autore conferisce a questa similitudine, tratta dalla più attuale contingenza storica. Come per il paragone dei vv. 10-18, si ha anche qui l'impressione di un parallelo di immagini ricavate da una visuale dall'alto, consentendo una virtuale sovrapposizione delle schiere terrestri con quelle oltremondane. Sembrerebbe qui che Dante voglia suggerire l'idea di un'ordinata corrispondenza di forme, una sorta di armonia tra terrestre e infero, che ovviamente non implica un accostamento morale. A ben guardare, si assiste infatti a una progressiva motilità delle forme invocate nel canto, che procedono da un principio statico a uno dinamico: l'immobilità inesorabile dei fossati concentrici di Malebolge appare

cui le fruste erano composte nel Medioevo: « anticamente la ferza solea avere tre corde, per le quali si denota quivi che la ferza [...] disegna le tre persone che nel suo peccato, dov'elli sé interza, intervengono, cioè l'amante, l'amata ed elli ». Per JACOPO ALIGHIERI, p. 157, le sferzate stanno a rappresentare « i lor disii, da' quali continovamente nelle operazioni spronati sono ».

44. Vd. BELLOMO, p. 283.

come vivificata dall'affollarsi delle schiere dei peccatori che avanzano con ordine ugualmente concentrico, e la loro marcia è a sua volta analoga a quella dei pellegrini che si muovono in un contesto terrestre, anzi concretamente urbano. Secondo lo stesso ordine, disposto dal Creatore, si muovono i dannati, il pellegrino Dante (nel suo attraversamento dell'inferno necessario a raggiungere la salvezza) e i romei penitenti in terra per redimersi dai peccati.

La determinazione di quest'ordine rende ancora più evidente l'abbassamento tonale, ma in primo luogo situazionale, delle due successive terzine. L'ordine visto dall'alto si apre, avvicinando lo sguardo, a una scena farsesca che dà il via a una progressiva e irrimediabile degradazione. I dannati della prima bolgia vengono così sorpresi a scantonare ridicolmente per evitare le scudisciate dei diavoli in continui e ripetuti sobbalzi in avanti, la cui comicità è resa immediatamente attraverso il termine schiettamente popolare *berze*, a indicare le calcagna, isolato in clausola e in rima aspra (*-erze*) unica in tutto il poema. A contribuire alla formulazione di registro basso, vanno segnalati inoltre gli attacchi delle due terzine, con i due deittici in serrata successione del v. 34 (« Di qua, di là ») e l'incisiva *exclamatio* al v. 37 (« Ahi come facean »), e infine il ricorso a una « proposizione di natura paremiologica »: « già nessuno / le seconde aspettava né le terze » (v. 39).⁴⁵ Il linguaggio dantesco, finora sostenuto e impreziosito da latinismi e immagini di ordine, digrada rapidamente man mano che lo sguardo dell'*agens* si insinua all'interno, e in quell'ordine prende forma il brulichio delle anime dannate; alla stasi subentra il movimento, spinto ai limiti del parossismo dall'irruzione del linguaggio popolaresco.

7. Riprende di nuovo la narrazione per introdurre finalmente il primo personaggio della bolgia: Venèdico Caccianemico, celebre bolognese di parte guelfa, imparentato con gli Estensi grazie a un'accorta politica matrimoniale (vv. 40-57):

Mentr' io andava, li occhi miei in uno
furo scontrati; e io sí tosto dissi:
« Già di veder costui non son digiuno ».
Per ch'io a figurarlo i piedi affissi;
e 'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto in dietro gissi.
E quel frustato celar si credette
bassando 'l viso; ma poco li valse,
ch'io dissi: « O tu che l'occhio a terra gette,

45. ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, cit., p. 18.

VITTORIO CELOTTO

se le fazion che porti non son false,
Venedico sè tu Caccianemico.
Ma che ti mena a sì pungenti salse? ».
Ed elli a me: « Mal volentier lo dico;
ma sforzami la tua chiara favella,
che mi fa sovvenir del mondo antico.
I' fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del marchese,
come che suoni la sconcia novella ».

La prima cosa che balza agli occhi è la spiccata teatralità della scena. Durante il cammino, Dante intravede tra le anime qualcuno che gli sembra di conoscere e perciò chiede alla sua guida di tornare indietro per accertarsene; costui, avendo evidentemente riconosciuto a sua volta il pellegrino, cerca di nascondersi ai suoi occhi per la vergogna del peccato e di quel castigo degradante, fino al momento dell'agnizione definitiva, allorché Dante pronuncia il nome di quel dannato, che, occupando l'intera misura del verso (come sarà anche per Alessio Interminelli), sembra come inchiodarlo ineluttabilmente alla sua colpa. Solo a questo punto comincia il dialogo vero e proprio, da cui il lettore viene a sapere che il peccato che Venèdico sta spiando è quello di aver convinto la sorella Ghisolabella, sposata a Niccolò Fontana da Ferrara, a concedersi al marchese Obizzo II d'Este, già incontrato tra i tiranni del canto XII.

Questo carattere drammatico dà vita a un prolungato gioco di dissimulazioni e successivi svelamenti che conferiscono a tutto l'episodio un'intonazione ironica e vivace, adeguata alla rappresentazione di una cronaca minuta tratta dalla realtà cittadina contemporanea. Allo stesso tempo, si è già insistito abbastanza su come una tale strategia permetta all'autore di far scaturire dal piano esplicito dell'enunciazione la ferma condanna dell'inganno perpetrato tramite un uso deviato della parola. In questi presupposti trova la sua ragione costruttiva il vero e proprio scontro che ha luogo tra l'aggressività visiva di Dante e l'istinto di Venèdico di celare l'ignominia di cui si è macchiato, e poi tra la risolutezza della parola dantesca e la reticenza del bolognese, che in vita aveva usato le sue insidie per convincere la sorella a venderci, e ora, di fronte a Dante, parla « mal volentier ».

Come si è detto, la « chiara favella » di Dante (cioè, letteralmente, le esplicite parole che usa nel riconoscerlo) è lo strumento che impone la verità, è la parola che, guidata da un principio razionale e dunque asservita al bene, corregge ogni astuta contraffazione e ricomponi i fili dei fatti accaduti.⁴⁶ In que-

46. Cfr. anche GÜNTERT, *Canto XVIII*, cit., p. 251: « Si ha qui l'impressione che il linguaggio cru-

sto senso va interpretata la confessione di Venèdico e la precisazione sulla veridicità del suo racconto, « come che suoni la sconcia novella ». Leggendo le informazioni fornite dagli antichi commentatori, si scopre che la turpe notizia del lenocinio perpetrato ai danni di Ghisolabella dovette effettivamente circolare in versioni discordanti, secondo una delle quali Venèdico non era al corrente dell'intrusione di Obizzo. Scrive il Lana: « la detta novella sconcia suona in diversi modi: c'altri vuol dire ch'el fue non con saputa del detto e altri dice che non fu nulla ». Così invece Benvenuto: « Aliqui [...] dicebant quod ista pulcra fuerat seducta et subtracta fraude praeter conscientiam fratris sui. Alii vero dicebant quod dictus Marchio incognitus, mutato habitu, ivit Bononiam, et intrans domum istius amici sui, manifestavit se et causam sui adventus. Et Veneticus [...] nescivit expellere istum familiarem inimicum ».⁴⁷ Se si accettano per buone queste notizie e si ammette che Dante potesse essere a conoscenza di questa ambiguità, allora la dichiarazione di Venèdico, estorta dalla « chiara favella » dantesca (« I fui colui [...] come che suoni ») assume le sembianze di una precisa assunzione di responsabilità volta a ristabilire la verità. Questa è anche l'opinione di Benvenuto, che così conclude il suo racconto: « Vult ergo Veneticus dicere uno verbo: quidquid dicatur ego de rei veritate fui conscius huius rei et culpabilis ».⁴⁸

Come è noto, la presenza di Venèdico nell'aldilà comporta un difficile problema di anacronismo storico, dal momento che la sua morte è documentata dopo il 1303, e quindi doveva essere ancora vivo nel 1300, anno in cui si svolge il viaggio dantesco. La critica si è divisa tra chi crede che Dante abbia intenzionalmente destinato il bolognese all'inferno ancor prima che morisse, e chi invece ritiene si tratti di un errore di memoria. Come è stato rilevato, osta fortemente alla prima ipotesi il fatto che, nel xxxiii canto, Dante dichiara espressamente che solo Tolomea può ospitare anime di persone non ancora defunte. Ritengo allora, con Carrai e Inglese, che la soluzione più semplice sia anche la più plausibile, e cioè che Dante – che, come dice, aveva probabilmente conosciuto di persona Venèdico durante il suo soggiorno a Bologna tra il 1286 e il 1287 – non avesse notizie esatte sulla sua morte oppure avesse dimenticato che non era ancora avvenuta nell'anno d'azione del poema.⁴⁹ A ulteriore confer-

damente espressivo di Dante debba contrastare con le melliflue cadenze retoriche dei seduttori, abituati a sottolizzare e a edulcorare le idee espresse ».

47. Risp. LANA, to. I p. 537, e BENVENUTO, vol. II pp. 12-13.

48. BENVENUTO, I. cit.

49. Per quest'ultima ipotesi, cfr. CARRAI, *Attraversando le prime bolge*, cit., p. 105, e INGLESE, p. 207. MARTELLI, *Il canto XVIII*, cit., pp. 34-35, si è invece espresso a favore dell'intenzionalità dell'errore, spiegabile ancora attraverso il ricorso a un passo del *Policraticus* in cui Giovanni di Salisbury dichia-

ma di questa ipotesi, si può qui aggiungere che la chiamata in causa dei concittadini che si sono macchiati del peccato di lenocinio pone una netta differenziazione tra i bolognesi rimasti sulla terra e le anime dei morti condannate all'inferno, e Venèdico si include inequivocabilmente tra questi ultimi (vv. 58-66):

E non pur io qui piango bolognese;
anzi n'è questo loco tanto pieno,
che tante lingue non son ora apprese
a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
rècati a mente il nostro avaro seno ».
Cosí parlando il percosse un demonio
de la sua scuriada, e disse: « Via,
ruffian! qui non son femmine da conio ».

L'affrettarsi a precisare di non essere l'unico bolognese punito nella prima bolgia rientra nella logica di una caratterizzazione deplorabile del peccatore che, per alleggerire l'ignominia individuale, scarica il proprio senso di colpa sugli altri. D'altro canto, come ha giustamente avvertito Ezio Raimondi, « la malizia sembra da ricondurre direttamente allo scrittore, il quale si serve dell'acme dell'episodio [...] per mettere in bocca a un cittadino di Bologna [...] quello che è il suo pensiero ».⁵⁰ Se questo è vero, il passaggio dell'attenzione da Venèdico a Bologna va visto come un inserto di ordine propriamente satirico, che ha di mira la città che per avarizia fu ostile ai Bianchi fiorentini esuli, e in particolare la rovinosa politica matrimoniale dei Caccianemico e degli Estensi.⁵¹

Ma lo sguardo sulla società urbana ha a mio avviso anche un'altra funzione, e cioè quella di sottolineare la ricaduta collettiva del peccato del *mendacium*, in piena conformità al valore politico che l'etica aristotelico-tomistica attribuiva al peccato e all'ingiustizia. La lingua è infatti strumento di comunicazione tra gli uomini, che primariamente con essa realizzano nella vita terrena il loro

ra che i lenoni « etsi corpore videantur inhabitare superficiem terrae, vivi tamen absorpti sunt et descendunt viventes in infernum ». ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, cit., p. 22, avanza ancora un'altra eventualità, e cioè che « quella presenza anzitempo di Venetico in inferno è una licenza poetica, un arbitrio consumato da Dante per scopi espressivi [...] forte del fatto che il candido lettore [...] non si sarebbe accorto di nulla ».

50. E. RAIMONDI, *I canti bolognesi dell'Inferno' dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univ. di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 230-49, a p. 236.

51. Vd. BELLOMO, p. 284.

principium individuationis, la ragione. È ovvio che solo un uso veridico della lingua può garantire rapporti autentici tra gli uomini, di reciproca collaborazione che sola assicura il buon andamento della vita associata. Di contro, l'uso distorto della lingua, la pratica invalsa del raggiri e della menzogna astuta, l'asservimento della ragione all'« avaro seno », non possono che determinare la rottura della solidarietà dei rapporti. In quest'ottica a mio avviso – al di là del pur presente riferimento alla cronaca contingente – va letta l'estensione della condanna dantesca dal solo Venèdico alla società bolognese.

L'apertura sulla dimensione mondana comporta un'adeguata corposità del linguaggio, e davvero prodigioso appare qui l'espedito dantesco di alludere ai bolognesi avidi e mendaci attraverso una perifrasi che chiama in causa proprio l'organo della lingua, per concretarsi in un'efficace prova di mimesi del dialetto: « tante lingue non son ora apprese / a dicer 'sipa' ». Allo stesso gusto espressionistico rispondono anche le « pungenti salse », espressione popolare che qui assume un significato traslato per 'aspri castighi', ma in cui, almeno a partire da Benvenuto da Imola, la critica dantesca ha visto anche una recondita allusione al toponimo Salse, fuori le mura di Bologna, in cui venivano gettati i cadaveri degli scomunicati, dei suicidi e dei condannati a morte.

A interrompere infine l'incontro con Venèdico interviene uno dei demoni castigatori, che lo percuote per indurlo a riprendere la marcia. Con la sua intromissione il lettore viene informato per la prima volta che nella bolgia non si punisce tanto il mercato del sesso, ma l'ingannevole istigazione al peccato. In più, l'immagine farsesca della fustigazione dei vv. 34-39 prende qui corpo e parola tramite un'irruzione dal tono brutale che colpisce a un tempo soggetto e vittima del peccato, con il volgarismo violentemente esclamato in attacco di verso (« ruffian! ») e l'*aequivocatio* – a mio avviso intenzionale – dell'espressione plebea « femmine da conio », che gioca sull'ambiguità del doppio significato di *conio*, come 'denaro' (e quindi l'espressione varrebbe 'donne da prostituire') e come 'inganno' ('donne da ingannare').

8. Il passaggio dalla schiera dei ruffiani a quella dei seduttori è segnato, come si è già accennato, da alcune terzine di raccordo che riprendono il filo del tema itinerale, sciogliendo gradualmente la carica espressiva del primo episodio, e nel contempo recuperando quell'impressione spaziale soggettiva dei due pellegrini che si orientano nello spazio infero. Passati sopra il ponte che sovrasta la prima bolgia, i due possono distinguere anche i peccatori della cerchia più interna, che procedono nel loro stesso senso di marcia. Virgilio allora invita Dante a – letteralmente – colpire con gli occhi il volto di questi nuovi peccatori. È dunque ancora il motivo dell'aggressività visiva di Dante a produrre

l'estrema concretezza della rappresentazione. Così si apre l'episodio di Giasone, l'eroe greco su cui Virgilio attira lo sguardo di Dante (vv. 82-99):

E 'l buon maestro, senza mia dimanda,
 mi disse: « Guarda quel grande che vene,
 e per dolor non par lagrime spanda:
 quanto aspetto reale ancor ritene!
 Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
 li Colchi del monton privati féne.
 Ello passò per l'isola di Lenno
 poi che l'ardite femmine spietate
 tutti li maschi loro a morte dienno.
 Ivi con segni e con parole ornate
 Isifile ingannò, la giovinetta
 che prima avea tutte l'altre ingannate.
 Lasciolla quivi, gravida, soletta;
 tal colpa a tal martiro lui condanna;
 e anche di Medea si fa vendetta.
 Con lui sen va chi da tal parte inganna;
 e questo basti de la prima valle
 sapere e di color che 'n sé assanna ».

Alla minuta realtà cittadina evocata dall'incontro con Venèdico Caccianemico subentra qui, non casualmente per il tramite di Virgilio, la forza esemplare della tradizione classica, dando vita a quella combinazione di grottesco e prezioso (di situazioni, di personaggi, di stile) che si è detto essere il vero motivo uniformante del canto. Se Venèdico si nascondeva allo sguardo indagatore di Dante, qui l'eroe greco appare in un'incrollabile imperturbabilità – la quale però comunque rimanda al costante ipodiscorso sul tema dell'occultamento (« non par »). Se Venèdico era impegnato a sgusciare via dalle scudisciate dei demoni, Giasone incede nobilmente (« vene »), ostentando il suo alto lignaggio (« aspetto reale ») e la sua antica eroica magnanimità (« quel grande »). Giasone viene quindi subito presentato come l'eroe che era stato a capo dell'impresa argonautica, guidata con coraggio e intelligenza (« per cuore e per senno ») alla conquista del vello d'oro custodito da Eete, re della Colchide. A ben guardare però la sua grandezza subisce, col procedere della narrazione, un graduale ridimensionamento. I soli due versi dedicati alla sua pur indispensabile identificazione eroica vengono immediatamente scavalcati da ben tre terzine che ne precisano il peccato, e che d'un colpo svisiscono e annullano quella residuale nobiltà. Come ha scritto Francesco Tateo, quella di Giasone è « una grandezza tutta circoscritta entro i limiti di un'etica pagana, che il poeta

cristiano intende collocare nel livello che le compete ». ⁵² Come recitano i versetti dei *Proverbi* allegati a questo passo nella terza redazione del commento di Pietro Alighieri, « Homo qui blandis fictisque sermonibus loquitur amico suo expandit gressibus eius » (*Prov.*, 29 5-6). ⁵³ La riprovazione di Dante non tarda quindi a farsi sentire, ed è anzi espressa con una forma di inclemenza che scaturisce proprio da quella prima solenne presentazione, e che credo Dante abbia voluto sottolineare mediante l'opposizione tra la coppia di qualità eroiche (« per cuore e per senno ») e la coppia dei perniciosi mezzi usati per irretire Isifile e Medea (« con segni e con parole ornate »). Si è già detto abbastanza di come, forse in questo episodio più che negli altri, Dante insista con una serie di accorgimenti sul motivo della finzione e sul valore peccaminoso di un'eloquenza condotta verso la menzogna. Ma alla retorica di Giasone risponde la retorica dantesca: perciò la condanna si conclude implacabilmente allorché « quel grande » viene abbandonato mentre, uno fra tanti, insieme agli altri seduttori riprende il suo eterno cammino punitivo: « con lui sen va chi da tal parte inganna ».

Bisognerà ora precisare in che modo l'episodio di Giasone comporti un innalzamento dello stile, tanto più evidente perché incastrato tra i momenti comici che si sono visti nel primo incontro e il sapore aspramente grottesco che caratterizza il racconto della seconda bolgia. Da un lato la norma di adeguamento del registro all'estrazione del personaggio, dall'altro il sentimento pietoso dell'autore per le nefandezze subite da Isifile e Medea, determinano un evidente scarto stilistico. Il fatto è che, come ha propriamente riconosciuto Carrai, « il Giasone chiamato qui in causa, più ancora del protagonista [...] delle *Metamorfosi*, è il deuteragonista delle *Eroidi* sesta e duodecima che Ovidio aveva immaginato gli fossero state indirizzate dalle sedotte e abbandonate Isifile e Medea ». ⁵⁴ Carrai riprende qui una serie non esigua di puntuali riscontri intertestuali indicati da Zanato, che indurrebbero a credere che Dante abbia disegnato il suo Giasone seduttore proprio avendo presente il testo ovidiano. Ecco allora che il motivo delle « parole ornate » si ritrova anche nella lettera di Medea, che si rimprovera per essersi fatta raggirare dal garbo artificioso dei discorsi dell'amato: « Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae? » (*Her.*, XII 11-12). A questo motivo si intreccia poi un riferimento alle lacrime mendaci dell'eroe, da cui potrebbe derivare anche il

52. F. TATEO, *La svolta di Malebolge (Inf., XVIII)*, in ID., *Simmetrie dantesche*, Bari, Palomar, 2001, pp. 69-87, a p. 83.

53. Vd. PIETRO ALIGHIERI (3ª Red.), p. 206.

54. CARRAI, *Attraversando le prime bolge*, cit., p. 101.

v. 84 (« non par lagrime spanda »): « Vidi etiam lacrimas – an et ars est fraudis in illis? / sic cito cum verbis capta puella tuis » (ivi, 91-92). Contro le false lacrime di Giasone si era scagliata anche Isifile nella sua epistola: « Hactenus et lacrimis in falsa cadentibus ora / cetera te memini non potuisse loqui » (*Her.*, vi 63-64). E a questo stesso ipotesto sembrerebbe rimandare l'aggettivo *gravida*: « quod tamen e nobis gravida celatur in alvo » (ivi, 61); « Dulce mihi gravidæ fecerat auctor onus » (ivi, 120).⁵⁵ A questi riscontri bisognerà accostare le serie di rime che – unico caso in tutto il canto – virano verso una sonorità piú dolce: *-ene, -ate, -enno, -etta*. Tutto questo contribuisce a un'evidente variazione in chiave patetica del tono, la quale, considerata l'ingente presenza ovidiana, si specifica in senso schiettamente elegiaco.

Con l'episodio di Giasone, Dante affronta anche un altro tema rilevante dal punto di vista dottrinale: quello della menzogna eticamente giustificabile. Il testo allude alla strage compiuta dalle donne di Lemno che, offese per essere state trascurate dai loro uomini, istigate da Venere, decidono di ucciderli tutti. Solo Isifile riesce a salvare il padre, fingendo di averlo ucciso. La storia è probabilmente nota a Dante dal racconto riportato da Stazio in *Theb.*, v 28-499, ed è chiaro che qui viene utilizzata per amplificare la gravità della frode di Giasone, perpetrata contro un nobile esempio di virtù. Questa allusione ha però a mio avviso anche un'altra funzione: quella di integrare la riflessione morale di Dante sulla menzogna. Se la finzione poetica è giustificabile in virtù del suo sovrasenso allegorico, esiste un altro atteggiamento mendace ammesso dall'etica tomistica, cioè quello che conduce al bene. Dante poteva trovare affrontato questo punto ancora una volta nella *quaestio* sui peccati contro la verità. L'Aquinate pone il problema esegetico del *mendacium* premiato da Dio in relazione alla storia narrata in *Ex.*, 1 15-21. Il re d'Egitto ordina alle levatrici di uccidere tutti i figli maschi degli Ebrei, ma le donne scelgono di salvare i bambini mentendo al re, e così vengono ricompensate da Dio. Com'è possibile che una menzogna venga premiata? L'aporia viene risolta da Tommaso, spiegando che « obstetrices non sunt remuneratae pro mendacio, sed pro timore Dei et benevolentia, ex qua processit mendacium ».⁵⁶ L'inganno è dunque scusabile se è guidato da una virtù benevola. Se attraverso la funzione esemplare delle figure evocate in questo canto Dante intende, come spero di aver dimostrato in precedenza, fornire al lettore le coordinate di una specifica riflessione sulla men-

55. Cfr. ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, pp. 31-32.

56. Cfr. *Summa Theol.*, II^a-II^{ae} qu. 110 a. 3 arg. 2. A proposito di questo particolare episodio biblico, Tommaso è erede di una ricchissima tradizione esegetica che fa capo ancora ad Agostino: vd. su questo CASAGRANDE-VECCHIO, *I peccati della lingua*, cit., p. 282 n. 35, dove però manca il riferimento alla *Summa*.

zogna – a un tempo morale ed estetica – ecco che allora anche l’episodio delle donne di Lemno assume un valore etico utile a evidenziare ancora una volta gli effetti nefasti della retorica fraudolenta.

Un’ultima breve considerazione merita la singolare coincidenza delle « parole ornate » di Giasone con la « parola ornata » che Beatrice aveva attribuito a Virgilio in *Inf.*, II 67. Se il richiamo è voluto, si può credere che esso dipenda ancora una volta da un gioco di opposizioni a distanza. Si tenga presente infatti che è lo stesso Virgilio a pronunciare quella formula, come a voler contrastare l’eloquenza mendace dell’eroe pagano con la sua *ars rethorica*, che in quel II canto era stata invocata da Beatrice per aiutare il pellegrino Dante nel suo viaggio all’inferno. In questo modo Dante *auctor* riuscirebbe, per così dire, a coinvolgere anche la “favella” virgiliana entro quella definizione di “chiarezza” che aveva già attribuito a se stesso, e che, attestando la verità, conduce alla salvezza.

9. Il passaggio alla seconda bolgia è mediato da un’unica terzina che si è già esaminata (vv. 100-2) e che indica l’attraversamento dell’argine con cui il primo ponte « s’incrocicchia ». È proprio questo *hapax* che, con l’asprezza inaudita della rima in *-icchia*, prepara quello che Zanato ha efficacemente definito il « terremoto fonosimbolico » dell’ultima parte del canto (vv. 103-26).⁵⁷

Quindi sentimmo gente che si nicchia
ne l’altra bolgia e che col muso scuffa,
e sé medesma con le palme picchia.

Le ripe eran grommate d’una muffa,
per l’alito di giù che vi s’appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa.

Lo fondo è cupo sí, che non ci basta
loco a veder senza montare al dosso
de l’arco, ove lo scoglio piú sovrasta.

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi pareva mosso.

E mentre ch’io là giù con l’occhio cerco,
vidi un col capo sí di merda lordo,
che non parëa s’era laico o chercò.

Quei mi sgridò: « Perché sè tu sí gordo
di riguardar piú me che li altri brutti? ».

57. ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, cit., p. 34.

E io a lui: « Perché, se ben ricordo,
 già t'ho veduto coi capelli asciutti,
 e sè Alessio Interminei da Lucca:
 però t'adocchio piú che li altri tutti ».
 Ed elli allor, battendosi la zucca:
 « Qua giù m'hanno sommerso le lusinghe
 ond'io non ebbi mai la lingua stucca ».

Dopo l'intervallo elegiaco, irrompe sotto gli occhi del lettore, in un'esplosione improvvisa, una delle manifestazioni piú marcate del comico dantesco, che sembra letteralmente far deflagrare il lessico e i suoni entro un'inarcatura narrativa che in rapidi tocchi declina verso la piú laida abiezione. Per limitarci solo ai casi piú evidenti, questo il lessico schiettamente popolare indirizzato verso l'osceno e lo scatologico: *scuffa*, *grommate*, *s'appasta*, *zuffa*, *sterco*, *privadi*, *merda*, *zucca*, *stucca*, ecc. E queste le rime chiocce, composte di doppie e nessi consonantici: *-icchia*, *-uffa*, *-osso*, *-erco*, *-ordo*, *-utti*, *-ucca*.

Al comico del discorso fa da sponda, come sempre, il comico di situazione, per cui alla punta massima della degradazione corrisponde la punta piú bassa del registro stilistico: le pareti sono incrostate da muffe maleodoranti, il fondo della bolgia è colmo di sterco proveniente dalle latrine della terra e gli adulatori sono colti nell'atto di annaspere dentro questo lerciume e, tra questi, Alessio Interminelli si batte il capo insudiciato.

Ci si può chiedere quale potesse essere la ricezione dei lettori contemporanei di Dante di questo spettacolo ripugnante. Si è visto all'inizio di questa lettura l'imbarazzo di Iacomo della Lana. In generale, i commentatori trecenteschi tendono a mettere in relazione l'abominevole quadro dantesco con il disprezzo morale che l'autore, e con lui il lettore cristiano, prova per questi peccatori. Scrive, ad esempio, Guido da Pisa che Dante colloca « ipsos in putridissimis stercoribus [...] et hoc ad ostendendum quantum istud peccatum feteat in naribus sapientum ». Similmente Benvenuto: « autor vero, qui fuit rigidus [...] habuit istos ad summum fastidium [...] nullus fodiens in stercore aut purgans latrinas est ita fastidiendus et foetidus sicut adulator ». E cosí anche Francesco da Buti: « mostrando quanto è brutto e fetido lo vizio dell'adulazione, e pertanto li mette in sí fatta pena, per ch'elli vuole denotare la viltà, sozzezza e bruttura di tal vizio ».⁵⁸

Questa vera e propria estetica del brutto è dunque intesa dai lettori medievali sulla base di una sentita analogia tra il grottesco, il vile, il turpe e la piú

58. Risp. GUIDO DA PISA, p. 346; BENVENUTO, vol. II p. 23; e BUTI, vol. I p. 485.

perentoria affermazione di un male morale. Il brutto appare così strettamente legato a una corposità mondana macchiata dalla colpa, a una concezione della realtà terrena in preda al peccato, che deturpa l'anima e il corpo dell'uomo. D'altro canto, nell'ottica dantesca, la sua rappresentazione è necessaria ai fini eminentemente etici della composizione del poema. L'identità dei valori etici ed estetici si realizza sul piano narrativo con l'affermazione della necessità teologica dell'immersione del pellegrino – e con lui, attraverso la poesia, di ogni uomo – nelle realtà più detestabili, che sola può consentire la successiva ascesa alla salvezza.

D'altronde, come ha dimostrato Zygmunt Barański, la pena dantesca ha indubbiamente un'origine di tipo dottrinale. Il critico anglosassone ha per primo recuperato alcune citazioni bibliche a cui i commentatori trecenteschi della *Commedia* ricorrono per legittimare sul supremo modello della tradizione scritturale gli episodi di Alessio Interminelli e Taide. Graziolo Bambaglioli allega una citazione che attribuisce ai *Salmi*, ma in realtà deriva da *Ioel*, 1 17: « Computruerunt iumenta in stercore suo ». Pietro Alighieri e Benvenuto invece chiosano la condanna di Taide con la precisazione che il vizio dell'adulazione accampa sulle meretrici più che su ogni altro; precisazione appoggiata all'autorità di *Ecli.*, 9 10: « Omnis mulier quae est fornicaria quasi stercus in via conculcabitur ». ⁵⁹ Come Barański riconosce opportunamente, « this fact is immensely important when considering the use Dante makes of excremental terminology ». ⁶⁰

Come era prevedibile, è la tradizione profetica e sapienziale a fornire a Dante un repertorio morale e didascalico valido alla costituzione del suo personale ordinamento penale. Non mi pare sia mai stato sufficientemente valorizzato un altro passo della *Bibbia*, proveniente ancora dai libri dei Profeti: le accuse di Geremia contro la corruzione morale dei popoli, e in particolare contro il vizio del tradimento: « omnes adulterati sunt, coetus praevaricatorum. Et extenderunt linguam suam quasi arcum mendacii et non veritatis. [...] omnis amicus fraudulenter incedet [...] vir fratrem suum deridebit et veritatem non loquentur: docuerunt enim linguam suam loqui mendacium ». Questa dunque la fine che spetta agli uomini che tradiscono il prossimo: « cadet morticinum hominis quasi stercus super faciem regionis » (*Ier.*, 9 2-3, 4-5, 22). Credo che sia soprattutto qui, nel vivido realismo della tradizione profetica, che vadano ricercate le ragioni teologiche del linguaggio scatologico dantesco, che, dando corpo alla più vile abiezione del male, lo protesta, e nel contempo

59. Vd. GRAZIOLO BAMBAGLIOLI, p. 134, e PIETRO ALIGHIERI (3^a Red.), p. 208.

60. BARAŃSKI, *Scatology and Obscenity*, cit., p. 267.

ammonisce e allontana i vivi da analoghi corrotti travimenti. Preparandosi a rivelare le cose celesti, la parola dantesca per ora si inabissa nel piú corposo avvilitamento. Sul modello dell'universalismo biblico – e in particolare del registro profetico – la sanzione del male diventa tangibile perché trova il suo corrispettivo nella rappresentazione di ciò che è ripugnante e sgradevole. A tale registro rimanda esplicitamente Benvenuto, che prende le difese del comico dantesco contro coloro che « mirantur et truffantur de isto modo loquendi tam inepto », rimandando proprio alla tradizione biblica e persino patristica: « Nonne sancti doctores nedum poetae qui habent maiorem licentiam caeteris scribentibus utuntur saepe similibus sermonibus? [...] Bene dicit Salomon: Omnis fornicaria est stercus conculcatum in via ».⁶¹

Per concludere con quest'episodio, è interessante notare che di Alessio Interminelli non viene fornita nessuna informazione, se non la sua provenienza lucchese; peraltro, come con Venèdico, rimarcata espressionisticamente dal ricorso alla voce vernacolare in rima *zucca*. Dante non chiarisce nulla nemmeno riguardo al suo peccato, che sembra spiegarsi in un'attitudine abituale piú che in uno specifico misfatto. Insomma, sembra qui che il dannato quasi sparisca sotto gli occhi dei due pellegrini in mezzo alla folla ammassata nel letame. E infatti Dante si accontenta di inchiodare anche lui, come aveva fatto con il guelfo bolognese, riempiendo il verso con la pronuncia del suo nome; ma, appena smette di parlare, e anzi, quasi come interrotto, volge altrove il proprio sguardo.

10. L'attacco dell'ultima scena del canto è repentino. Come era capitato con Giasone, è Virgilio a indicare a Dante l'altro personaggio proveniente dal mondo pagano (vv. 127-36):

Appresso ciò lo duca: « Fa che pinghe »,
 mi disse, « il viso un poco piú avante,
 sí che la faccia ben con l'occhio attinghe
 di quella sozza e scapigliata fante
 che là si graffia con l'unghie merdose,
 e or s'accoscia e ora è in piedi stante.
 Taïde è, la puttana che rispuose
 al drudo suo quando disse "Ho io grazie
 grandi apo te?": "Anzi meravigliose".
 E quinci sian le nostre viste sazie ».

61. *BENVENUTO*, vol. II p. 29.

Persino superfluo sottolineare ancora il valore stilistico di espressioni crudamente comiche come « sozza e scapigliata », « merdose », « s'accoscia », « putтана », ecc., che suggellano il ritratto della seconda bolgia con quest'ultima immagine, che si stampa negli occhi nel lettore, dell'etera terenziana che sbraccia e si dimena, graffiandosi e imbrattandosi.

Questo di Taide è uno degli episodi notoriamente piú dibattuti della critica dantesca, per via dei dubbi relativi alla fonte da cui Dante avrebbe tratto il suo pur brevissimo racconto. Il problema è dato dal fatto che nell'*Eunucus* di Terenzio il dialogo riportato non avviene fra Taide e il suo « drudo », il *miles gloriosus* Trasone, ma tra quest'ultimo e il parassita Gnatone, il quale riferisce la falsa gratitudine della meretrice per il dono di una schiava (*Eun.*, 391-92). Molte sono le ipotesi avanzate per far luce su questo fraintendimento. La spiegazione piú accreditata è che Dante abbia avuto accesso a questo scambio di battute tramite la mediazione del trattato *De amicitia* di Cicerone, che lo riporta come esempio di adulazione, senza specificare i nomi dei personaggi dialoganti (*De am.*, xxvi 98). Altri ancora hanno pensato al *Policraticus* di Giovanni di Salisbury oppure alla favola *De Thaide et iuvene* del *Liber Esopi* di Gualtiero Anglico.⁶²

La questione è senz'altro difficile da districare. Ritengo, con Zanato, che non sia necessario ricorrere alle testimonianze di questi ultimi due testi, che in sostanza derivano, per questo passo, dal trattato ciceroniano.⁶³ D'altro canto, ferma restando la notevole diffusione della commedia terenziana nella Toscana del Due e Trecento, non credo sia da sottovalutare la testimonianza di Benvenuto da Imola, secondo il quale Dante avrebbe intenzionalmente manipolato la scena per un ricercato effetto di sintesi, dal momento che l'atteggiamento di Gnatone è non solo condiviso da Taide, ma proprio condotto per suo conto.⁶⁴ Ad ogni modo, ciò che è importante sottolineare è che, qualunque sia

62. Il primo a rilevare la possibile fonte ciceroniana è stato M. BARCHIESI, *Un tema classico e medievale. Gnatone e Taide*, Padova, Antenore, 1963. L'ipotesi del *Policraticus* si deve invece a A. PÉZARD, *Du 'Policraticus' à la 'Divine Comédie'*, in « Romania », a. LXX 1948, pp. 1-36. Hanno richiamato invece l'attenzione sul *Liber Esopi* G. PADOAN, *Il 'Liber Esopi' e due episodi dell'Inferno'*, in ID., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-69, e Z. BARAŃSKI, *Dante e i comici latini*, in ID., « Sole nuovo, luce nuova ». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 129-51.

63. Cfr. ZANATO, *Lettura del XVIII canto*, cit., pp. 41-42.

64. Cfr. BENVENUTO, vol. II p. 30: « Et hic nota, lector, quod aliqui mirantur, imo calumniant dictum auctoris, hic dicentes quod Thais non fecit istam responsionem Trassoni [...]. Ad quod respondeo quod istud est rixari de lana caprina et de lege suffia canina. Nam si Thais retulit istas grates Gnatoni nuncio Trassonis, bene potuit dicere auctor quod retulerit ipsi Trassoni, quia procurator et nuncius est tamquam pica et organum referens verba domini ». L'ipotesi di Benvenuto

la sua fonte, Dante avesse perfetta consapevolezza di star trascrivendo un dialogo da commedia latina.

Una sorta di dialogo di secondo grado rende questo finale di canto tra i piú clamorosi del poema: un'autentica *pièce de théâtre* comica viene qui riportata da Virgilio, due battute che si inseguono rapidamente senza soluzione di continuità. La colpa di Taide, l'adulazione, l'inganno con cui induce gli uomini a peccare, non viene qui confessata dalla meretrice né suggerita dalla guida, ma, per così dire, si realizza concretamente, fa irruzione sulla pagina con un'arguzia, un motto di spirito che risuona come se fosse pronunciato dalla viva voce di un attore comico. Ecco che allora è lo stesso Virgilio a interrompersi e a distogliere gli occhi di Dante con la stessa convinzione con cui finora lo aveva invitato a indagare, perché gli basti ciò che di questo spettacolo ha attinto con gli occhi: « E quinci sian le vostre viste sazie ». Non si può non rimandare alla situazione analoga che si verifica alla fine dell'ultimo canto dedicato a Malebolge: quel canto xxx in cui, dopo la tenzone comica tra maestro Adamo e Sinone, Virgilio aveva ammonito Dante a non indugiare su simili spettacoli (« ché voler ciò udire è bassa voglia »). Il primo e l'ultimo canto di Malebolge si chiudono allo stesso modo: allontanando ora la vista ora l'udito da quelle deformazioni dell'umano e da quella violenza del linguaggio. Questo però solo a patto che il lettore possa vederle attraversate e risolte nella coscienza morale ed estetica dantesca.

VITTORIO CELOTTO

*

Postilla bibliografica. Oltre agli studi già citati nel corso della trattazione, si fornisce qui un'essenziale bibl. critica sul xviii canto, salvo rimandare, per le sole *lecturae* pubblicate dal 1881 al 2000, a *Censim. L.D.*, pp. 129-31; G. ZACCAGNINI, *Personaggi danteschi in Bologna*, in *GSLI*, vol. LXIV 1914, pp. 1-47; M. BARBI, *Le « cerchie etterne »* (*Inf.*, xviii 72), in *ID.*, *Con Dante e i suoi interpreti*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 316-21; *ID.*, « Sozza e scapigliata fante » (*Inf.*, xviii 130), *ivi*, pp. 321-22; E. RAIMONDI, *Dalla Bibbia a Taide*, in *ID.*, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 199-207; R. PIATTOLI, *I personaggi danteschi lucchesi Bonturo Dati e Alessio Interminelli in Firenze*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1973, pp. 389-407;

è stata ripresa da MARTELLI, *Canto xviii*, cit., e da C. VILLA, « *Comoedia: laus in canticis dicta* ». *Schede per Dante: 'Paradiso', xxv 1, e 'Inferno', xviii*, in *RSD*, a. 1 2001, pp. 316-31. Sulla circolazione di Terenzio in Toscana, cfr. EAD., *La « Lectura Terentii »*. *Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984, partic. pp. 316-31.

F. SALSANO, *Venedico Caccianemico e Giasone*, in ID., *Personaggi della 'Divina Commedia'*, Cassino, Sangermano, 1984, pp. 125-46; R. HOLLANDER, *Dante's pagan past: notes on 'Inferno', XIV and XVIII*, in «Stanford Italian Review», a. v 1985, pp. 23-36; F. BRAMBILLA AGENO, *Altre note dantesche*, in SD, vol. LI 1978, pp. 215-20; EAD., 'Conio', 'Inganno' ('Inf', XVIII 66), in EAD., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990, pp. 9-12; EAD., 'Inferno', XVIII 132, ivi, p. 44; H.W. STOREY, *Mapping out the new poetic terrain: Malebolge and 'Inferno', XVIII*, in *Dante's 'Divine Comedy'. Introductory readings. I. 'Inferno'*, a cura di T. WCLASSICS, Charlottesville, Univ. of Virginia Press, 1990, pp. 235-46; M. PICONE, *Dante e il mito degli Argonauti*, in RassELI, vol. XI 1998, pp. 9-28; A. FRUGONI, *La grande romeria*, in ID., *Il Giubileo di Bonifacio VIII*, a cura di A. DE VINCENTIIS, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 85-127; M. CURSIETTI, *Memorie topografiche di Roma giubilare nell'opera di Dante*, in *Dante e il Giubileo. Atti del Convegno di Roma, 29-30 novembre 1999*, a cura di E. ESPOSITO, Firenze, Olschki, 2000, pp. 103-13; A. LANZA, *Note testuali a 'Inferno', XVIII*, ivi, pp. 141-46; Z.G. BARAŃSKI, *L'esegesi medievale della 'Commedia' e il problema delle fonti*, in ID., «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 13-39; F. CACCIATESTA, *Un'osservazione sulla geometria di Malebolge*, in «Letteratura italiana antica», a. IV 2003, pp. 397-99; M. PICONE, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella 'Commedia'*, in *Il mito nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di P. GIBELLINI, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 125-75; R. GIGLIO, *Dante fra Terenzio e Cicerone (la fonte latina per 'Inf', XVIII 133-135)*, in ID., *La poesia del ricordo e del perdono. Altri interventi su Dante e i suoi lettori*, Napoli, Loffredo, 2007, pp. 147-54; P. CHIESA, *Canti XVIII-XIX-XX. Il comico e il politico*, in *Esper. dant.*, pp. 141-55; L. MARCOZZI, *La 'Rhetorica novissima' di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della 'Commedia'*, in RSD, a. IX 2009, pp. 370-89; E. REBUFFAT, *Luogo è in inferno detto Malebolge: una ricerca di topografia dantesca*, in L'A, n.s., n. 41 2013, pp. 33-62.

V. C.