



UNIVERSITA' DI TORINO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Anno Accademico 1955-1956

EDOARDO SANGUINETI

INTERPRETAZIONE DI MALEBOUGE

III

Tesi di laurea in Letteratura Italiana, sostenuta col Chiar.mo Prof. G. GETTO

X

Abbiamo avute alcuna volta occasione di sottolineare, quasi per incidenza, nella lettura dei canti precedenti, tra le più caratteristiche risoluzioni narrative dantesche, quella particolare cadenza di stile, in grazia della quale, oltre ogni intervento oratorio di qualche ampiezza, la tecnica del racconto si subisce un processo di cauta accelerazione, e contrazione, più precisamente emergendo, per pronta correlazione e correzione dei dati della favola, un vivace spostamento del ritmo temporale della pagina verso nuove, ~~incazzanti~~ incalzanti presenze. Già nei canti XVIII e XIX, per Malebolge, oltre i due paralleli segmenti virgiliani di Giasone e di Taide, l'analogia delle formule di transizione ivi impiegate ci aveva avvertiti della manifestazione di un evidente luogo stilistico affiorante per condurre, con immediato svolgimento, la tensione compositiva verso inedite zone del testo: nel caso, precisamente, per segnare il passaggio itinerante (e il concomitante scatto dei segmenti poetici) dalla bolgia prima alla seconda ("già eravam là've lo stretto calle..."), da questa poi alla rivelazione della terza ("già eravamo a la seguente tomba montati..."). Tale forma di transizione, in funzione di recupero narrativo, ha del resto, nella Commedia generalmente, larghissima applicazione, come del resto notammo già nel nostro terzo paragrafo, dove anzi proponemmo, come possibile denominazione di codesto stilema quella di un dantesco "iam" esplorativo; del quale stilema qui ritroviamo, ad esser pre-

cisi, la formulazione di più calcolato impegno costruttivo, quella appunto del tipo "già...quando" (e nella forma duplicata, persino: "già...e già...quando"), e tutta esposta in apertura di canto (e si confronti la parallela struttura del discorso, sempre in apertura di canto, in Inf. XVI, con analoga rivelazione di nuovi peccatori, in analogo dittico di capitoli: "già era in loco...quando tre ombre"). La presente apertura, ad ogni modo, articola il passaggio con un devizioso apparato sintattico che, congiungendosi quivi alla risoluzione oratoria del canto precedente, di contro alla nuova apertura in racconto, modulando insieme il congedo estremo dall'episodio di Ulisse e l'inaugurazione prima dell'episodio di Guido, riflette per la sua disposizione strutturale, nella rigorosa concatenazione degli elementi, l'ordine ideale della favola, il rinnovarsi funzionale della prospettiva narrativa. Bene ha veduto il Terracini che, se "dall'ampio canto di Ulisse si trasmette dunque, apparentemente immutato, a questo canto il motivo della fiamma, che ne diverrà uno dei temi dominanti", è anche vero che "la testura sintattica sin dalle prime parole ('già...già...quando') preannunzia pure qualcosa di nuovo, di più mosso, di febbrile e d'improvviso" (I).

Già era dritta in su la fiamma e queta  
per non dir più, e già da noi sen già  
con la licenza del dolce poeta,

quand'un'altra, che dietro a lei venia,  
ne fece volger li occhi a la sua cima  
per un confuso suon che fuor n'uscia.

L'insorgenza del nuovo segmento si pone così in stretta connessione con il concluso episodio, lo schema della relazione temporale esprimendo, in mi-

sure aperte di stile, quel tanto di implicazione che l'episodio secondo della belgia presente mantiene dal primo, e mentre sposta l'orientazione del racconto, indica ancora puntualmente il termine di riferimento sul quale converrà misurare, qui e più oltre, e forse per l'intero capitolo, le possibili fedeltà e le possibili alienazioni. All'~~ESSEMPLUM~~Elemento pittorico, come ha veduto appunto il Terracini, dominante nella prima terzina ("dritta...e queta"), succede nella seconda, per la seconda fiamma, un vibrare più teso e drammatico, un più ansioso emergere ("un confuse suon"), e più urgente ("ne fece volger li occhi..."): l'incontro del dato fonico e del dato visivo sembrano dichiarare immediatamente la profonda tensione dell'attesa drammatica. Ma il trapasso, così segnato, si allarga per intanto nell'ampia comparazione, che quella realtà fonica viene dilatando attraverso la distesa suggestione dello 'exemplum': non è caso che la forte sospensione sintattica dell'apertura, quando trova infine soddisfazione, punti con iterazione sopra il termine già apparso come dominante (e che già designammo come aspetto tematico del suono confuso: "mugghiò...mugghiava"), nè è caso, crediamo, se l'iterazione comporta, a proprio sostegno ulteriore, e a rafforzare il proprio peso espressivo, un evidente parallelismo sintattico ("mugghiò...col pianto di colui...", "mugghiava con la voce dell'afflitto"), nè se tra l'uno e l'altro termine della 'annominatio', tra l'uno e l'altro affiorare del dato, si insinua, rallentante e attardante, la perifrasi pronominale ("colui...che l'avea temperato") e in questa ancora, con nuova fortissima frantumazione, il parentetico inciso va

lutante ("e ciò fu dritto"). I due periodi d'apertura del presente capitolo riposano infine, conclusivamente, sul capitale dato drammatico ("un confuso suon", "le parole grame") e l'arco comparativo, nella sua diffusa, complicata lentezza, ci porta precisamente a trascrivere, ancora una ~~volta~~ volta, il suo primo aspetto tematico, la sua prima sorprendente manifestazione, come realtà interna a quello involucre di fiamma che fascia lo spirito, guidandoci, con sottile tessitura di discorso, ancora a quel motivo del "furto", già diffuso nel canto precedente, anche fuori della metafora originaria, attraverso le continue notazioni di disvelamento penale, quelle insomma del tipo "dentro dai fucchi": nel canto XXVI anzi, se bene osserviamo, il passaggio ~~alla~~ parola era tutto appoggiato sul repentino (e ~~è~~ già sottolineato a suo tempo) capovolgimento della prospettiva del narrato ("gittò voce di fuori"); nell'episodio di Guido il punto di partenza è proprio quello già raggiunto nel concluso capitolo (si legga: "che fuor n'uscita"), è il livello ultimo dello svolgimento tematico; se nella tessitura del canto precedente, l'emergere della parola tutto si appoggiava sopra un pittorico definirsi dell'immagine ("crollarsi", "la cima qua e là menando"), ora assistiamo ad una sorta di fenomenologicamente indiscreta indagine interna alla fonetica penale della ~~bol~~gia, per un più paziente e minute internarsi del discorso poetico entro le stesse immediate apparenze della favola: pensiamo, per toccare subito un ~~esem~~ nodo esemplare del nostro rapporto, alla qualità del riperto invocato per Ulisse (la fiamma "cui vento affatica"), sostenuta tutta, così puntualmente sobria, ancora dai

valori descrittivi, senza scarto tematico, e pensiamo, insieme, all'immagine singolarmente adottata per Guido, insistente e diffusa, lentamente disvelatrice, tesa alla esplicitiva dialettica essenziale di rappresentazione esterna ed interna, non più disposta per repentino rovesciamento drammatico, ma disposta per lenta maturazione di racconto, anche speculare; di più, se per Ulisse noi assistevamo ad una pronta identificazione in immagine della "fiamma" e della "lingua" ("come fosse la lingua che parlasse"), qui assistiamo invece ad una chiarificazione analiticamente graduale, quasi di tecnica esplorazione ("quel guizzo che dato avea la lingua..."; nè sarà vano, forse, richiamare, per questa figura del "guizzo", in tematica sempre di fiamma, e di fiamma penale, il "guissavan le giunte" e il "si cruccia guizzando" di Inf. XIX, 26 e 32).

    Come'l bue cicilian che mugghiò prima  
 cel piante di colui, e ciò fu dritto,  
 che l'avea temperato con sua lima,

    mugghiava con la voce dell'afflitto,  
 sì che, con tutto che fosse di ramo,  
 pur el pareva dal dolor trafitto;

    così, per non avâr via nè forame  
 del principio nel foce, in sue linguaggio  
 si convertian le parole grame.

Tutta l'apertura del canto si dispone, del resto, in una sua inclinazione concreta e riflessiva, sostenuta da rilevati e folti nessi di discorso, proprio a partire dalla similitudine grande del "bue cicilian": si pensi, e valga come addizione indispensabile a quanto abbiamo sin qui osservato, all'accumularsi intrecciate di consecuzione e di concessione in "sì che, con tutto che...", e nel

termine dirette e frontale della comparazione, alla piena esplicazione causale di "per non aver via nè forame..."; e non immediata risoluzione in "parole" del "linguaggio" del fuoco, ma un progressivo convertirsi si rivela ("si convertian"), in precisa distinzione fenomenologica di tempi ("dal principio...ma poscia che..."); e in "nel foco" si osservi ancora il recupero estremo di una notazione ulteriore del tipo "dentro dai fuochi", ma con riferimento non più alle spirite, adesso, ma alle "parole grame", chè nell'ordine della grammatica, non meno notabilmente, queste appunto sono portate in centrale rilievo, rispecchiandosi la loro centralità di "farto" nella stessa collocazione sintattica; i punti di maggiore intensità potremmo allora distinguerli dal senso chiuso dell'immagine ("non aver via nè forame"), o dal coperto e fasciato dichiararsi del moto interno e affaticato delle parole ("lor viaggio", "lor passaggio", legati in rima); vi è insomma una insistenza di assoluta concretezza che anatomizza i dati della emergente realtà e sonora e li viene distinguendo, all'interno, e distribuendo, a parte a parte, oggettivamente inclinandoli, come cose, ed è intensità che pare riflettersi appieno nelle parole prime che dalla fiamma fuorescono: "drizzo la voce".

Quanto alla comparazione, un problema assai intricato è posto dalla determinazione della possibile fonte dantesca: "Où Dante ~~trouve~~ e-t-il pris l'anecdote du taureau mécanique de Phalaris, dont l'inventeur Perillus fut la première victime? Dans Orose, Valère-Maxime, l'Art d'aimer ou les Tristes d'Ovide? Le propre fils du poète, Pietro, penchait visiblement pour l'Art d'aimer dont il a transcrit deux vers en regard du 'ce fut justice' qui ponctue le rappel du



supplice infligé à Perillus:

Justus...fuit; neque enim lex acquirit ulla  
Quam necis artifices perire arte sua.

Une appréciation du même genre avait été émise par Valère-Maxime, mais comme il est peu probable que Dante ait jamais lu les *Facta*, c'est sans doute de l'*Art d'aimer*, et, accessoirement, d'*Orose* qu'il s'est souvenu au chant XXVII de l'*Enfer* (2); così il Renucci. Ma il suo "sans doute", e qui è per noi l'interesse del problema, può trovare una ~~curiosa~~ curiosa conferma indiretta: passiamo d'un tratto all'illustre "consiglio frodolente" di Guido, e osserviamo i riscontri che il ~~Terracini~~ Terracini adduce per dimostrare che il "Lunga promessa con l'attender corte" è "formulato confidenzialmente come detto tradizionale, quasi un proverbio, e ne ha tutta l'efficacia allusiva, per generico e lascia intender un monte di cose" (3). Si tratta di due luoghi del Fiore:

D'Amico mi sovvenne, che mi disse  
Ched io facesse larga promessa,  
Ma'l più ch'i'posso, il pagar sofferisse;  
(CXCVIII)

Larga prometti a tutte de l'avere,  
Ma'l pagamento il più che puoi lo tarda;  
(LII)

e anzi di un luogo comune, come osserva sempre il Terracini, "della diplomazia galante". Di dove deriva? Evidentemente dalla 'Ars amandi'. E il circolo si chiude: in 'Ars amandi' I, 629 si legge l'archetipico "nec timide promitte; trahunt promissa puellas"; in 'Ars amandi' I, 65I, e cioè a poco più di venti versi di distanza, e a documentazione della stessa tematica delle promesse d'amore, l'e-

sempio del "bue siciliano":

Et Phalaris tauro violenti membra Petilli  
Terruit; infelix inquit auctor opus.

Così due luoghi del canto, apparentemente del tutto divisi, trovano una segreta congiunzione attraverso la fonte ovidiana, e in questo loro incontro gettano una qualche luce sopra le sorgenti più riposte delle operazioni fantastiche del poeta.

Ma ~~MI~~ riprendiamo la nostra lettura:

Ma poscia ch'ebber colto lor viaggio  
su per la punta, dandole quel guizzo  
che date avea la lingua in lor passaggio,

udimmo dire: "O tu a cu'io drizzo  
la voce e che parlavi me lombardo,  
dicendo 'Istra ten va; più non t'adizzo',

perch'io sia giunto forse alquanto tardo,  
non t'incresca restare a parlar meco:  
vedi che non incresce a me, e ardo!

Soltanto ora, soltanto nella parola di Guido, la "licenza" di Virgilio a Ulisse è a noi comunicata, segnate ormai lo scatto nuovo dell'episodio, definite ormai il nuovo ritmo del presente segmento del canto; chè se al cominciamento la didascalia conclusiva del primo momento esplorativo della belgia ottava vigeva come supporto liminare al nuovo episodio, adesso l'intervento ultime del "lombardo" emerge all'interno del secondo colloquio, come una sorta di rallentante recupero, quasi ad equilibrare la primitiva corrosione dei tempi, in una prospettiva di narrato al tutto ~~MEINER~~ alienata dalle sue prime misure, qui funzionalmente accerchiata, è la parola, dai nuovi termini espressivi, dalle nuove sonde della geografia stilistica del canto: basti sottolineare l'illustre colorazione dialettale di

tale congedo, che con scoperte accorgimento è dunque già tutte orientate verso le  
ulteriori insorgenze e fuori da ogni rimemorazione rettorica, ormai, bene può  
stridere, se vogliamo raffrontare astrattamente, con la solenne apostrofe del can\_  
to XXVI. L'evidente connessione in schema di dittico, che tra questo e il prece\_  
dente capitolo necessariamente si impone, riesce dunque strumento di bene caratte\_  
tizzante individualizzazione poetica, misura della simmetrica opposizione del di\_  
segno narrative al di qua e al di là della cesura dei canti, indice puntualissimo  
della disparità della direzione compositiva.

Anche importerà sottolineare, nell'occasione, la distinzione, a no\_  
stro parere indispensabile, che qui deve porsi tra il dato linguistico ("lombard\_  
do") e il dato nazionale ("latino"), due elementi che si sogliono interpre\_  
~~ntivamente~~ntativamente, se non confondere, al tutto equiparare: "greci" e "latini" sono sì,  
nel dittico della belgia presente, termini di omogenea corrispondenza, e come E  
tali impiegati con provocante richiamo interne, a segnare adesso quella disgiun\_  
zione tra due mondi che trova in questa particolare dimensione della frode così  
esperta applicazione drammatica: pericolosamente e callidamente ravvicinato a quel\_  
sti è il dato linguistico, dato al quale non vuole propriamente corrispondere al\_  
cun substrate, osiamo la parola, per intenderci, ideologico, ma dato che emerge,  
di volta in volta, ove emerge, nella Commedia, con un limitatissimo, occasionale  
significato strumentale, ancorchè capace di assumere, per 'adaequatio' rettorica  
e stilistica, di volta in volta, appunto, un suo specifico rilievo espressivo.  
Ferma mantenendo la distinzione, conviene allora osservare, in questo luogo, la

particolarissima e delicatissima efficacia che esso acquista dalla accumulazione, quasi dall'incrocio, delle due strutture tematiche, radice insieme di controverse imbarasse esegetico, come dell'effettuale rilievo stilistico ed espressive del passo: la transizione dalla sfera mitica e "greca" alla sfera storica e "latina" si arricchisce così di una sottile precisazione linguistica, in armonia con il carattere concreto, e quasi sofisticatamente concreto, della pagina, precisazione capace dunque di incidere il nuovo colore lessicale del testo con i più minuscoli strumenti di definizione dialettale; il punto paradossale del trapasso sarà da cogliersi allora nel fatto che tale definizione trovi il proprio inserto, non già nella agevole e quasi ovviamente esposta sfera dantesca, ma proprio, e inconsuetamente, in quella virgiliana, impostandosi ivi come dotta arguzia, capace di sommuovere per sé sola, repentinamente, la trama lenta e cauta del narrato (e proprio al culmine di ogni possibile lentezza oratoria, proprio in perifrastica aperture di discorso, e con un puntuale trascrivere che giunge ad allegare in 'oratio recta' il testuale documento linguistico: "che parlavi no lombardo dicendo..."; Ma se si rammenti la lontana implicazione contenuta nelle parole del barattiere: "Toschi e Lombardi", Inf. XXII, 99). Così, deviato su Virgilio il leggero 'topos' del riconoscimento linguistico del poeta, questo trova modo di rinfrescarsi, non per semplice, e addirittura gratuita 'variatio' retorica, ma per drammatica urto, nel nodo di ricche suggestioni che viene così determinandosi: la via è segnata, e la "dolce terra latina" tutta sporge sopra le parole di Guido, sopra le parole

del "latino", offrendosi per un verso alla evocazione del mondo antico del peccatore ("ond'io mia colpa tutta reco"), per altro verso, precisamente, alla ripresa virgiliana, immediata ("parla tu; questi è latino"), che lega gli interlocutori e intreccia la trama dialogica in iscambio, e decide infine i termini reali dell'episodio.

Se tu pur me in questo mondo cieco  
caduto se'di quella dolce terra  
latina ond'io mia colpa tutta reco,  
  
dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra;  
ch'io fui de'monti là intra Urbino  
e'l giogo di che Tever si diserra."  
  
Io <sup>era</sup> in giuse ancora attento e chino,  
quando il mio duca mi tentò di costa,  
dicendo: "Parla tu; questi è latino".

Meglio forse di ciascun altro, il Lipari, pur attraverso notizie di non completa persuasione critica, ha segnato la prospettiva reale di codeste luoghi; egli scrive tra l'altro: "la cagione e la ragione del contrasto fra i due episodi stanno proprio lì e solo lì, nella diversità di stile: chè l'episodio di Ulisse è nello stile 'tragico', e 'alto', di Virgilio, mentre quello di Guido da Montefeltro con Papa Bonifacio è nello stile 'comico', e 'mezzano', particolare a Dante. Si rileggano i due canti, bellissimi entrambi, sebbene in modo così differente, e si osservi come la scelta della materia e dei personaggi, gl'interlocutori compresi, si addice perfettamente alla evidente intenzione dell'artista di fare due componimenti diversi: l'uno nello stile dell'autor degli 'alti versi' e cantor della 'alta sua tragedia'; l'altro nello stile proprio, e del discepolo,

che ha, sì, appreso dal Maestro 'lo bello stile che gli ha fatto onore', ma che si è anche foggiate uno stile proprio, detto 'comico', e più semplice e comune, schiettamente ed inequivocabilmente suo, per cui egli è risultato, a dir di lui stesso, autor d'una 'comedia'"(4). Poco importa, e a questo punto, discutere se il principio stilistico avanzato come risolutivo dal Lipari sciolga del tutto il problema della spiegazione testuale, chè il Lipari stesso conclusivamente avverte che "nella considerazione dei due stili, così differenti, c'entrano anche il linguaggio (in senso largo), la convenienza personale degli interlocutori e la naturalezza delle due situazioni dal punto di vista storico" (5); importa piuttosto rilevare l'essenziale principio esegetico che qui è implicato, e che è la verità di fatto, se non di principio, della medioevale classificazione degli stili poetici, intendiamo dire l'effettuale molteplicità di stili, impiegati con evidente intensione espressiva da Dante nel tessuto del proprio poema; ~~ESSE~~ un ulteriore elemento di comprensione interpretativa per la concreta segmentazione del suo racconto come principio di scrittura poetica non tonale, ma politonale, o insomma polistilistica, si rende così evidente. Così ancora, se il Lipari spiega l'orazione virgiliana che introduce all'episodio di Ulisse in questi termini, "Costoro, essendo greci e per giunta antichi, non sono abituati al tuo 'detto', cioè, al tuo modo di dire e di esprimerti, insomma, al tuo stile piano; e quindi potrebbero provar disgusto sentendoti parlare a quel modo; lascia parlare a me, che so bene adoprare lo stile ampolloso a loro più familiare" (6), coglie, se non la verità

letterale del passo, che ora non importa qui discutere, la verità ultima, la sua reale funzionalità espressiva e drammatica. Retrospectivamente, è così lecito inventare la glossa del Fubini, restituita al suo vero ordine di valori, ad un ordine limitatamente stilistico; ci riferiamo a quelle sue parole: "A Virgilio è affidato, anche qui, in mezzo a questa grottesca commedia medievale, il compito di ricordare gli eroi e i miti della poesia antica, e per le sue parole si dischiude nella greve atmosfera di Malebolge un'apertura verso un mondo diverso, quello che già commosse l'animo suo e degli altri antichi poeti e che commuove tuttora l'animo di Dante"(7); lo commuove, vogliamo dire, non tanto in un ordine di contenuti, nulla affatto in un ordine etico, assai, per contro, in un ordine stilistico. L'equivoco non solo si presenta possibile, di fronte ad una situazione di tanta delicatezza, ma agevole sopra ogni altro, l'equivoco interpretativo che assume il referto lessicale o stilistico come cifra del sentimento dantesco, fuori da ogni poetica di 'adaequatio', fuori cioè da quella che è la effettuale poetica dello stile dantesco. Così il Fubini rettamente annota la grande accumulazione di latinismi che caratterizza il capitolo precedente dove fa "bello spicco, insieme con un classico ricordo, la parola 'pira' in rima al centro della tersina e nello studiato discorso di Virgilio il 's'io merita di voi' ('si quid bene de te meruerui'), e, più o meno rilevate, proprie di questo canto o reperibili anche altrove, ~~XXXXXXXXXXXX~~ contribuiranno a dargli la sua particolare fisionomia voci come 'andivi', 'orazione' in senso di 'concione', 'favilla', 'vigilia' nel significato pregnante che ha nell'orazion picciola, 'surto', 'surgere', 'occidente', 'di

serte', 'inceso', 'concetto', 'bruto', 'casso', turbo', 'del rimanente' (de reliquo) e il 'marin suolo' che riprende un'espressione virgiliana ed è insieme un calco del tanto più frequente 'aequer'. Non a caso ascolteremo soltanto nel canto seguente le parole di congedo di Virgilio: 'Istra ten va; più non t'adizzo', che ci portano già col loro colore lessicale in tutt'altro ambiente" (8). Dal che non conviene tuttavia dedurre ciò che il Fubini vorrebbe ricavarne, imponendoci vivissima la necessità di controllate impiego critico di tali referti, torniamo a dire ancora una volta, sopra la misura dominante della 'adaequatio'. E poiché siamo in tema, converrà annotare che non piccola lezione è derivata alla contemporanea poesia di lingua inglese, pensiamo in particolare a Pound e ad Eliot, proprio dalla assidua frequentazione dei testi danteschi, in funzione della ricca varietà dello stile, di uno stile insomma che agisce non per forza di tono, con un tensione ed un livello costanti, ma che agisce in forma riflessa e punta sopra una grandissima ricchezza di scarti tonali: il che non vorremmo qui osservare, se davvero la notizia dovesse limitarsi a significare una nuova, e sia pur suggestiva, incarnazione moderna della 'fortuna' di Dante; ciò che a noi importa è il vero peso critico ed interpretativo della notizia, è la misura in cui essa può riflettersi come inedito principio esegetico sopra le pagine stesse della Commedia, per le quali, e non sembri paradosso, sono molte volte miglior commento taluni tratti dei 'Cantos' o di 'The waste Land', che non tante pagine di psicologistiche variazioni marginali. Ma è tempo di tornare al nostro proposito.



Le parole di Guido, a voler segnare con cura la loro orientazione, stanno fra la perifrasi rallentante in vocativo, che già abbiamo sottolineata e illustrata ("o tu a cu'io drizzo la voce e che parlavì me lombardo"), e la perifrasi conclusiva che deve predisegnare l'orizzonte dell'imminente discorso dantesco, in vivida partecipazione ("ch'io m' fui de'monti là..."); onde Dante, inaugurativamente, oltre il richiamo penale (oltre la ripresa, precisamente, della tematica del 'furto': "anima...nascosta"), necessariamente dirà, a sottolineare e esplicito il motivo, calcando sopra il possessivo, "Romagna tua"; nè basta, chè il gusto della *MMH* 'circumlocutio' sembrerà contagiare tutti gli ulteriori segmenti danteschi: oltre la prima, immediata designazione di Ravenna, leggiamo infatti: "la terra che fè già la lunga prova..." per Forlì, "là dove soglion..." per Rimini, "le città di Lamone e di Santerno" per Faenza e Imola, "quella cu'il Savio bagna il fianco" per Cesena. Ma nel discorso primo di Guido altro ancora è da notare: e anzitutto il nesso di "colpa" e di "terra latina" che pare altro luogo obbligato delle evocazioni di ciascun mondo antico, mondo che emerge sempre come "dolce" e insieme come condizionato ad una aperta e irrimediabile, e apertamente, irrimediabilmente congiunta, confessione etica, come orizzonte di negazione morale; e la "dolce terra", finalmente, urta nell'orazione, come deve, con l'appena denominato "mondo cieco" (e "cieco carcere", si ricordi, era nelle parole di Cavalcante, Inf. X, 58-59, con acutissime 'enjambement'), urta con la confessione penale poco più sopra dichiarata, in forte giuoco di opposizione ("vedi che non increosce a me, e ardo!"). Tutte le parole di Guido, d'altra parte, vertono, in

codesta particolare disposizione accumulante degli essenziali luoghi di ogni incontro infernale, sopra l'aprirsi in parole di "quella dolce terra" nel cerchio stringente e crudamente insuperabile di "questo mondo cieco" (e tale aprirsi si tende non nel calcolo soltanto degli attributi, come si è ora verificato, ma anche nelle studioso controllo dei dimostrativi, onde il "caduto" parrà veramente misurare la distanza che si propone intanto tra la urgente prossimità di "questo" circoscrivente mondo penale e la remota evocazione di "quella" dolce terra; e si osservi già ora "persona che mai tornasse al mondo" e "già mai dà questo fondo non tornò vivo alcun", dove tale distanza, come spazio di chiusa segregazione, si conferma e si esaspera).

E io, ch'avea già pronta la risposta,  
 senza indugio a parlare incominciai:  
 "O anima che se'là giù nascosta,

Romagna tua non è, e non fu mai,  
 senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;  
 ma'n paese nessuna or vi lasciai.

Ravenna sta come stata è molt'anni:  
 l'aquila da Polenta la si cova,  
 sì che Cervia ricuopre coi suoi vanni.

La terra che fè già la lunga prova  
 e di Franceschi sanguinoso mucchio,  
 sotto le branche verdi si ritrova.

E'l mastin vecchio e'l nuovo da Verrucchio,  
 che fecer di Montagna il mal governo,  
 là dove soglion, fan de'denti succhio.

Le città di Lamone e di Santerno  
 conduce il leoncel dal nido bianco,  
 che muta parte da la state al verno.

E quella cu'il Savio bagna il fianco,  
 così con'ella sie'tra'l piano e'l monte,  
 tra tirannia si vive e stato franco.

L'intensità metaforica dell'orazione dantesca, bene equilibrata retto-  
ricamente, condizionata come si dimostra alla fondamentale disposizione perifrasi-  
stica, vale precisamente a ricondurre, in qualche modo, nel cerchio infernale, le  
remote presenze terrene, a riportarle con nuova fermezza alla dominante tempera-  
tura etica, a stringerne da vicino, oltre l'iniziale funzione di contrasto, il  
profilo moralizzato: il gusto emblematico medioevale, il piacere dell'inventario  
araldico, in bene scandita accumulazione (si osservi la continua segmentazione  
compositiva per conchuse tersine), non risponde qui ad una autonoma ricerca di  
colorazione in immagine, ma assume questa colorazione medesima con una precisa in-  
tensione espressiva, traducendo in realtà figurative, non senza un programma, di-  
ciamo, di concettuale esplicazione, la presenza continua della guerra "ne' cuor  
de'...tiranni" di Romagna: catalogo quasi di simboli, che paiono qui affiorare  
come in una nitida galleria, dall'"aquila...coi suoi vanni" alle "branche verdi",  
dai "mastin" che "fan de'denti succhio" al "leoneel dal nido bianco" (e non si  
trascurino, appunto, ~~EE~~ codeste demansie cromatiche, le "branche verdi", il "nido  
bianco"), sino a quella vera risoluzione epigrammatica, che proietta sopra il pag-  
saggio appena evocate ("ella sie'tra'l piano e'l monte") la stessa vita storica  
della città che "tra tirannia si vive e stato franco". Che è un modo di scoglie-  
re in figure tutta la inclinazione morale del segmento, bloccando ciascun momento  
~~XXXXXXXXXX~~ costruttivo in un gesto emblematico di eloquente carica negativa, che  
argutamente nasce da un montaggio callidissimo di 'circumlocutiones' non interrot-  
te; è insomma, codesto, uno dei tanti passi della prima cantica in cui la conver-

sione degli immediati temi narrativi in evocazione remota, non già conduce il racconto ad alienarsi dalla puntuale esplorazione continua del negativo, ma anzi ad assorbire, a costringere entro questa, con scattante giuoco e con ferma presa poetica, quelle stesse presenze che il disvilupparsi della favola ha portato a contatto del sentiero tracciato dal lineare corso dell'itinerario del poeta. Basterà pensare, ed è naturale raffronto, all'episodio, per tanti aspetti analogo, del capitolo XVII, al mirabile intermezzo degli usurai, alla descrizione catalogica di quelle loro tasche con "certo colore e certo segno", dove l'amore per gli emblemi occasionava precisamente, e allora in narrazione diretta, un parallelo tratto esplorativo:

E com'io riguardando tra lor vegne,  
 in una borsa gialla vidi azzurro  
 che d'un leone avea faccia e contegno.

Foi, procedendo di mio sguardo il carro,  
 vidine un'altra come sangue rossa,  
 mostrando un'oca bianca più che burro.

E un che d'una scrofa azzurra e grossa  
 segnato avea lo suo sacchetto bianco,  
 ...

un tratto che bene conviene ad un episodio, per servirci della parola del Getto, il che "si svolge su di un ritmo di pura fisicità, in una negazione totale de ogni umano pathos" ¶, giacchè nella tasca dei peccatori è "simbolicamente espressa e risolta la loro umanità", e cioè rimanendo "in un ambito di vita tutta fisica, di materia significante materia" (9). Che non è il caso presente, ben inteso, come non sarà nemmeno il caso, per segnare un luogo ancora, dell'inserito del "grande

scudo"

in che soggiace il leone e soggioga

che dovrà rappresentare la "fortunata Calarega" al canto XII del Paradiso, nè infine, se ancora vogliamo rammentare, di quella nota tersina del capitolo VIII del Purgatorio, che ora conviene trascrivere:

Non le farà sì bella sepultura  
la vipera che 'l Melanese accampa,  
com'avria fatto il gallo di Gallura.

Quella stessa inclinazione emblematica che nell'elogio di Domenico si impone come escogitazione di rettorico 'ornatus' e collabora a quella altezza di stile, a quelle cadenze di altissime sermone, che convengono alla laudativa predicazione di Bonaventura, alle seglie di Malebolge, nel cuore del capitolo consacrato a Gerione (alla "fiera" che "lo dosso e 'l petto e ambedue le coste dipinti avea di nodi e di rotelle"), giova alla complicazione figurativa che caratterizza organicamente il canto e segna, ad un tempo, un limite quasi non superabile di animale de gradazione: quella fuga, intendiamo, nell'ordine delle presenze animali che sarà bene sigillata dalla comparazione, non meno emblematicamente bestiale di ciascuna borsa, con cui si conclude l'inventario dei sacchetti degli usurai ("qui distorse la bocca e di fuor trasse la lingua, come bue che 'l naso lecchi"). Nè aggiungiamo, chè non è codesto il luogo, glosse ulteriori all'opposizione segnata, in termini figurativi, dal passo citato del colloquio nella valletta del Purgatorio, nè, per addurre un esempio estremo, intanto, porremo adesso a confronto la "cortesia del gran Lombardo" celebrato da Cacciaguida

che'n su la scala porta il santo uccello  
 dove pare istituirsi uno stridente <sup>contrasto</sup> contrasto intensionale con la "bestialità" del  
 la compagnia "malvagia e scempia".

Ancora diverso è comunque il presente impiego di odesta materia rap-  
 presentativa, il cui ufficio è ora quello di una evidente, esasperata accentuazio-  
 ne di quel sentimento della violenza, che domina il passo ("Romagna tua non è, e  
 non fu mai, senza guerra no' cuer de'suoi tiranni"), di quel sentimento per cui pa-  
 re che ogni figura che alla Romagna si congiunga debba così orientarsi; non è for-  
 se questo gusto di emblemi che, agendo poi in inclinazione metamorfica, come pro-  
 verbiale cadenza concreta, condurrà alla illustre preposizione di Guido, "l'opere  
 mie non furon leonine, ma di volpe"? Ecco perchè non sembra a noi accettabile  
 glossa quella del Monigliano, quando avverte che "queste tratto del canto, come  
 l'inizio del XXVI, riguarda gli interessi politici di Dante, rientra nel quadro,  
 o nella cronaca, della politica contemporanea tracciata da Dante attraverso il po-  
 em, ma rimane isolato dalla compagine poetica, e si regge decorosamente solo in  
 virtù delle solite designazioni perifrastiche che hanno un po' l'aria di ingegno  
 si indovinelli" (10), e per contro si rende al tutto accettabile la notizia inter-  
 pretativa del Sapogno, a giudizio del quale "questo quadro delle cose di Romagna  
 non è affatto una digressione oziosa e neppure soltanto un vivace e pittoresco  
 frammento di cronaca politica, isolato dalla situazione fondamentale del canto"  
 giacchè "nella domanda ansiosa del dannato Dante ha intuito il legame che avvin-

ce il suo personaggio a quell'ambiente, e rappresentando quel mondo di intrighi e di violenze, di prepotenze crudeli e di volpine astuzie, pone le premesse al grande episodio che segue, e cioè al ritratto della furberia politica che si inorgoglisce dei suoi effimeri trionfi terreni, ma è condannata e alla fine sconfitta dalla logica semplice e rettilinea della giustizia divina" (II). E in sostanza, nel cominciamento del dialogo di Dante e di Guido, non soltanto si determina una collaborazione tematica di altissimo rilievo, ma si illustra documentatamente quel nesso di "terra" e di "colpa" che è già stato da noi tante volte segnalato come un elemento tra i più caratteristici dell'esplorazione dantesca; in questo senso, l'impiego presente del luogo figurativo araldico è assai più prossimo, ancorchè attuato con opposta intenzione, all'impiego che Dante ne farà nel cielo del sole, che non a quello, poniamo, riscontrato nel cerchio dei violenti, chè in quel caso, come in quello in esame, agisce, sopra un elemento del dolce mondo, la posizione etica che la poesia viene offrendo. Alla base è comunque, per ogni intervento, quella lettura moralizzante dei 'segni' e delle 'figure' che, dedotta dal poeta dalla consuetudine ovvia della 'interpretatio' medioevale, è precisamente ricondotta a quei motivi etici che convergono alla sua esplorazione (e si pensi alla analogia trasparente della 'interpretatio nominis', a quell'impiego, sempre nel cielo del sole, di Assisi-Assesi come "oriente", che congiunge, come nesso positivo, ancora una volta, le presenze della terra ai valori etici scoperti nei luoghi eterni).

47

E' ad ogni modo in grazia della distesa orazione dantesca che la lunga narrazione di Guido può sorgere perfettamente orientata e, per così dire, moralizzata 'a priori': proprio perchè il nesso di "terra" e di "colpa" è stato illustrato con estrema diligenza, la voce del peccatore suona a noi, sin dal cominciamento del suo racconto, eticamente discoperta; quel disvelamento morale che nell'episodio "greco" dell'ottava bolgia era in certo modo tutto narrativamente offerto 'in re', in oggettiva dichiarazione, se togliamo la sola caratterizzazione aggettivale del "folle velo", nell'episodio "latino" della stessa bolgia diviene qualcosa invece di continuamente esposto in consapevole e lucida evidenza, qualcosa che è nella stessa inclinazione generale del canto e che ne contagia ad ogni momento le pagine, come sembra lasciar intendere preliminarmente il note inciso della comparazione del "bue siciliano", il provocante "e ciò fu dritto"; così ancora quel tanto di sfuggente alla pura esplorazione della bolgia stessa, che era nel capitolo XXVI, quel tanto, se possiamo dire, di occasionale, che era nel colloquio con "le maggior corne de la fiamma antica", di tangenziale nei confronti della lineare curvatura dell'itinerario dantesco, pare risarcito per la assoluta pertinenza della confessione di Guido, e pare anzi crudelmente compensato, per abbondanza, dall'inganno in cui cadrà il peccatore fasciato dalla fiamma, quell'inganno che egli stesso così distesamente, e ciecamente appunto, vorrà da principio illustrare ("s'i' credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo..."): inganno che, ancora una volta, lo notavamo, ripropone il nesso di



"mondo" e di "infamia", discendente dal nesso di "terra" e di "colpa", ancorchè in modo così sofisticatamente callido, adesse, e così acerbamente calcolato. E nella designazione di Guido del proprio spazio penale, come di "questo fondo", si ripete quel senso, non soltanto chiuso, ma di etica partecipazione piena, e penale, che il dimostrativo pare poi equilibratamente distribuire sopra l'eterno luogo della dannazione e sopra il sempre presente strumento della pena stessa, sopra "questa fiamma": quel "mondo" remoto che Dante ha auguratamente evocato "in questo mondo cieco" ("se'l nome tuo nel mondo tegna fronte"), come qualcosa che ancora può bene rapportarsi al peccatore (ed era come il corollario dell'episodio dei Romagnoli), viene di colpo, dal peccatore stesso, sull'urto del motivo della fama ("homo" nel parlato di Dante, "toma d'infamia" nel parlato di Guido), allontanate con fallace certezza ("...a persona che mai tornasse al mondo");

Ora chi se', ti priego che ne contes:  
 non esser dure più ch'altri sia state,  
 se'l nome tuo nel mondo tegna fronte."

Poscia che'l foco ~~MMMM~~ alquanto ebbe ruggiato  
 al modo suo, l'agufa punta ~~M~~ mosse  
 di qua, di là, e poi diè cotal fiato:

"S'i' credesse che mia risposta fosse  
 a persona che mai tornasse al mondo,  
 questa fiamma staria senza più scesse;

ma però che già mai da questo fondo  
 non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,  
 senza tema d'infamia ti rispondo.

Se il narrato ripropone il motivo del "foco" e ne avanza ancora l'aspetto fonico ("poscia che'l foco alquanto ebbe ruggiato", così prossimo al "mug

ghiava" della comparazione) e l'aspetto figurativo (la "aguta punta" che muove), e se tali elementi torneranno circolarmente a concludere l'orazione di Guido (la "aguta punta" tornerà allora come il "corno aguto", che il peccatore torce e dibatte), qualcosa di simile avviene all'interno dell'orazione stessa: narrato e parlato si stringono in ferma transizione e modulando precisamente il medesimo tema; ed ecco, all'aprirsi del racconto di Guido la nota apodossica del "questa fiamma staria senza più scosse", ed ecco, a conclusione, sul motivo dell'estrema caduta sancita da Minòs ("questi è de' rei del foco furo"), l'ultima illustrazione penale del "si vestito, andando, mi rancuro". E sarà tempo di disservare che ciò che lo Spitzer (lo accennavamo nel paragrafo precedente) annotava per il XIII canto dell'Inferno, e cioè che Dante "traendo le conseguenze logiche della legge del contrappasso, ha creato un linguaggio arboreo, semiumano, per le sue ibride anime-pianta", richiamando a confronto i dati linguistici fantasticati dal poeta per i diavoli o per Nembrot, vale analogamente per le sue ibride anime-fiamma del presente dittico infernale, dove un linguaggio igneo, semiumano, è largamente documentato e illustrato. Basterà pensare a quelle "parole grame" denunciate al principio del nostro canto, prive di "via" o di ~~HEHEHEHE~~ "forame" nel fuoco, e costrette a convertirsi "in suo linguaggio": come mediata dalla fiamma, come parola di fiamma esce l'orazione dei peccatori, finchè, comunicata alla punta del fuoco il "guizzo" che dà la lingua, il discorso del peccatore giunge intero ed intelligibile, oltre l'iniziale ~~HEHEHEHE~~ mormorio o ruggine; "la cima qua e là menando" loggevamo per Ulisse, ed era appunto quel pervenire affaticate del guizzo alla punta

"l'aguta punta mosse di qua, di là" leggiamo ora per Guido, ed è lo stesso fenomeno <sup>feachente</sup> ~~facilmente~~ risposto con pressochè identiche espressioni. Ma vi è di più: ciò che porta il guizzo della lingua alla punta "aguta" della fiamma, ciò che permette alla parola di cogliere il suo "viaggio", è un moto di "fiato", è quella equivalenza di "parole-vento" che lo Spitzer appunto segnava per il capitolo dei suicidi, dove "la lingua degli uomini-pianta è un semplice 'flatus vocis', linguaggio generato dal vento" ("si converti quel vento in cotal voce") (12); la stessa fisicità estrema che era implicata nel "crollarsi" della fiamma di Ulisse ("pur come quella cui vento affatica") è nel trasmutarsi del "confuso suon" in comprensibile parola.

Ma veniamo ormai all'orazione di Guido:

Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero,  
credendomi, sì cinto, fare ammenda;  
e certo il creder mio venia intero,

se non fosse il gran prete, a cui mal prendai,  
che mi rimise ne le prime colpe;  
e come e quare, voglio che m'intenda.

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe  
che la madre mi diò, l'opere mie  
non furon leonine, ma di volpe.

Lì accorgimenti e le coperte vie  
io seppi tutte, e sì menai lor arte,  
ch'al fine de la terra il suono uscìe.

Quando mi vidi giunto in quella parte  
di mia etade ove ciascun dovrebbe  
calar le vele e raccoglièr le sarte,

ciò che pria m' mi piaceva, aller m'increbbe,  
e pentuto e confesso mi rendei;  
ahi miser lassoi, e giovato sarebbe.

Il parlato di Guido pone immediatamente innanzi tutti i termini del proprio drammatico svolgimento, ed anzitutto quell'opposizione rigida di negativo e di positivo che è, nella concretezza della favola ("io fui...e poi fui...") anche successione temporale e che, non direttamente dichiarata in valutazione, si propone attraverso le figurazioni antitetiche dell'"uom d'arme" e del "cordiglio~~HEM~~ro"; con la stessa immediatezza si profila quindi sopra la pagina la figura del "gran prete", che deve rovesciare la prestabilita prospettiva del racconto, onde al "credendomi, si cinto, fare ammenda", di solida progettazione, il "mi rimise ne le prime colpe", che pare già suggellare definitivamente la vicenda, anticipandone, per dir così, lo scioglimento, subentra, quasi circolarmente chiudendo in un orizzonte, appunto, di "colpe", la storia umana di Guido. Ma già, se bene intendiamo, in quel ~~HEM~~ "credendomi", per sé ambiguo, aperte a qualsiasi esito, anche, è come una precoce spia del conclusivo trionfo del negativo (e sarà proprio, in concreto, "un de'neri cherubini"), per quel sottile richiamo che pare instaurarsi con l'apertura del parlato stesso ("s'i'credesse che mia risposta..."), dove la figura di Guido è come già offerta naturalmente delusa ed ingannata. E' sopra le convinzioni di Guido che giuoca anche adesso il testo (si badi alla ripresa esplicativa: "e certe il creder mio..."), a queste opponendosi non già una chiarificazione piena, al momento, delle ragioni dell'errore, ma in concrete semipre, e subito profilata in imprecazione, una figura ulteriore, si è detto, "il gran prete, a cui mal prenda!"), quella figura medesima che l'oblique ed accorte

svolgimento drammatico del capitolo XIX aveva già offerte, in tetra luce, al lettore. Bene osservava dunque il Terracini che "Guido termina il preambolo con una presentazione che si risolve in un vero e proprio sommario del racconto", e bene ancora che "il dramma interiore di Guido non consiste nella lotta che gli può essere costato il ravvedersi: Dante ci porta rapidamente all'inopinato intervento di Bonifazio che alla pace conquistata ha recato un pericolo mortale": è il motivo, precisamente, che giustifica l'immediata introduzione del "gran prete" nel parlato del peccatore (13); è ciò che osserva anche lo Spierri, scrivendo che "wie Francesca da Rimini ~~erzählt~~ erzählt er Dante zuerst in grossen Zügen seinen Lebenslauf" (14). E si tratta, in effetti, di un 'topos' non discaro alla tecnica del narrato dantesco, suscettibile di assumere, ovviamente, la più varia significazione espressiva: nel caso di Guido si tratta precisamente di attirare subito l'attenzione del lettore sopra la figura del pontefice ree che ha rimesso Guido "ne le prime colpe"; appena egli emerge nel parlato, Guido potrà interrompere la traccia preliminarmente seguita e pausare la propria orazione, preannunciando un racconto particolareggiato di quegli eventi che lo condussero alla dannazione e dichiarando che egli illustrerà il "come" ed il "quare" della propria rovina. Chi ascolta sa già, prima che tutto venga analiticamente esposto, che la vera direzione del racconto, come la vera responsabilità morale, non stanno dalla parte di Guido, in certe mode, ma dalla parte di Bonifazio: il richiamo al canto XIX si conferma legittimo ancora, considerando l'abile ~~spostamento~~ spostamento, diciamo così,

della linea maestra del canto; il Rossi giungerà anzi ad esclamare, con suggestiva intemperanza: "Terribile fantasia, questa d'un papa ancor vivo, che appare quasi nune indigete della gran folla degli spiriti cui ragione e volontà, affratellate nel male, trassero a popolare il cerchio di Malebelge" (15). Se il Rossi ha ragione, ciò avviene in qualche modo indirettamente, poichè egli può soprattutto stimolarci a non cercare, per l'ordinamento dell'orazione di Guido, una giustificazione di tipo psicologico. Ha ragione il Terracini, per esempio, quando dichiara che il richiamo al preambolo di Francesca può avere un significato soltanto esterno, e nei limiti di tale possibile significato il richiamo è stato da noi accolto, nell'atto in cui abbiamo trascritto il giudizio delle Spierri; non per questo saremmo però disposti ad affermare che si debba pensare al preambolo di un MI "abile diplomatico" (proposta poco oltre temperata a sua volta con l'osservazione che "c'è davvero qualcosa di sentimentale in questo calcolatore") (16), come siamo invece disposti ad accogliere, perchè glessa proprio temperante talune psicologiche deviazioni, la notazione che Guido "sente in certe nodo se stesso e Bonifazio come fatalmente abbarbicati in un solo peccato" (17). L'esame del discorso dell'"uom d'arme" e "cordigliero" non vuole insomma puntare sopra l'individuazione del tono possibile della pronuncia poetica, ma sopra l'effettuale articolarsi del fatto narrative, sopra l'organico organizzarsi della pagina, sopra l'orientazione reale ed aperta della favola.

Vediamo da vicino. Quando Guido inaugura il proprio discorso documentato, quando viene ad illuminare appunto il "come" e il "quare" del proprio ricadde



le opere di "volpe", si enunciano sul calcolo di questa distanza sempre afferma-  
 ta e sempre smentita, quella distanza che il "forma fui d'essa e di polpe" segna,  
 peste com'è in effetti a stridere con il superiore "questa fiamma staria senza  
 più scosse". E la colpa si annunzia, e accanto alla colpa quel "suono" che pare di-  
 latare ancora quell'orizzonte terreno già segnato come la "dolce terra latina",  
 alla "colpa", si è visto, così indissolubilmente congiunta (ancora una volta terz-  
 niano a leggerci: "ond'io mia colpa tutta reco").

Ma d'un tratto una nuova dichiarazione temporale corregge la preceden-  
 te: al "mentre ch'io forma fui..." pare opporsi, in correzione, questo "quando mi  
 vidi giunta..."; così ancora, poco oltre, la nuova esclamazione dolorosa, "ahi mi  
 ser lasso!", pare correggere la prima imprecazione, "a cui mal prenda!", nell'at-  
 to in cui la dialettica centrale del racconto di Guido viene a dichiararsi intiera  
 e la figura del "mal prete", già avanzata nel nodo che abbiamo illustrato, viene  
 ad occupare il suo giusto luogo centrale; non a caso nella struttura sintattica,  
 si porterà parallelamente al centro come soggetto "lo principe de'nuovi Farisei";  
 la posizione centrale sarà allora esasperatamente sottolineata dalla enorme di-  
 stanza che tale soggetto disgiunge dal suo esito verbale: soltanto due terzine ol-  
 tre emergerà quel "guardò" che potrà sigillare il grandissimo arco della presenta-  
 zione di Bonifazio e quella sospensione oratoria che tale arco sostiene e di cui  
 sapientemente riflette il più interno sentimento poetico. Al precedente "e certo  
 il creder mio venia intero", così sospeso e così teso sopra la esclamazione impre-  
 cativa, subentra intanto, quasi un lamento, questo "e giovate sarebbe" che accen-



pagna il compianto che Guido distende sopra il proprio destino. L'opposizione di negativo e di positivo che aveva segnato l'aprarsi della esposizione dello schema della favola ("io fui...e poi fui...") si itera a sua volta e si precisa nel giuoco del rovesciamento tagliente che ora viene a dichiararsi (e che risulterà vano): "ciò che pria mi piaceva, allor m'increbbe", ancora articolandosi come successione temporale, come rapporto di "pria" e di "allor".

Lo principe de'nuovi Farisei,  
avendo guerra presso a Laterano,  
e non con Saracin nè con Giudei,

chè ciascun suo nimico era Cristiano,  
e nessun era stato a vincer Acri  
nè mercatante in terra di Soldano;

nè sommo officio nè ordini sacri  
guardò in sè, nè in me quel capestro  
che soleva fare i suoi cinti più sacri.

Alla riposata metafora che Guido ha appena offerta nel "calar le vele e raccoglièr le sarte" e che, come è noto, riprende dal Convivio l'immagine dell'"uscir...di mare e tornare in porto", adotta precisamente per il calare "le vele de le mondane operazioni" e rendersi "a religione", sull'esempio del "cavaliere Lanciote" e del "nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano" (Conv. IV, xxviii, 7-9), succede adesso, ed è nuovo scarto, drammaticamente teso, e in qualche modo risolutivo, la figura del pontefice, gigantesca e terribile. La già da noi denunciata sospensione sintattica, che fa delle tre gerzine ora trascritte un unico movimento espressivo, un solo segmento continuo, è il segno di codeste dilatarsi della tensione del narrato del peccatore, articolantesi in un conclusivo ac-

cumularsi di negazioni ("nè...nè...nè..."), che ripete, conviene avvertire, con una fedeltà eccezionale, una struttura sintattica veramente memorabile della orazione di Ulisse. Bene aveva osservato il Terracini che "l'espressione addegnata di DanteH poggia qui su una multipla serie di negazioni ('e non...nè...ciascun...nessun...nè...nè...nè...nè...') appartenenti a tre diversi piani sintattici, eppure allineati in una sola totalità di fatti, di persone e di circostanze per la quale la forma della requisitoria finisce per giganteggiare in un molteplice quadro immaginosamente accusatore", e bene si era Anche avveduto del fatto che "con la stessa novenza stilistica, l'esigenza categorica espressa in forma esclusiva ("nè dolcezza di figlio, nè la pieta...') che ha alimentato l'ardore di Ulisse alimenta qui la superba febbre del pontefice"; ma si ponga direttamente a raffronto, con tutta puntualità, XXVI, 94-96 e XXVII, 91-93:

nè dolcezza di figlio, nè la pieta  
 del vecchio padre, nè'l debito amore  
 lo qual dovea Penelope far lieta  
 ...  
nè sommo officio nè ordini sacri  
 guardò in sè, nè in me quel capestro  
 che solea fare i suoi cinti più macri.

Diremo allora di più: che Dante riprenda dal Convivio, pertinentemente, ancora per il nobilissimo montefeltrano, l'immagine marina del NEM "calar le vele e raccogliere le sarte", non è cosa che può avvenire, diciamo così, impunemente, subito oltre l'episodio "greco" del dittico, e non può non importare qualcosa di molto preciso per l'episodio "latino"; ed ecco, come la tensione delle cariche negative del parlato di Ulisse si discioglieva allora nella incredibile larghezza del "na

mi si me per l'alto mare aperto", così la tensione presente delle medesime cariche, complicata anche dalle precedenti insorgenze, nel discorso di Guido, si scioglie, con aperta analogia, nell'approdo al risolutivo, al supremo momento del canto, momento la cui altezza è, questa volta, bene sottolineata dall'eccezionale inserto comparativo:

Ma come Costantin chiese Silvestro  
dentro Siretti a guerir de la lebbre;  
così mi chiese questi per maestro

a guerir de la sua superba febbre:  
domandommi consiglio, e io tacetti,  
perchè le sue parole parver ebbre.

E'poi ridisse: 'Tuo ~~cuor~~ cuor non sospetti;  
finer t'assolve, e tu m'insegna fare  
al come Penestrino in terra getti.

Lo ciel poss'io serrare e diserrare,  
come tu sai; però son due le chiavi  
che'l mio antecessor non ebbe care.'

Allor mi pinser li argomenti gravi  
là've'l tacer mi fa avviso il peggio,  
e dissi: 'Padre, da che tu mi lavi

di quel peccato ov'io me cader deggio,  
lunga promessa con l'attender corte  
ti farà triunfar ne l'alto seggio'.

E la comparazione porta all'improvviso il testo a contatto di morbide presenze: la "superba febbre" è preliminarmente già dilatata, con la forma speculare della comparazione, appunto, come "lebbre", con un inserto dunque che potrà organicamente guidare alla metafora del "maestro", e cioè del medico, due volte affacciando sopra la pagina, e direttamente, e in struttura riflessa, l'immagine del "guerir", in lucido parallelismo ("a guerir de la lebbre...a guerir

de la sua superba febbre"); è lo stesso colore morbido che passerà subito oltre a definire come "ebbre" le parole del pontefice. Siamo veramente al luogo di maggiore tensione del discorso di Guido, al punto dove la nuda e sobria cronaca del peccatore più si sporge verso un gusto di immagini, e gode egli del richiamo romane (Costantino e Silvestro), quasi a rialzare anche l'episodicità della propria vicenda sopra uno sfondo di solenni cadenze di storia.

E' tuttavia un breve momento, e conclude quell'arco dell'orazione, E con adeguato sigillo, in cui si è fatta impetuosamente centrale, per urto, la figura del "principe de' nuovi Farisei": sospeso tra la perifrasi inaugurale e la conclusiva comparazione, codesto segmento viene poi a spegnersi di fronte alla ormai nuda trascrizione del colloquio, introdotto dalle più neutre didascalie ("e poi ridisse", "e dissi"). Soltanto nella pausa che intercorre tra la battuta del pontefice e la battuta del cordigliere, è corretto apertamente il superiore livello segnato del racconto, segnato, si ricorderà, rigidamente, nell'opposizione del "domandommi consiglio, e io tacetti", dal nuovo "là've'l tacer mi fu avviso il peggio", e la posizione centrale è ora assunta dagli "argomenti gravi" ("allor mi pinser li argomenti gravi...e dissi"); dove l'attributo ("gravi") è anche il solo indizio valutativo, ma portato oggettivamente nel testo, allineato come un dato concreto, offerto come integrante parte della schietta macchina del racconto. E il Momigliano: "apparentemente queste non è che dialoghi: ma sotto di esse si vede il lavoro nascosto delle due coscienze, e interno, senza che una parola vi accenni, <sup>l'aria</sup> la'ria segreta della sala del conciliabolo" (19); dove certo il senso della

atmosfera creata dal poeta è assai fantasticamente dilatata, e sacrificata riesce, per contro, questa asciutta esposizione, ripetizione del fatto, nel parlato di Guido, con il ricorso fedele della 'oratio recta'; converrebbe piuttosto osservare, se non andiamo errando, come ogni indulgenza verso ogni possibile sentimento climatico sia qui nettamente sacrificata, e quasi austeramente, al puro ritaglio della cronaca drammatica, che in sé deve e può risolvere, senza compiacimento, e senza residue alcuno, tutta la significazione dell'episodio. Del resto, nelle parole di Bonifazio, aperta emerge alfine la consapevolezza del negativo, la coscienza della colpa, quella consapevolezza e quella coscienza che rappresentano paradossalmente il nucleo stesso dell'inganno teso dal pontefice, il nodo vero degli "argomenti gravi", chè su tale consapevolezza, precisamente, si fonda così la forza di persuasione, presso Bonifazio ("finer t'assolve..."), come la spinta all'errore, presso Guido ("da che tu mi lavi di quel peccato..."); è l'apparenza scongiurabile, ed anzi vinta e respinta, del negativo, che qui è la radice ultima del negativo medesimo; sopra tale apparenza punta il sofisma di Bonifazio, ~~mentre~~ sopra tale apparenza punta la resa peccaminosa del cordigliere. E' nel parlato del pontefice che ora il gusto dell'immagine si allarga sopra l'emblema delle due "chiavi": quell'immagine che in agevole impiego di traslate era stata utilizzata da Pier della Vigna, al canto XIII ("ambo le chiavi", "serrando e diserrando", come ora "due le chiavi", "serrare e diserrare"), riemerge ora, più pertinente e più solenne, e guida già al "triumfar ne l'alto seggio" del parlato di Guido; re-

...operato l'originario loro colore sacrale, relate al loro "ciel", dominano code\_ ste luogo del teste, figure, metamorfiche, di violenza, in livida luce, quasi re\_ staurando quel gusto di rappresentazioni simboliche che era, in bocca a Guido, nel quadro delle cose di Romagna. Per la loro effettuale inclinazione presente, di drammatica profanazione, esse sembrano acquistare il colore stesso degli emblemi negativi sopra esplorati, e le dimensioni della colpa paiono veramente rompere o\_ gni confine ed ogni determinazione, la "superba febbre" dimostrarsi empianente in\_ frenabile. La repentina transizione all'episodio della dannazione avviene così per scarto di immediata maturazione della tensione tanto sapientemente apprestata. E la figura del pontefice scompare ormai dal canto; al centro non diremmo tanto che ritorni Guido, ma il suo peccato; il luogo centrale è veramente tenuto, ora, dal "consiglio frodolente".

Crediamo abbia ragione lo Spierri quando scrive: "Der Dichter hat O\_ dysseus mit Guido da Montefeltro so nahe verknüpft, dass die innere Beziehung, wenn nicht in der Helle des Überlegenden Bewusstseins, doch in der Tiefe des EM ahnenden Gefühls lebendig sein musste. In beiden Fällen wird das Mass verletzt. Aber wie viel gefährlicher ist der Seelenbetrug des Papstes, des Fürsten der Pha\_ risäer, als die himmelstürmende Selbsttäuschung des Seefahrers! Und wie soll der Weltmensch sein Mass und HESEN seine Richtung finden, wenn der Botschafter des Geistes seine Sendung so schamhlich verrät?" (20). Sulla traccia dello Spierri è

infatti lecito risalire a quella che è l'ispirazione fondamentale del canto, e che ci conduce immediatamente alla ispirazione fondamentale della Commedia stessa, sempre che si vogliano tenere per vere le conclusioni del Barbi; dal quale dunque ci sia lecito adesso trascrivere con qualche larghezza: "Il mondo d'allora appariva al poeta gravemente travisto e corrotto; e la cagione di tanto male consisteva, secondo lui, nell'esser venuti a mancare di fatto i due ~~poteri~~ poteri stabiliti nel mondo dalla Provvidenza per dirigere gli uomini. L'un 'sole' aveva 'spento' l'altro; il Pontefice si era voluto sostituire all'Imperatore ed aveva abbandonato il proprio ufficio: così l'umanità era rimasta priva di tutte e due le guide e incapace di raggiungere il duplice fine al quale esse con opera concorde, ciascuna per la sua parte, devono indirizzarla"; e ancora: "Il poema è sostanzialmente l'annuncio profetico di questo ritorno d'un tempo migliore, annuncio ispirato a Dante dalla sua ferma fede, dalla sua invitta speranza e dall'ardente sua carità, le tre virtù cristiane del cui pieno possesso si gloriava e sulle quali immaginò di essere stato esaminato con piacere, in presenza di tutta la corte celeste, dai tre apostoli che le raffigurano nelle sacre carte" (21). Se questa diagnosi intorno alla "genesi" e alla "ispirazione centrale" della Commedia è esatta, emergeranno nitide non soltanto le necessarie implicazioni capitali che il giudizio intorno a Bonifazio comporta, intorno all'uso legittimo, poniamo, delle due "chiavi", ma ancora quelle implicazioni dell'etica politica che specularmente sono qui affacciate nel testo dalla comparazione di Costantino e Silvestro; po~~ssi~~

tremmo insomma dire che il ricorso, in bocca a Guido, di colui che

sotto buona intension che fè mal frutto,  
per cedere al pastor si fece greco

secondo che si legge, come è noto, in Par. XX, 56-57, è una sorta di velato e discreto equivalente della grande 'exclamatio' che al capitolo XIX, come abbiamo veduto a suo luogo, sigillava l'invettiva dantesca contro i papi simoniaci:

Ahi, Costantin, di quante mal fu matre,  
non la tua conversion, ma quella dota  
che da te prese il primo ricco patre!

E del resto l'uno e l'altro luogo di Malebolge, quasi integrandosi a vicenda, trovano in una pagina illustre della Monarchia il loro adeguato commentario; in quel capitolo X del libro III, precisamente, che così si inaugura: "Dicunt...quidem quod Constantinus imperator, mandatus a lepra intercessione Silvestri tunc summi pontificis, Imperii sedem, scilicet Romam, donavit Ecclesie cum multis aliis Imperii dignitatibus. Ex quo arguunt dignitates illas deinde neminem assumere posse nisi nisi ab Ecclesia recipiat, cuius eas esse dicunt; et ex hoc bene sequeretur auctoritatem unam ab alia dependere, ut ~~HEE~~ ipsi volunt" (I-3). Così, con callida arte, attraverso l'esplorazione della colpa di Guido, l'analisi dantesca del negativo si allarga ad una visione totale, e abbraccia le radici ultime della corruzione, calando la propria rigida diagnosi in figure concrete, liberamente usando del loro altissimo potere evocativo. Ma torniamo al nostro capitolo, e leggiamo infine il drammatico episodio della dannazione del montefeltrano.

Francesco venne poi, com'io fu'morto,



per me; ma un de'neri cherubini  
li disse: 'Non portar: non mi far torte.

Venir se ne dee giù tra'miei meschini,  
perchè diede il consiglio frodolente,  
dal quale in qua stato li sono a'orini;

ch'assolver non si può chi non si pente,  
nè pentere e volere insieme puossi  
per la contradizion che nol consente.'

Ohmè dolente!, come mi riscossi  
quando mi prese dicendomi: 'Forse  
tu non pensavi ch'io leice fossi'!

Il punto di partenza sarà per noi, come sembra giusto, l'ammirato giudizio del De Sanctis: non intendiamo tanto riferirci alla discutibile proposizione: "Dante si è incontrato nel demonio moderno", che era pure un modo legittimo, per figura critica, di dichiarare la straordinaria validità di poesia di questo episodio dantesco, ed era un modo di incitare a risentirne, con libera e schietta adesione, il fresco fascino; intendiamo richiamarci soprattutto alla puntuale analisi che il critico ci ha lasciato di queste terzine: "Il profondo di questa ironia è nella comica serietà; accettando seriamente una ragione alla quale non credeva nè il papa, nè Guido, nè egli, ripiglia l'argomento papale e mettendo in caricatura la cortecchia scolastica onde si ricopriva il sofisma, ridottolo in forma di sillogismo, ne dimostra l'assurdo col principio di contraddizione, mostrandosi forte in logica non meno del papa" (22). È vero che l'intrico di ironia, comicità e serietà, così segnato, ma non risolto dal De Sanctis doveva fatalmente creare, anche, qualche curioso imbarazzo interpretativo; ne vediamo i segni palesi, per esem

67

pio, e per limitarci, anche, ad un solo esempio, nel Carli, il quale è pronto a discorrere appunto, per Guido, di una "luce d'ironia, onde il poeta s'è compiaciuto di circonferire questa creatura del suo spirito", per poi annotare, alcune pagine più oltre, che "in fondo la figura, nella ~~questo~~ creazione della quale si è ~~è~~ compiaciuto, se può parer comica nei suoi contrasti, e negli atti e ne' discorsi suoi, è, a ben considerarla, profondamente tragica" (23). Tragicità, comicità, ironia, indifferentemente giuocano nella pagina, perchè indifferente è la pagina, che per sua natura sfugge ad ogni definizione di ordine tonale; ogni misura di tal genere è adatta, se si desidera, se soltanto conviene alla disposizione d'animo del lettore, all'inclinarsi della sua voce, e nessuna misura di tal genere, intanto, può esaurire la verità politonale, perchè atonale effettivamente, dell'episodio. Di fronte a questo concreto contegno espressivo del testo si comprende che la più facile tentazione esegetica sia quella di accumulare in sovrapposizione o in giustapposizione le più diverse e le più contrastanti definizioni tonali, quasi che l'inafferrabile colorazione del testo possa essere così ~~è~~ irretita nelle maglie di una tale approssimazione critica, che muova aggredendo il capitolo da ogni lato. Rinunciando dunque, come conviene, a siffatta strategia, fatalmente inefficace, giova piuttosto considerare come l'opposizione polare di negativo e di positivo, che era emersa sin dal primo verso della confessione di Guido ("io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero", per rileggere ancora una volta), torni ora a proporsi, anche più efficacemente, perchè più drammaticamente, risolta in figurazioni

concrete, per le immagini contrastanti di Francesco e di "un de'neri cherubini". Un semplice "poi" crea la transizione al nuovo quadro, e subito la 'oratio recta' si innesta un'altra volta nel parlato del peccatore, trascrivendo con aperta e distaccata fedeltà, per intanto, le parole del demone. Figura muta, Francesco è qui semplice emblema di quella positività dell'esistere, di quella pienezza di vita etica, che già si era affacciata nell'immagine del "cordigliero...cinto" del "capestro", e "pentuto e confesso", desideroso di "fare ammenda": nella figura del Paradiso si scioglie l'intera tematica che ben potremmo dire 'francescana' del nartrato di Guido, rudemente si scioglie, di fronte alla recisa e imperante voce del demone ("non portar: non mi far torto"), dove l'iterazione proibitiva della negazione, con facile suggestione, pare riflettere già tutta la negativa risoluzione del contrasto (con analogo procedimento, la presenza del "ciel" è già nel vocativo, "o tu del ciel", con cui si inaugura il lamento dell'"angel d'inferno", al canto V del Purgatorio, nell'episodio di Bonconte da Montefeltro, così ricco di ben segnati parallelismi con l'episodio presente, secondo che ha rettamente notato il D'Ovidio) (24). Il "mal prete" è scomparso ormai dalla scena evocata dal peccatore, e il nero cherubino, mentre ne rovescia il sofisma, ne ripete tuttavia, in assenza, la posizione, e ne ricalca, con qualche fedeltà, l'eloquente stile: s'intende che dal "finor t'assolve" di Bonifazio dovrà procedere il preciso sillogismo del demone ("ch'assolver non si può..."), ma nel "nè pentere e volere insieme puogsi" pare serbarsi un'eco non vana del solenne affermare del pontefice medesimo:

47

"le ciel poss'io serrare e diserrare", quasi, vogliamo intendere, che alla fallace liberalità del pontefice, all'ingannevole sua offerta di troppe agevole possibilità, venga ora ad opporsi, stringente e logica, la nitida impossibilità denunciata dal "loice". Ciò che nel racconto di Guido era apparso come un nudo "consiglio" ("domandommi consiglio, e io tacetti"), riceve ora la sua precisa definizione etica, diviene quel "consiglio frodolente", dove l'attributo ha la rigida puntualità morale che piace a Dante e che subito si prolungherà nella rappresentazione di Minòs ("atterse otto volte la coda", "rei del foco furo"), sommando, in un cerchio breve, la dichiarazione tagliente della colpa, il tagliente giudizio, la tagliente condizione penale. ~~XXXXXXXX~~ E alla dichiarazione si congiunge quel senso vivido e tragico della caduta, che così bene ha illustrato il Casella, commentando i due versi primi dell'intervento dell'angelo infernale:

...non portar: non mi far torto.  
Venir se ne d'èe giù tra'miei meschini.

"Due negazioni secche e un'affermazione implacabile...Le parole scandite su un ritmo giambico precipitano l'una dopo l'altra con un impeto accentuativo che, poggiando un attimo su 'd'èe' in cadenza e ampliandone la capacità tonale, s'abbatte sull'avverbio 'giù' con un senso di volontà ferma e di necessità inesorabile" (25) E' precisamente questo senso di caduta irreparabile che conduce alla figurazione di Minòs e che bene può richiamare, per una affine tensione espressiva, oltre che per l'analogia della situazione, quella complementare figurazione del grande demo\_

ne, che a noi era nota dal capitolo XX, per il "ruinare" di Anfiarao "fino a Minòs che ciascheduno afferra" (di solennità "mitica e grottesca" parlò una volta, rettamente, il Getto) (26). Si pensò del resto alla stessa figurazione originaria del "conoscitor<sup>II</sup> de le peccata" al capitolo V dell'Inferno, nel quadro del giudizio delle anime:

vanno a vicenda ciascuna al giudizio;  
dicono e odono, e poi son già volto.

Questo tema della caduta pare dunque in certo modo inseparabile dal motivo di Minòs, e se desideriamo una conferma ulteriore, possiamo ricorrere ancora al canto XIII, al racconto di Pier della Vigna, allorchè egli evoca il giudizio dei peccatori che saranno destinati alla "settima foca"; e subito:

Cade in la selva, e non l'è parte scelta;  
ma là dove fortuna la balestra,  
quivi germoglia come gran di spelta.

Si capisce del resto che in Minòs agevolmente si venga, diciamo così, a coagulare quel capitale motivo del "ruinare", che in vario modo si offre al lettore, secondo la varia occasione: ricordiamo almeno, per rimanere in Malebolge, il "piovvi di Toscana...in questa gola fiera" di Vanni Fucci, al capitolo XXIV, e il parallelo "piovvi in questo greppo" di maestro Adamo, al capitolo XXX. Nel caso di Guido la felice illustrazione del Casella per il presente "venir...giù" bene interpreta co-desta<sup>II</sup> ulteriore incarnazione del ricco tema.

A Minòs mi portò; e quelli attorse  
otto volte la coda al dosso duro;

e poi che per gran rabbia la si morse,

disse: 'Questi è de'rei del focco furo';  
per ch'io là dove vedi son perdute,  
e si vestite, andando, mi rancuro."

Quand'elli ebbe'l suo dir così compiuto,  
la fiamma dolorando si partio,  
tercendo e dibattendo il corno aguto.

Il racconto si esaurisce in lamento; il primo segno è posto, come abbiamo sopra letto, nell'intervallo che sta fra l'esplicazione del nero cherubino e la sarcastica battuta, memorabile davvero, che sigilla il suo intervento: "forse tu non pensavi ch'io loice fossi"; come un sospiro si pone quell'"ohmè dolente!", che riecheggia l'"ahi miser lasso!", cangiando tra due esclamazioni dolorose l'intera vicenda del ritorno alle "prime colpe"; e subito il "mi riscossi", anch'esso esclamativamente atteggiato ("come mi riscossi...!"), segna con un brivido l'improvvisa consapevolezza del male senza rimedio. Dal "mi prese", quindi, al "mi portò": i gesti di Minòs ("atterse...la coda...la si morse"), sembrano, 'in re', prolungare tale brivido; nella "gran rabbia" del giudice, finalmente, esse è come riflesso ancora una volta, mentre in pochi tratti la sua figura (basti pensare all'evidenza di quel "dosso duro"), viva essenzialmente nel bestiale discernersi della "coda", si profila assoluta, si fa, con la voce, giudicio. Il cerchio si chiude, come già annotavamo: nel "focco furo" riemerge il gran tema della *bolgia* ottava e, muovendo dalla sentenza di Minòs, appunto, si proietta esse nel parlato di Guido ("si vestite, andando, mi rancuro"), arde il narrato di sé ("la fiamma

dolorando di partio"), così come si dilata, ad un tempo, il giuoco delle pause sopra il gerundio (parallelamente, abbiamo vedute, "andando" e "dolorando"), sino al triplice insorgere conclusivo, cui l'ultima delle pause si congiunge ("dolorando...torcendo e dibattendo"), che svolge in rappresentazione descrittiva (27) quell'essaurirsi in lamento di cui era discorrevamo; "isti cruciantur occulte", eservava Benvenuto: ma nelle estreme voci del canto, la sofferenza pare veramente ~~in~~ vincere l'involucro di fiamma, denunciandosi aperta.

Noi passam'oltre, e io e'l duca mio,  
 su per lo scoglio infino in su l'altr'arco  
 che cuopre il fosso in che si paga il fio  
 a quei che scommettendo acquistan carco.

Così la tematica della belgia si estingue, senza commento alcuno; nella vicenda di Guido l'illustrazione si è ormai compiuta, e attenta, la colpa ha ritrovato la propria misura etica e penale, e tale misura è stata esplorata dai poeti con una diligenza sottile e penetrante, tanto più sottile e tanto più penetrante, quanto più libera è apparsa la confessione dei peccatori, quanto più libera, appunto, si è levata la loro voce, allargandosi in non interrotta continuità di racconto, esaurita subito l'impostazione dialogica in un semplice supporto ~~li~~ minare, almeno in apparenza. L'ultima terzina e l'ultime versò inclinano già la favola dantesca sopra le presenze della nuova belgia e dichiarano ~~in~~ anticipazione la ~~in~~ sua condizione morale: nel "passam'oltre" è come il segno di un distacco tagliente ed il riemergere attuale del narrato itinerale, come delle ob

bligati nozioni paesistiche (lo "scoglio", l'"arco", il "fosso"), pone la necessa-  
ria oscura del racconto.



## XI

Il grande motivo dantesco della difficoltà, o della impossibilità, di dire, quel tema che si denuncia già, in tenue anticipazione, nella illustre 'exclamatio' inaugurale della Commedia, per la "selva selvaggia" ("ah quanto a dir qual era è cosa dura..."), e che ritrova, per l'eloquenza del Paradiso la sua nota illustrazione centrale nella epistola XIII, con il doppio aspetto tematico del 'nescit' e del 'nequit' ('nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit'), e con il conseguente principio della 'assumptio metaphorisum' ('multa namque per intellectum videmus, quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in libris suis per assumptionem metaphorisum; multa enim per lumen intellectuale vidit que sermone proprio nequivit exprimere'), si confessa, per la *II* rettorica infernale, in due solenni aperture di canto, principalmente: al cominciamento, appunto, di codesto capitolo XXVIII, e al cominciamento del XXXII, dove alfine raggiungerà l'equilibrante 'topos' della 'invocatio' ("ma quelle donne aiutino il mio verso..."), e dove si dichiarerà intiera, anche, la dialettica essenziale del "fatto" e del "dir" ("si che dal fatto il dir non sia diverso..."); che è la stessa dialettica introduttiva, si badi, del capitolo I ("io non so ben<sup>e</sup> ridir..."), allora implicitamente enunciata, come costitutiva della stessa ~~III~~ pronunzia poetica dantesca e della dantesca arte del racconto, con

giunta, come conveniva, ~~MI~~ con quel "possessive of human solidarity", direbbe ancora lo Spitzer (I), del "nostra vita", così precisamente come adesso, alle soglie della nona bolgia, si congiunge ad un "possessive" del medesimo ordine, in grazia del "nostro sermone". In apertura al canto XXXII, tuttavia, la certezza del "concetto" ("io premerei di mio concetto il succo più pienamente...") non sarà discussa e posta in dubbio, ed il problema espressivo diventerà, univocamente, quello del 'sermo deficit', o insomma, del 'nequit':

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
come si converrebbe al triste buco  
sovra'l qual pontan tutte l'altre roccie,

io premerei di mio concetto il succo  
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,  
non senza tema a dicer mi conduco;

chè non è impresa da pigliare a gabbo  
discriver fondo a tutto l'universe,  
nè da lingua che chiami mamma o babbo:

ma quelle donne aiutino il mio verso  
ch'aiutare Anfione a chiuder Tebe,  
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

La misura totale delle cifre rettoriche è calcolata, per contro, nella sua interesse in questo 'incipit' del canto XXVIII, dove accanto al "nostro sermone" sta la "mente", e dell'uno e dell'altre si lamenta parimente il "poco senso"; che è una sorta di correzione della ~~E~~ 'invocatio' del capitolo II, dove le "sacresante Vergini" erano interpretate come la "mente", appunto:

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

Se nel Paradiso, ad ogni modo, il 'nequit' rettorico si accompagnerà, moralizzato (o meglio teologicizzato, se vogliamo dire), al 'nescit' delle 'obli\_tus', per trascendere l'originaria tematica nella sua condizione meramente orato\_ria, con l'innestarsi, ancora, sopra il tronco maggiore dei motivi della trascen\_denza del divino, sino alla straordinaria orchestrazione del canto estremo della Commedia, nell'Inferno noi sentiamo continuamente presenti, ad ogni insorgenza, i due grandi modelli virgiliani, per solito rettamente addotti dai commentatori, sentiamo il riecheggiamento fedele di Aen. II, 361:

Quis cladem illius noctis, quis funera fando  
Explicit, aut possit lacrimis aequare labores?

o di Aen. VI, 625:

Non mihi si linguae centum sint oraque centum,  
Ferrea vox, omnis scelerum comprehendere formas,  
Omnia poenarum percurrere nomina possim;

a tal punto, che il dantesco "aequar" del verso 20 può essere denunziato, come è avvenuto, quale puntualissimo virgilianismo, sul confronto dell'"aequare" virgilia\_no; e il "modo de la nona belgia" è il "modo de la pena" (Inf. X, 64), è qualcosa, intendiamo dire, di estremamente prossimo al "poenarum...nomina".

Chi poria mai pur con parole sciolte  
dicer del sangue e de le piaghe a pieno  
ch'i'ora vidi, per narrar più volte?

Ogne lingua per certe verria meno  
per le nostre sermone e per la mente  
c'hanno a tanto comprender poco sene.

L'interrogazione iniziale pone subito al centro della nuova pagina in\_

fennale il "sangue" e le "piaghe", i due nodi tematici del capitolo, dilatandoli, senza soluzione, anzi con transizione prontissima, in una solenne comparazione ipotetica, che ad innalzare rettoricamente il testo, si diffonde, continua, per lo spazio di cinque terzine, non senza implicare, addizionalmente, una struttura di limpida ~~Ueberbietung~~ ("s'el s'aunasse ancor tutta la gente...con quella...e l'altra...d'aequar sarebbe nulla..."). Quasi ravvolta nelle sue fiamme risplendenti l'ottava belgia, in quelle fiamme, intendiamo dire, quasi conclusa, il presente capitolo pare riallacciarsi, se non è nostra arbitraria suggestione, così per le sue cadenze oratorie, come per l'orribila materia che viene qui promettendo e per il crudele sentimento che tale materia dovrà accompagnare, ai due canti consacrati dal poeta alla settima savorra, da quella quasi riprendendo adesso l'arte della accumulazione, l'arte cioè che aveva generato la distesa similitudine di Libia, Etiopia, Arabia congiunte. Il nesso di "aunasse"- "aequar" pare consapevolmente riferirsi a quei nodi di stile, e quelle novense medesime di scrittura, che erano allora servite a descrivere, e più a suggerire alla mente del lettore, la "orribile stipa" della regione dei ladri. Abbiamo già vedute del resto, trascrivendo le sole sintattiche linee maestre del prolungato periodo dantesco, come nell'ordine grammaticale si rifletta perfettamente codesto gusto della addizione incalzante delle immagini: si aggiunga adesso, come integrante glossa, la denuncia della incredibile tensione che tali linee sintattiche vengono a generare, per l'audace suspense che protende le immagini lungo il veramente non breve arco del periodo, dalla

inaugurale protasi ("s'el s'aunasse..."), alla EH tanto tardi scattante apodosi  
 ("d'aequar sarebbe nulla..."). E' precisa ed evidente cura del poeta, il dilatare,  
 attraverso continui inserti, e in vista di cosiffatta tensione, cedesto vasto spa-  
 cio intermedio, non soltanto prolungando il moto della enumerazione, chè ciò è par-  
 te, per esprimerci così, del giuoco fondamentale, ma indugiando, e che assai più in-  
 porta, sopra ciascun termine del raffronto, con un uso sapientissimo, poniamo, di  
 larghe perifrasi. Inutile catalogare ad una ad una le diverse, pressochè continue  
 interpolazioni, poste a frantumare la sempre abilmente recuperata traccia diretti-  
 va del presente segmento: inutile sottolineare qui la vivida ed aperta indàlgense  
 dantesca verso le variamente atteggiate amplificazioni parentetiche; interno ai  
 nuclei tematici ("del suo sangue dolente", "che sentio di colpi doglie", dove la  
 cauta e programmatica 'annominatio' sopra la figura del 'dolor' è di altissimo ri-  
 lievo: e subito dobbiamo rinviare alla "dolente strada" di cui discorre Macometto,  
 all'accumulare "duol con duolo" del Mosca, e a quella sorta di ponte tematico che  
 si apre verso il prossimo canto, e che raggiunge la comparazione accumulante, a  
 questa parallela, "qual dolor fora..."), cresce una così folta vegetazione di in-  
 magini addizionali, di richiami, di allusioni, che soltanto nel conclusive e cal-  
 colate equilibrarsi, in parallelo, della ripresa ipotetica ("e qual forate suo mem-  
 bro e qual mosse mostrasse..."), equilibrarsi, del resto, bene preparato dal preli-  
 minare congiungersi, sempre in parallelo, e sempre in cadenza binaria, dei nitida-  
 mente giustapposti per eco, "a Ceperan, là doveM..." e "là da Tagliacozzo, dove

...", il periodo potrà gravitare ancora con piena sicurezza costruttiva verso il "modo de la nona belgia", e puntare con fermezza, quasi per un estremo, acuto guizzo, sopra il grave aggettivo estremo, come sopra la dichiarazione del fondamentale registro espressivo, dichiarazione per sè moralizzante, oserei dire, dell'intero segmento, e forse dell'intero canto: "sesso". Distaccate violentamente da ogni possibile suggestione epica, le immagini delle evocate guerre precipitano, letteralmente, verso il degradato attributo ~~ESSERE~~ conclusivo, quasi urtando, da ultime, contro il suo sordo emergere sigillante. E per segnare un altro luogo ancora, ove la tensione costruttiva fa grandi prove della propria forza, si pensi all'improvviso emergere del presente descrittivo, a stridere, tra le varie insorgenze evocative, nel quadro di quell'"ossame" che " ancor s'accoglie" a Ceperan e là da Tagliacozzo, luogo d'oro veramente del canto, che apre un sentimento, improvviso in mezzo all'ombra delle lontane rimemorazioni, di tragica durata, di un permanere fisso, e quasi nella sua fissità ritagliato, e non solubile. Sottolineò bene il Fubini, una volta, discorrendo del XXXIII del Paradiso, "quell' ' ancor', così caro al nostro poeta, il poeta degli affetti intensissimi di indefinita durata" (2); egli pensava allora a questi versi illustri:

...ed ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa;

ma allegava, come documenti trascelti tra i molti possibili, "che, come vedi, ancor non m'abbandona", "Deidamia ancor si duol d'Achille", "Marsia tua, che'n vi

sta ancor ti priega" e, dal capitolo presente, "io vidi certo, ed ancor par ch'i'l veggia"; a tali documenti si aggiunga dunque codesto luogo, anche per la forzatura d'ordine grammaticale insigne sopra altri molti. Ma per tornare all'esame della comparazione, si volga ora la mente a quel primario inserto per 'circumlocutio' della "lunga guerra", che apre le maggiori possibilità, per Dante, di una evasione dall'urgenza immediata del racconto, aggiungendosi alla evocazione perifrastica ("che de l'anella fè al alte spoglie") il rinvio auterizzante, secondo un procedimento non inconsueto veramente (si pensi al rinvio di Niccolò per il "nuove Iason ...di cui si legge ne'Maccabei", in XIX, 85; al rinvio di Virgilio per Euripilo all'"alta...tragedia", in XX, 112; per non citare adesso che due tratti di Malebolge), anzi strutturato, nel caso, come un 'topos' particolarissimo, e da noi già individuate: quello dei "gran savi", già esemplificato, per noi, in XXIV, 106; e del 'topos' è parte l'ulteriore amplificazione encomiastica del "che non erra" (e che in effetti, se bene si guarda, è l'equivalente preciso della messa attributiva del "gran", nella immagine della fenice). Che Dante poi non derivi veramente da Livio, può dimostrarsi per il noto passo parallelo del Convivio (IV, v, 19: "E non puose Iddio le mani ~~scendere~~, quando per la guerra d'Annibale avendo perduti tanti cittadini che tre moggia d'anella in Africa erano portati, li Romani volsero abbandonare la terra, se quel benedetto Scipione giovane non avesse impresa l'andata in Africa per la sua franchezza?"), come puntualmente considera il Renucci: "Parlant de la quantité d'anneaux d'or recueillis sur les cadavres des chevaliers romains

après la bataille de Cannes. D. les fait monter dans le Cuv. (IV, v, 19) à trois boisseaux. Dans la D.C. (Inf. XXVIII, 10 suiv.) toute indication numérique disparaît, et D. ajoute: 'comme écrit Tite Live, qui ne fait point d'erreur'. Glose d'autant plus étrange que si D. devait l'anecdote à Tite Live, il n'eût jamais dû parler que d'un boisseau, non de trois, car il aurait dû se rappeler les termes de l'historien: '...tantus aceruus fait, ut metientibus dimidium super tres modios explesse sint quidam auctores. Fama tenait, quae propior vero est, haud plus fuisse modio' (XXIII, 12). Un boisseau, dit par conséquent Tite Live. Florus (I, 23), suivi par Jean de Salisbury (Pol., III, 10) dit: deux. C'est chez Eutrope (Hist. Rom. Epit., III, 11), Crose (Hist., IV, 16) et saint Augustin (De civ. Dei, II, 19) qu'on peut lire: trois. D. suivait probablement Crose" (3). Il est peu important, si l'on veut, à la fin de la nostra ricerca, se non dovessimo avvertire che proprio per amore del 'topos' Dante è indotto ad allegare una fonte inesistente, di cui deve fingere esperienza piena, precisamente in vista di una più grave e più solenne autorizzazione.

Più rilevante è tuttavia, e s'intende, l'autorizzazione rettorica che non confessatamente presiede alla intiera comparazione delle guerre di Puglia, con parazione che, come è noto, vuole essere riportata in essenza allo schema della illustre composizione di Bertram dal Bornio, e cioè, quasi con circolare architettura di narrazione, del personaggio estremo della bolgia e del canto:

Si tuit li dol e.lh plor e.lh parrimen  
e las dolers e.lh dan e.lh chaitivier



qu'on anc auzis en est segle dolen  
fesson ensems, sembleran tuit leugier  
contra la mort del jove rei engles;

Innestate così, per quella che sarà la conclusione del capitolo, come una sorta di modulo giustificato dall'interno del capitolo stesso, lo schema di Bertram agisce in indissolubile congiunzione con la preliminare insorgenza tematica del motivo della impossibilità di dire, e vale ad illustrarlo, spostando callidamente sopra immagini specularmente riportate l'impegno descrittivo abilmente eluso, appunto in risoluzione di Ueberbietung:

S'el s'aunasse ancor tutta la gente  
che già in su la fortunata terra  
di Puglia fu del suo sangue dolente

per li Troiani e per la lunga guerra  
che de l'anella fè sì alte spoglie,  
come Livio scrive, che non erra,

con quella che sentio di colpi deglie  
per contastare a Roberto Guiscardo;  
e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie

a Ceperan, là dove fu bugiarde  
ciascun pugliese, e là da Tagliacozzo,  
dove sans'arme vinse il vecchio Alardo;

e qual ferato suo membro e qual mezzo  
mostrasse, d'aquar sarebbe nulla  
il modo de la nona belgia sozzo.

A torto il Rossi, se letteralmente vogliamo intendere, esclamava una volta: "Ecco finalmente il panorama della belgia, visto e sentito in tutto il suo errore dal poeta e da noi"; al contrario, infatti, del "modo de la nona belgia" non si dà descrizione d'insieme, in narrato diretto, ma come appunto si diceva,

una pura proposta comparativamente speculare, onde la figura della preterizione pare quasi, in questo luogo, concretamente attuata. Vero è piuttosto che la tecnica ~~XXXXXXXXXXXX~~ accumulativa di cui adesso Dante si compiace, per la similitudine, pare riflettere in anticipazione la tecnica del racconto ~~II~~ impiegata per l'intiero svolgimento del canto, che veramente è un 'aunare' figure in rapida e violenta successione, sostituendosi, alla dichiarazione preliminare del "modo" della bolgia, la particolare dichiarazione, di volta in volta inserita nel narrato, del "modo" penale di ciascun peccatore, in un ripresa iterata di quel nesso originario di "sangue" e di "piaghe", che l'esordio ha frattanto ripercosso nella ~~III~~ coppia predicativa del "forato" e del "mosso". Il canto si costruirà, infatti, attraverso una serie di quadri insorgenti in rapida successione, in un vario giuoco di immagini, secondo un processo di perenne ricominciamento e di perenne ripresa, in qualche modo, del programma descrittivo enunciato a principio e dichiaratamente abbandonato per l'impossibilità di un 'aequare' che non fosse per riflessa comparazione. Una impossibilità, si aggiunga infine, di cui è insistentemente posta in rilievo, ed enfaticamente, la significazione oggettiva, culminante in quel "nostro sermone", che dichiara l'implicito "address to the reader", ma preparato dall'interrogativo "chi poria mai...?", e congiunto al colore di 'sententia' di "ogne lingua per certe verria meno...". Per tornare ora al Rossi, diremo che a ragione egli aggiungeva che l'errore sentito "dal poeta e da noi" segna una "passaggiera concordia d'impressioni, che va notata, perchè d'ora innanzi il Poeta vedrà

e rappresenterà sguardi osceni, orrende piaghe, mutilazioni raccapriccianti, e sangue e sangue e sangue, con la vigoria ch'è sua, e noi ne proveremo schifo, ribrezzo, terrore; ma non una suggestione sentimentale ci verrà in questo senso da lui", lasciando da parte la coloritura romantica che accompagna codesta dichiarazione critica, il suo nucleo è esatto. E il Rossi aggiungeva: "E' miracolo d'arte rigorosamente oggettiva nella sua indefettibile soggettività? O gli uomini del Medio Evo, assuefatti dalla crudeltà delle leggi a viste di tal sorta, eran essi ~~ME~~ dotati di men fine sensibilità che non siamo noi? Forse è l'una e l'altra cosa insieme". E' l'una, decisamente, è quella oggettività d'arte di cui il Rossi discorre e che l'esordio così accuratamente prepara, e nella interrogazione liminare, e nella grande comparazione ipotetica; soltanto nel canto successivo, è ancora il Rossi a suggerire, le voci del narrato prontamente inclineranno verso modi di partecipate dolore: "Dante, mentre passa, senza altro segno di ripugnanza, fra quel macello, sente più e più il palpito della pietà, finchè tutte ne tremano le ultime figure del canto" (4); forse, vogliamo intendere, di un palpito di pietà tremano veramente le estreme figure del canto, ma di tale pietà non vi è dichiarazione alcuna: il capitolo presente manterrà sino all'ultimo la sua asciutta impostazione di oggettiva cronaca, e scaricherà abilmente sopra il cominciamento del canto XXIX la didascalia sentimentale che tanto piaceva al critico da cui abbiamo ora trascritto:

La molta gente e le diverse piaghe  
avean le luci mie sì inebriate  
che de lo stare a piangere eran vaghe.

"Musa del canto è l'orrore", propone infatti acutamente il Sapegno, il quale anche osserva che proprio da codesta eloquenza dell'orrido "che si articola in un crescendo di arditissime invenzioni, prenderà rilievo, emergendo in primo piano, all'inizio del canto seguente, il doloroso turbamento del poeta" (5); errore, conviene precisare, registrate nella sua degradazione più cruda, tutto sentito 'in re', in una irrigidita sequenza di spoglie e crudeli presenze, come "sesso" spettacolo ignudo, precisamente. Ogni risorsa di ordine retorico è impegnata ed invocata a questo unico fine, in una convergenza assoluta di intendimenti espressivi, convergenza che tanto più si rende sensibile, quanto più evidente riesce la frantumazione degli episodi e la segmentazione della scrittura poetica.

A questa attenta coordinazione degli strumenti narrativi partecipa in primo luogo la similitudine addizionale, che al di là del grande segmento ipotetico ora illustrato, anticipa ed amplifica la presentazione di Maometto. Il gioco delle immagini di riporto si prolunga così ancora sopra il quadro, tanto tecnicamente risentite, per quella che è la sua condizione di linguaggio ("veggia", "mes-sul", "lulla"), della botte che "si pertugia", mentre al calcolo sintattico della esasperata tensione sospesa, da noi sin qui verificato, viene a sostituirsi adesso una tecnica, per la prima tersina, di composita struttura grammaticale ad incastro la quale fonde, per così dire, in una tessitura di avvedute intrico, i due eterogenei termini del rapporto istituito: la stessa nota struttura dell'"io vidi un" sembra di conseguenza smarrire la propria fondamentale fisionomia di assoluta ri-

lieve inaugurale, quasi occultata nel giuoco delle intrecciate corrispondenze; nella successiva tersina, ove si dichiara in frontale distensione il "modo" penale del primo peccatore, il ritmo descrittivo si allenta, per contro, in riposata scansione, chiudendo da ultime abilmente il giro del nuovo periodo con una larga mossa perifrastica, sopra il "tristo sacco":

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,  
 com'io vidi un, così non si portugia,  
 rotte dal mento infin dove si trulla;  
 tra le gambe pendevan le minugia;  
 la corata pareva e'l tristo sacco  
 che merda fa di quel che si trangugia.

L'essasperata tecnicità di linguaggio, ora appunto sottolineata, della preliminare immagine riflessa, bene introduce, intanto, a codesta prima, puntuale insorgenza, nell'intiero tessuto narrativo della Commedia, di una interna esplorazione anatomica: per la prima volta, infatti, la serie delle dantesche invenzioni penali, sperimentata anche sopra le più diverse deformazioni fantastiche della figura umana, raggiunge codeste grado di penetrante crudeltà; il nudo del peccatore, ove emergeva e fossero i suoi lineamenti conservati, ove non si trattasse cioè di una condizione di chiuso occultamento, e ove non intervenisse, anche, un più caldo giuoco metamorfico, era sempre stato impiegato per un calcolo di plastica superficie; l'attenzione al dettaglio anatomico si era sempre mantenuta pittorescamente esterna, e la sua diligenza, per così dire, si era sempre arrestata entro i limiti di una epidermica esecitazione penale. Persino la belgia dei ladri, che il presente recinto pare, in qualche modo, prolungare, aveva istituito il proprio tragi-

co spettacolo sopra novenze di esterne rigore anatomico, e nel cambiare della "mat-  
 tera" l'impegno poetico dantesco si era pur sempre volto al trasmutare e al muta-  
 re delle "forme"; il mutare e il trasmutare della settima savorra era ancora un  
 ludo di esterne evidenze figurative. Con la belgia nona, l'acquisto realistico, a-  
 cerbo acquisto, che giungerà anche alla esplicazione, diciamo razionalistica, del  
 "diavolo" che "accisima" e del "taglio de la spada", così che la macchina della fa-  
 vola possa uscirne tutta spiegata ed ogni motivo sia soddisfatto, anche nell'ordi-  
 ne logico di una inchiesta causale (per quanto è possibile, s'intende: scontento,  
 insoddisfatto, il Castelvetro annotava che "troppo dee aver da fare un diavolo so-  
 lo a fedire tanta gente; perchè non sarebbe stato male a dargli alcuni compagni  
 per aiutatori"; e si domandava, implacabile: "Pier da Medicina, che aveva tronco il  
 naso ed una orecchia, e'l Mosca, che ~~aveva~~ aveva tronche ambedue le mani, poste che  
 le fedite fossero richiuse prima che ~~giunsero~~ giunsero dinanzi al diavolo, come di  
 nuovo erano fediti? Come di nuovo potevano perdere le membra perdute? E perchè  
 Beltramo dal Bornio portava la testa pesola in mano? Perchè non se la sopra poneva  
 al troncone acciocchè si rappiccasse col busto, dovendogli di nuovo esser ritaglia-  
 ta?") (6), codesto acquisto realistico, diciamo, sembrerà trovare equilibrio nel  
 suo stesso esasperarsi, che con crescente precipitazione condurrà, e sarà infine  
 abile scatto di racconto, alla pena "molesta" di Bertram, cioè ad un recupero del  
 la più calda temperatura fantastica all'interno dello stesso crudo realismo del ca-  
 pitolo, a tale "cosa" insomma, che il poeta avrebbe paura, "senza più prova, di

contarla solo". L'esplorazione anatomica, sul motivo del "sangue" e delle "pia\_\_  
 ghe", del "ferato" e del "messo", si addentra, se vogliamo dire, nella rappresenta\_\_  
 zione del nudo, e giunge a questo sezionare crudele ed esperto, che si compiace  
 del dettaglio acre e crudo, freddamente avanzato, con tutta la diligenza di una  
 risentita esplorazione: in tale sentimento di penetrante analisi è la stessa cari\_\_  
 ca etica del canto, che si fa tecnica e tagliente parola. Al vocabolo di estrema  
 precisazione, viene a congiungersi qui, d'altra parte, la perifrasi descrittiva:  
 se la prima tersina si riposa sopra il conclusivo "infin dove si trulla", la se\_\_  
 conda verrà a placarsi sopra il sigillante, e già rilevato, "tristo sacco che mer\_\_  
 da fa di quel che si trangugia"; la funzione della perifrasi, se si osserva bene,  
 non è già, quivi, quella di equilibrare la tensione della puntualità linguistica  
 e il suo aspro colore con una qualche distensione compensatrice, e con attenuata  
 cautela rappresentativa, ma nasce, proprio all'opposto, da una violenta intensione  
 degradante. Torniamo a dire: non si intende rettamente il sentimento che governa  
 il canto, se l'orrido che lo regge non si interpreta insieme come crudele degrada\_\_  
 zione, se non si sente intanto, nella riflessione precisa del linguaggio poetico  
 codesto funzionale congiungersi del vocabolo pungente e della perifrasi guasta.  
 Quel senso di degradazione, precisamente, che già altrove, in misura più e meno in\_\_  
 tensa, abbiamo visto allargarsi ~~non~~ aspramente sopra la pagina (ritorna qui il mo\_\_  
 tivo della "merda", innestato come a forza nella 'circumlocutio', quasi rifacendo\_\_  
 si, il presente tratto, alle "unghie merdose" di Taide e alle "sterce" in genere

ove sono puniti gli adulatori; ritorna il motivo del "trullare", del pari perifrasticamente innestato, quasi ricollegandosi codesto 'circuitus eloquendi' alla "trombetta" del duce dei Malebranche) ora si distende scattando, con abile congiunzione, accanto al più gelido e minuto descrivere anatomico: tutta la poesia dell'episodio di Maometto germina, potremmo ben dire, da codesta accorta invenzione di linguaggio, che giustappone alla parola, come dicevamo, di estrema precisazione (Nella demenza immediata delle "minugia" e della "corata", di una risentita e volgare anatomia interna), il giuoco degradante delle perifrasi: e si osservi come, quasi per contagio, accanto al "tristo sacco che merda fa" si ponga, in serrato legame, per unitario respiro espressivo, il "quel che si trangugia", non meno fisiologicamente acerbo, non meno carico di un gusto di corporale materialità, non meno conveniente alla deduzione poetica che qui si viene compiendo dalla <sup>suggestione</sup> ~~suggestione~~ della preliminare immagine della "veggia".

Il piacere dell'esplorazione di cosiffatta materia si proietta adesso, con abile mossa, in termini di favola concreta, nella ripresa di quel motivo della aggressività visiva ("tutto in lui veder m'attacco") a noi ben note, se vogliamo rammentare, dal primo capitolo di Malebranche, dove lo troviamo impiegato a sorreggere, per intero, l'architettura esplorativa delle prime due bolge: dalla indefinizione impersonale, in funzione di oggettività narrativa, dominante nel precedente segmento ("si pertugia", "si trulla", "si trangugia"), è transizione repentina a questa urgente direzione dello sguardo sopra la singola figura, a questo giuoco di



sguardi, anzi, dialogicamente impostato (la risposta del "Eguardommi", che si prolunga subito nel parlato); e l'aggressività visiva non solo non incontra resistenza (e qui è palese rovesciamento della tecnica di racconto impiegata al XVIII canto), ma incontra sciolta collaborazione, così che la tematica verrà ad estinguersi naturalmente, soluta la sua funzione dalla favola stessa, esaurito il proprio liminare ufficio di confessione della violenza irrigidita dell'ansia della esplorazione: succede un libero aprirsi rivelante della figura, nel suo stesso parallelo aprirsi anatomico, cui si congiunge, tutta dichiarata ed insistita, una mossa oratoria, proprio, alla contemplazione e all'indagine, ancorché pateticamente inclinata: "or vedi...vedi..." (ed è già suggerita l'eloquente mossa di Bertram, che fedelmente ricalcherà lo schema oratorio di Maometto, senza correzione alcuna: "or vedi...vedi...").

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,  
guardommi, e con le man s'aperse il petto,  
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!

vedi come storpiato è Maometto!  
Dinanzi a me sen va piangendo Allè,  
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

E' sopra lo "storpiato", parola gettata al centro della esclamazione, che pesa, come conviene, l'accento espressivo; è sopra il sentimento del deforme guastarsi del corpo ferito che si imposta la carica patetica del grido del peccatore, quella carica stessa che testo si proietterà nel "piangendo" di Allè; subito scatta infatti il moto della denuncia, dapprima in Allè, precisamente, quindi este

sa a "tutti li altri"; la stessa cadenza stilistica che aveva tracciato il profilo  
 sozzo di Macnetto, nel narrato, traccia ancora, nel parlato di Macnetto medesimo,  
 il profilo del peccatore che va dinanzi a lui: "rotto" quello "dal mento infini de  
 ve si trulla", "fesso" questo "dal mento al ciuffetto"; il calcolo di comune rife-  
 rimento anatomico, il "mento" intendiamo, posto come termine medio di transizione,  
 sembra voler risolvere con geometrica cura codeste raffronto penale; ma il peso e  
 espressive è sempre incline verso i dati attributivi, sempre gravita, palesemente,  
 sul ripercuotersi del "rotto" sopra il "fesso" (entrambi dipendendo, a loro volta,  
 dal tematico "forato"), sopra l'impostarsi in agevole corrispondenza, ~~EMME~~ intan-  
 to, della misura dello squarcio: dal narrato dantesco al parlato del peccatore si  
 crea così una puntualissima continuità espressiva, si determina un arco unico di  
 coerente poesia e di coerente linguaggio. Quando questo arco viene poi a prolun-  
 garsi, come avvertivamo, toccando la totalità stessa dei peccatori, viene allora  
 a denunziarsi l'ulteriore motivo costruttivo, come indispensabile complemento del-  
 la favola, quello del 'contrappasso', motivo che più e meno implicitamente offerto  
 per altre belghe e per altre zone infernali, ora si confessa con una diligenza in-  
 sistita e palese, la quale è destinata a culminare nell'orazione estrema di Ber-  
 tram, alle voci ultime del capitolo. Il nesso di colpa e di pena si offre nel te-  
 sto, agendo frattanto proprio sull'attributo impiegate appena per Ali, nel "però  
 son fessà così" trovandosi riecheggiate sensibilmente, in ripresa fedele, il "fes-  
 so" del secondo peccatore manifestate in questa belgia nona. La denuncia della

colpa, si osservi, non riesce al tutto inedita, chè a conclusione del capitolo XXVII, come del resto si ricorderà, già si era preannunziata l'esplorazione di quel "fesso", precisamente, "in che si paga il fio a quei che scommettendo acqui-  
stan carco"; <sup>il</sup> ~~la ripresa~~ del motivo etico, assolutamente centrale, delle "scommette-  
re" è ripreso ora con intensione precisa, al fine, e s'intende, di congiungere in  
una nitide e lucide equilibrio tale motivo (adesso esposto come il "seminare" di  
"scandalo" e di "scisma") e quello corrispondente, nell'ordine della rappresenta-  
zione infernale, del "fessi". La figura del "diavolo" appare qui in evocazione,  
giustificata eminentemente nel senso da noi più sopra indicato, facendosi anche  
diretto nodo tematico per reintrodurre, a sua volta, nella pagina, le ostinate  
presenze atroci sempre dominanti, dal culminante ~~EE~~ "crudelmente", che decide tut-  
ta l'inclinazione, possiamo dire, di questo tratto del testo, alla "dolente stra-  
da", alle "ferite", non trascurandosi quella cadenza nettamente degradante che vuol  
le essere ~~MESESE~~ bene sostenuta, attualmente, dalla coppia in rima di "accisma" e  
di "risma":

E tutti li altri che tu vedi qui  
seminator di scandalo e di scisma  
fur vivi, e però son fessi così.

Un diavolo è qua dietro che n'accisma  
si crudelmente, al taglio de la spada  
rimettendo ciascun di questa risma,

quand'aven volta la dolente strada;  
però che le ferite ~~EE~~ son richiuse  
prima ch'altri dinansi li rivada.

La preterizione effettuale del cominciamento del canto si ritrova così, in qualche

modo, equilibrata dalla denuncia di Maometto; equilibrio di ordine logico, come si vede, e come conviene che sia, non rappresentativo, essenzialmente; la bolgia tollerata, per quello che è il pensiero poetico dello scrittore, una dichiarazione etica, non sopporta invece che "a pieno" si illustri, per un gesto unitariamente descrittivo, la visione del "sangue" e delle "piaghe", nella sua tensione espressiva. La struttura compositiva del canto, nella sua organicità, dettata dalla comparazione ipotetica e articolata distesamente nello svolgimento del narrato, si ritrova così giustificata dall'interno, per l'esigenza, se vogliamo dire, di un ricominciamento perpetuo dell'orazione, la quale, per un 'suarare' deve tentare un impossibile 'acquare'. E' dunque nei termini stessi della poetica del canto che l'episodio inaugurale venga ad arrestarsi, al momento, sopra il chiarimento logico del "modo" penale e tenti subito, come esaurito, un qualche movimento diversivo: tale suona l'interrogazione di Maometto a Dante, interrogazione che si inarca ancora su quel motivo della aggressività visiva, ora meglio dell'ansia esplorativa, inclinato in aperta rappresentazione per quell'"in su lo sceglie muse", interpretato insieme come un "indugiar" di fronte alla pena giudicata. Codesta ripresa tematica funzionalmente agirà sul contegno totale del racconto, permettendo poi, in grazia appunto del repentino intervento virgiliano, lo scatto ulteriore della favola, sopra la "maraviglia": a quel punto l'"indugiar", molto callidamente, potrà rovesciarsi in un "s'arrestaron nel fosso a riguardarmi...obliando il martire"; sul maestro dunque, per quello che è il suo unico inserto d'azione nel canto, si

fonda un essenziale mote di transizione, che pare voglia in certo modo risarcire l'effettiva marginalità della sua presenza poetica nel capitolo presente; e non basta, chè nelle parole di Virgilio non a caso si rende sensibile il valore preciso della cosiddetta 'curiosità' dantesca, si confessa intiera quell'ansia esplorativa su cui abbiamo tante volte insistito in queste pagine, emergendo nitida la nozione di quella "esperienza piena", che è appunto l'etica sperimentazione, esplorativa e itinerale, del poeta:

Ma tu chi se' che'n su le scoglie muse,  
forse per indugiar d'ire a la pena  
ch'è giudicata in su le tue accuse?"

"Nè morte'El giunse ancor, nè colpa'l mona"  
rispuose'l mio maestro "a tormentarlo;  
ma per dar lui esperienza piena,

a me, che morto son, convien menarlo  
per lo'nferno qua giù di giro in giro:  
e quest'è ver così com'io ti parlo."

Ancora una volta, frattanto, nelle parole di Virgilio viene a disegnarsi l'intiera prospettiva della favola infernale, "di giro in giro", come piace al poeta, il quale ama insistentemente tornare, non a caso per certo, sopra la totalità dello svolgimento del proprio narrato, quasi a reintrodurre in queste come in altri episodi particolari, in aperta enunciazione, il ritmo della sua vicenda, precisamente colto e ripensato come un tutto, nel suo respiro integro ed unitario. Ma nella proposizione virgiliana altro ancora si rende notabile: e per intanto la recisa nettezza e la tagliente fermezza stilistica con cui si apre, per doppia ne-

gazione ("nè morte...nè colpa..."), il suo intervento; se tale intervento si impone appunto come repentino, è nelle intenzioni più profonde, abbiamo vedute, del 'montaggio' poetico dantesco, in questo tratto del canto, è nell'ordine stesso di queste accumulante e precise segmentare, che la violenza della doppia negazione (cui si accompagnerà, conclusivamente, il violento sigillo asseverativo: "e quest'è ver così com'io ti parlo"), sottolinea, come moto reattivo, l'improvviso arricchimento che il capitolo ora consegue della sua originaria posizione drammatica. La collaborazione che Macometto aveva portato sin qui al "fatale andare" di Dante, alla sua fatale "esperienza", aveva trovato un limite nel rovesciarsi prospettico della impostazione del colloquio, nell'insorgere dell'interrogazione del peccatore ("ma tu chi se' che'n su lo scoglio muse...?"), e questo limite viene ora precisamente disciolto dalla parola del maestro, il suo solenne inserto guidando il testo a ripetere, nel narrato, quella dilatazione dell'"esperienza" stessa che Macometto, nel suo parlato, era venuto predisegnando, con il suo trascorrere dalla figura singola di All a "tutti li altri"; il passaggio, in termini di favola, viene ora a rappresentarsi, concretamente, nei "più...di cento", aprendo il racconto alla successione delle nuove figure del capitolo e, ad un tempo, giustificando il messaggio che subito Macometto medesimo, riprendendo la parola, affiderà al poeta; e raggiungiamo infine l'altro elemento, per noi particolarmente significativo, dell'intervento virgiliano, intendiamo dire la replicata evidenza che quivi acquista l'eccezionale qualità del poeta pellegrino, quella sua condizione prodigiosa di

vivente per "luogo eterno", che deve preparare così la "maraviglia" dei peccatori della nona bolgia, come la ripresa del parlato del primo di essi dichiaratosi a Dante: non soltanto, infatti, in ~~una~~ apertura, sta la messa negativa già da noi illustrata, del "nè morte'l giunse ancor", ma questa stessa sottolineatura si itera, in nuova forma, per opposizione, nell'apparentemente appena didascalico inserto che si colloca al punto dell'"a me, che morto son, convien menarlo", e che ha appunto l'ufficio di proiettare un'altra volta, sopra la figura di Dante, la caratterizzazione, drammaticamente ora più che mai funzionale, di vivente, nell'atto medesimo in cui anche può giustificare, mediatamente, l'opportunità stessa dell'intervento di Virgilio ( la duplicità della negazione si replica del resto integralmente, da "nè morte'l giunse ancor, nè colpa'l mena" a "a me, che morto son, convien menarlo", versi che stanno a principio, l'uno e l'altro, di terzina, e di due terzine continue, per ulteriore calcolo di equilibrata opposizione).

Più fuor di cento che, quando l'udiro,  
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi  
per maraviglia, obliando il martiro.

"Or di a fra Dolcin dunque che s'armi,  
tu che forse vedrai il sole in breve,  
s'ello non vuol qui teste seguirarmi,

si di vivanda, che stretta di neve  
non rechi la vittoria al Noarese,  
oh'altrimenti acquistar non sarìa leve."

Poi che l'un piè per garsene sospese,  
Macomette mi disse esta parola;  
indi a partirsi in terra lo distese.

vivente per "luogo eterno", che deve preparare così la "maraviglia" dei peccato-  
 ri della nona bolgia, come la ripresa del parlato del primo di essi dichiaratosi  
 a Dante: non soltanto, infatti, in ~~HEHE~~ apertura, sta la messa negativa già da noi  
 illustrata, del "nè morte'l giunse ancor", ma questa stessa sottolineatura si ite-  
 ra, in nuova forma, per opposizione, nell'apparentemente appena didascalico inser-  
 to che si colloca al punto dell'"a me, che morto son, convien menarlo", e che ha  
 appunto l'ufficio di proiettare un'altra volta, sopra la figura di Dante, la ca-  
 ratterizzazione, drammaticamente ora più che mai funzionale, di vivente, nell'atto  
 medesimo in cui anche può giustificare, mediatamente, l'opportunità stessa dell'in-  
 tervento di Virgilio ( la duplicità della negazione si replica del resto integral-  
 mente, da "nè morte'l giunse ancor, nè colpa'l mena" a "a me, che morto son, con-  
 vien menarlo", versi che stanno a principio, l'uno e l'altro, di terzina, e di due  
 terzine continue, per ulteriore calcolo di equilibrata opposizione).

Più fuor di cento che, quando l'udire,  
 s'arrestaron nel fosso a riguardarmi  
 per maraviglia, obliando il martiro.

"Or di a fra Dolcin dunque che s'armi,  
 tu che forse vedrai il sole in breve,  
 s'ello non vuol qui teste seguitarmi,

si di vivanda, che stretta di neve  
 non rechi la vittoria al Noarese,  
 ch'altrimenti acquistar non saria leve."

Poi che l'un piè per girsene sospese,  
 Macnetto mi disse esta parola;  
 indi a partirsi in terra lo distese.



I peccatori della penultima bolgia sono costretti a volgere, in perpetua pena, la "dolente strada": la dichiarazione di questo dato penale non emerge tuttavia, per l'assenza di una illustrazione totale, ~~nessuna~~ da parte del poeta, del "modo" della bolgia, se non obliquamente; nulla sappiamo di ciò, in effetti, quando già il dialogo del primo episodio viene ad inaugurarsi: è a Macchetto stesso che si affida la denuncia del fatto, indirettamente dapprima, nel "dinanzi a me sen va piangendo Ali", dove l'accento è tutto nel dolente gerundio, più apertamente poi, nella presentazione oratoria del diavolo che "accisma"; il sentimento del dato dinamico si disvela però appieno, soltanto là ove la legge è drammaticamente sospesa, soltanto nel "s'arrestaron...per meraviglia", chè qui appunto importa che codesto dato penale risulti evidente e si accampi largamente nel testo, poi, chè qui, e qui soltanto, acquista tutto il suo possibile significato espressivo, e cioè ancora narrativo (l'equivalenza dei termini è nuovamente compiuta), ancora intanto deviando, per piena circolarità ~~dei~~ di movenze costruttive, l'accento poetico, sopra la carica emotiva di un nuovo gerundio, dell'essenziale "obliando il martiro" (quel gerundio stesso che, come ciascuno ricorda, tornerà un'altra volta, e con eguale ~~dei~~ intensità patetica, ancorchè in contraria condizione di racconto, nell'illustre "quasi obliando d'ire a farsi belle" di Purg. II, 75).

Oltre l'intervento virgiliano, ad un tempo, si rende lecito, per il parlato di Macchetto, l'acquisto di una ulteriore dimensione oratoria: la denuncia etica, che già prima estensivamente era trascorsa dalla figura singola di Ali a

"tutti li altri" peccatori della belgia, secondo che abbiamo già insistentemente indicato, raggiunge ora e comprende, per agevole transizione, una figura del mondo dei vivi, rivestendosi callidamente della forma di un oratorio monito ("or di... dunque"), bene rilegato alle precedenti posizioni drammatiche dal suo accento persuasivo, di deduttiva consequenzialità. E' assai curioso che il sempre vivo rinnovarsi dei legamenti del narroto dantesco, volti a permettere un sicuro estendersi delle denunzie etiche, come tante volte si è ormai da noi osservato, trovi negli interpreti una così frequente ed ostinata incomprensione; abbiamo vedute ancora di recente il Sapegno, nel suo commento, combattere l'opinione di taluni interpreti (e del Momigliano anche, che è tra questi), a giudizio dei quali l'ammonimento di Maometto sarebbe "ironico" e "nascerebbe da un maligno compiacimento per un male altrui, che già si sa inevitabile", e avvertire che "il tono di Maometto è serio e angosciato, senz'ombra di malizia" (7): a tal segno la definizione tonale di un segmento del racconto dantesco può riuscire controversa! E la controversia, a nostro parere, non dovrebbe poi essere neppure il centro interpretativo, come pure avviene, e largamente si può verificare, del passo in discussione, chè lampeggiante di ironia o gravemente intonato il consiglio di Maometto non giova intanto ad integrare, in essenza, il ritratto del peccatore, con una ulteriore notizia rappresentativa, come invece si ostinano a ritenere quanti procedono alla esegesi del testo dantesco attraverso la categoria del personaggio, e tanto meno a definirne, con un ultimo tratto, la condizione psicologica: il profilo di Maometto sta

nel testo, in questo tratto, come mera funzione, come nucleo tematico, strumental-  
 mente teso, adesso, sul ponte agevole della rivelazione virgiliana, ad allargare  
 l'orizzonte della esplorazione dantesca, e poco importa infine se con questo e  
 quel respiro tonale; l'accento poetico non riposa infatti sopra tale aspetto ~~EH~~  
 espressivo, ma sul movimento narrativo nel suo più nudo e più spoglio articolarsi  
 segmentato, in questo tanto drammaticamente risentito moto estensivo dell'inchie-  
 sta morale; e riposa, non meno vivacemente, su quel forzoso inserto del vocativo,  
 che tale moto deve naturalmente presupporre ("tu che forse vedrai il sole in bre-  
 ve"), tutto carico delle luminose presenze terrestri, tutto riecheggiante ancora  
 quel vivido sentimento dell'esistenza che era nel parlato del maestro: inserto  
 forzoso, così come sintatticamente si orienta, che bene ancora riesce sottolinea-  
 to dalla ulteriore mossa ipotetica ("s'ello non vuol..."), collaborante, per parte  
 sua, a sospendere ulteriormente l'arco del nuovo segmento, in accentuata tensione  
 stilistica, da una tersina all'altra ("or di a fra Dolcin dunque che s'armi...si  
 di vivanda che stretta di nove..."), mentre il senso della gravida imminenza ur-  
 gente del tempo ("qui tosto") si giova, per riuscire più accese, dello stretto rav-  
 vicinamento dell'analogo affiorare superiore del motivo ("in breve"). Non vorremmo  
 indulgere ad un puro giuoco verbale, ma ci sia infine lecito dire che la sospen-  
 sione dell'arco sintattico, subito, in qualche modo, fedelmente si riflette nella  
 sospensione legata dell'atteggiamento in cui, mentre pronuncia ~~EH~~ "esta parola",  
 è rappresentato Macchetto, così come la distensione del narrato, oltre questo ~~mo~~

mento oratorio, è ripercossa dalla distensione sciolta del moto del peccatore: Maometto è riafferrato nel giro penale del movimento della belgia, e il motivo dinamico ora torna a dominare la pagina liberamente, insistentemente ("per girsene", "a partirsi"), bene in parallelo, come gli analitici "sospese" e "distese", congiunti a sporgere in rima, in codeste notizie verbali esprimendosi, per così dire, il palpito stesso del narrato). Ironia, diremo noi? gravità? Meglio tornare ad insistere sopra l'evidenza dell'improvvisa dilatazione del racconto, che è l'evidenza stessa di ciascun inserto profetico nel tessuto della Commedia: e profetia è, in effetti, anche codesto tratto addizionale del parlato di Maometto, cui la struttura dell'ammonimento non è se non accorto abito di stile, e rivolto è, come ogni altro vaticinante segmento dantesco, a vincere, per abile scarto, i confini costruttivi della favola, in un drammatico giuoco di rapporti interni, che valica i limiti spaziali e temporali dell'itinerario dantesco, recuperando remote presenze e costringendole entro i vincoli dell'invenzione poetica, entro vincoli, appunto, di etica inchiesta. Non un sentimento dunque intona, fondamentalmente, il parlato del peccatore, ma lo guida un avveduto e calcolato ricorso narrative: non da altro egli è effettivamente, oggettivamente, drammaticamente sospinto, se non dalla segreta cura di collaborare, come egli può, all'"esperienza" morale del poeta; se un sentimento affiora preciso, oltre a quello, per noi capitale, dell'aprirsi immediato del cerchio infernale, verso un acquisto di ulteriori forme del negativo, esso nasce dall'opposizione concreta tra le luminose presenze terrene ("tu che

forse vedrai il sole in breve", se vogliamo tornare a leggere questo verso, che la collocazione rende, come avvertimmo, ancor più intenso e carico), e quel breve avverbio ("qui tosto seguirarmi") che a quelle presenze si oppone, e che già pare "qui" appunto costringere, se bene leggiamo, nella sua zona infernale, la figura del frate: non diversamente, la "stretta di neve" è già quel nodo narrativamente prefigurante, per certo riguardo, i confini eterni della belgia, mentre ancora, ~~EE~~ come disse il Rossi, "la H'vittoria del Noarese", tuttechè velata in una formula negativa, campeggia nel discorso di Macometto; egli la vede, tragico epilogo dell'assedio, a sa bene che vano sarà il suo avvertimento" (8).

Un altro, che forata avea la gola  
e tronco il naso infin sotto le ciglia,  
e non avea mai ch'una orecchia sola,

ristate a riguardar per meraviglia  
con li altri, innanzi a li altri aprì la canna,  
ch'era di fuor d'ogni parte vermiglia;

e disse: "O tu cui colpa non condanna  
e cu'io vidi su in terra latina,  
se troppa simiglianza non m'inganna,

rimembriti di Pier da Medicina,  
se mai torni a veder lo dolce piano  
che da Vercelli a Marcabò dichina.

L'episodio di Pier da Medicina, che così prontamente viene ad inaugu-  
rarsi, oltre la ripresa del motivo dinamico penale, che a noi sottrae la figura  
del primo peccatore, ripete in certo modo, nel suo calcolato svolgimento, l'arco  
di racconto predisegnato dal colloquio con Macometto; ma lo incornicia, preliminar-  
mente, e ciò è pur parte di codesta fedeltà concorde di movimenti compositivi, la

ripresa aperta della tematica del "sangue" e delle "piaghe", ancora una volta sostenuta dal giuoco attributivo: dalla comparazione ipotetica discende il "forato", che dall'originario "membro" viene ora a puntualizzarsi sopra la "gola" del peccatore, ma inedito è il "tronco" che qui, accompagnato al "naso" della nuova figura infernale, riprende la struttura, già sperimentata per Maometto, delle 'infin' (da "infin dove si trulla" a "infin sotto le ciglia"), e riprende cioè i modi della più attenta valutazione penale, avviandoli ad attuare descrittivamente l'aspetto ancora inedito del duplice motivo inaugurale, quello del "mozzo", che riporta in parte l'esplorazione anatomica verso i dati esterni, e dunque verso cadenze di più plastica evidenza tragica: non cessa perciò il sentimento di fisiologico errore, chè anzi esso conquista infine, senza difficoltà, la stessa didascalia locutiva, qui tutta sensibilmente inclinata nel crudo accento dell'"apri la canna", secondo una nuova linea espressiva che toccherà il suo più naturale esito nell'estrema, esplosiva voce cromatica ("oh'era di fuor d'ogni parte vermiglia"), dove la pienezza dichiarata e sporgente del colore si lega alla evidente denuncia del restauro di una esterna figurazione ("di fuor", precisamente), bene equilibrata, al momento, dalla stessa didascalia sottolineata (e si noti la frantumazione rappresentativa "apri la canna...e disse", di solenne discendenza epica, quanto al suo formale disporsi); è già segnato il punto di partenza per quell'arco narrativo che guiderà il lettore al tragico gesto conclusivo di Pier da Medicina: "la bocca li aperse". Per intanto, il profilo drammatico del peccatore si ritaglia sopra lo sfondo dei

"più...di cento" (da "s'arrestaron...a riguardarmi per meraviglia", con calco preciso, a "ristato a riguardar per meraviglia"), rilegendo anche, codesta ripresa, la presentazione del secondo interlocutore del capitolo, all'intervento virgiliano, dal quale sembra irraggiare necessariamente, anche adesso, ogni allargamento ulteriore dell'"esperienza" etica dantesca, affinché essa possa veramente riuscire (è la parola medesima di Virgilio) esperienza "piena".

Dei due motivi offerti negativamente dal maestro, "morte" e "colpa", Macometto aveva assunto, per la sua perifrastica ripresa vocativa, il primo, univocamente: un naturale calcolo rettorico guiderà adesso Pier da Medicina ad assumere per sé, per il proprio parlato, il secondo ("e tu cui colpa non condanna"), che d'altra parte la evocazione intensa delle presenze terrestri sarà a lui agevolata, e con patetico acquisto di calda partecipazione, dalla rimemorazione stessa che governa l'apertura del nuovo colloquio, orientato subito verso quella "terra latina", che rifiutando la "dolce" aggettivazione di Guido, nell'identità della proposta immagine, per un momento, la recupera teste sul "dolce piano", che in 'circuitus eloquendi' ora descrive, con puntuale referto, il paesaggio aperto della terra ("lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina"); e non sarà davvero l'unico ~~elemento~~ dato stilistico e figurativo, l'unico richiamo, più generalmente, che ci riporterà addietro, nella lettura, dal presente episodio della nona bolgia, al capitolo infernale appena concluso. Anche per Pier da Medicina, infatti, se il calco

late schema del parlato di Macometto vuole essere conservate con vera fedeltà, si riproporranno come obbligate le cadenze di un profetico monito: ma la figura fondamentale della ripresa vaticinante uscirà proprio dal secondo canto dell'ottava belgia, sarà proprio, ricondotta qui dalla relazione dantesca interne alle cose di Romagna, il "mastin...nuovo da Verrucchio".

E fa sapere a'due miglior da Fano,  
a messer Guido ed anco ad Angiolello,  
che se l'antiveder qui non è vano,

gittati saran fuor di lor vasello,  
e masserati presso a la Cattolica,  
per tradimento d'un tiranno fello.

Tra l'isola di Cipri e di Maiolica  
non vide mai sì gran fallo Nettuno,  
non da pirate, non da gente argolica.

Quel traditor che vede pur con l'uno,  
e tien la terra che tal è qui meco  
vorrebbe di vedere esser digiuno,

farà venirli a parlamento secco;  
poi farà sì, ch'al vento di Focara  
non sarè lor mestier voto nè preco."

Scrivo EN il Rossi: "Del delitto immane consumato per ordine di Mala-  
testine là presso alla Cattolica, i commentatori non dicono nulla che non risulti  
dal testo dantesco; nulla le cronache e i documenti. Non ve n'è altra attestazione  
che questa di Dante. Forse salterà fuori un giorno, e io non me ne dorrò se non  
per la figura di Pier da Medicina, che riprenderà quel tanto di vita artistica che  
a me pare di donarle. Ma finchè la piccola scoperta storica indugi, penso che il



53

presagio di Piero sia tutta una sua diabolica invenzione. Quell'invito "a parlarne" non verrà mai; il 'Mastin nuovo da Verrucchie' non mediterà mai il truce delitto; ma intanto il profetico racconto fatto con parole e con suoni che ~~XXXXXXXXXX~~ simulano errore per tradimento, pietà e cortesia per i traditi, fruttificherà odio nel cuore di Guido e di Angiolello. Tali erano state in vita le opere di Piero" (9). Ebbene a noi pare che la vita poetica di Pier da Medicina non abbia davvero bisogno dei fantasiosi doni del Rossi, e si possa difendere come sufficientemente alta, anche senza ~~XXXXXX~~ così arrischiate ipotesi esegetiche, per quante suggestive esse abbiano a riuscire; come inoltre osservava il Sapogno, "la pagina ha essa stessa il sapore di un capitolo di cronaca dura e tenebrosa; e la verità della storia trova conferma nel tono di esecrazione del narratore" (10); ma senza voler correre il rischio di una discussione su fondamenti tonali, che sono, come ciascuno sa, e come abbiamo avuto anche di recente modo di toccare dimostratamente, estremamente opinabili, alla funzione assegnata al presente segmento del narrato dal Rossi, gioverà contrapporre quella che è la funzione da noi preposta per il parallelo luogo del parlato di Maometto, il repentino allargarsi dei confini della bolgia e l'avvio, sul trapasso agevole delle rimembranze terrene, verso più remote presenze negative, già inclini verso quelle sfere del "tradimento", che tra non molto saranno oggetto della esplorazione dantesca.

La mossa d'apertura riecheggia da vicino quella a noi nota dal primo peccatore (da "or ~~EE~~ di a fra Dolcin dunque..." a "e fa sapere a'due miglior da

da Fano"), ma il moto profetico non si esaurisce nel giro delle due terzine enun-  
 ciative, quasi già deputate, in calcolato parallelo (moto profetico qui razional-  
 mente sostenuto dal giro ipotetico in cui si confessa aperte l'"antiveder" infer-  
 nale), nè si arresta alla cruda dichiarazione del fatto, tutta appoggiata sui due  
 participi, "gittati...e mazzerati", nè si placa soddisfatto sopra la puntuale de-  
 finizione etica estrema (il "tradimento d'un tiranno fello"), che appunto dalla o-  
 vacazione dei casi di Romagna, del precedente canto, sembra derivare il sentimento  
 di una cruda e spietata violenza, moralizzata nel suo confessarsi medesimo; il va-  
 ticinio del peccatore si rafforza subito di un solenne intervento del 'topos' dell'H  
 la Ueberbietung, che innalza ora il "fallo" del "mastin" a proporzioni supreme, e  
 in questo di un largo giro perifrastico (quasi riprendendo l'aprirsi disteso del-  
 l'orizzonte terreno dal superiore "dolce piano che da Vercelli a Marcabè dichina")  
 che segna come confini alla "maggior valle H in che l'acqua si spanda" le isole  
 estreme di Cipri e di Maiolica, così come in Par. XXVII, 83-84 i "discordanti li-  
 ti" ("di là da Gade il varco felle d'Ulisse, e di qua presso il lito nel qual si  
 fece Europa dolce carco"): il richiamo alle voci altissime della terza cantica non  
 vuole essere qui marginale glossa, ma segnare con autentica H garanzia di cer-  
 tificati riscontri l'altrezza di stile che raggiunge ora l'ornatissima parola di  
 Pier da Medicina; si pensò a quel Nettuno spettatore e testimone del "fallo", che  
 pare anticipare, in qualche modo, l'"ammirar" del dio, nella grande comparazione,  
 del pari in forma di Ueberbietung, del "maggior letargo", nell'ultimo canto della

Commedia. Il gusto della 'circumlocutio', il richiamo mitologico, guidano insieme alla struttura conclusiva di lucido parallelismo ("non da pirate, non da gente argolica"), che riprendendo la superiore cadenza negativa ("non vide mai...") calano nel testo gli estremi latinismi; e quanto alla "gente argolica", affidiamoci ora, come conviene, alla acutissima interpretazione del Ronconi, dalla quale ricaveremo l'ultima e decisiva misura stilistica del presente segmento oratorio: non si tratta soltanto di sottolineare, infatti, l'evidente trascrizione dal virgiliano "neque me Argolica de gente negabo" di Aen. II, 76; si tratta, come ora dimostrerò a noi l'acutissima esegesi che veniamo a trascrivere, di un calcolo linguistico infinitamente più sottile: "non mi pare esatto che in Dante significhi proprio i Greci, e di qui i pirati, come osservano i commentatori, aggiungendo che i Greci piratteggiavano il Mediterraneo, e facendo, della espressione 'non da pirate, non da gente argolica', una eniadi, mentre la anafora del 'non' significa per me, proprio all'opposto, che si tratta di due concetti distinti. Dante dice che un delitto come l'uccisione di Guido del Cassero e di Angiolello non si vide mai a opera di pirati nè di gente argolica: più che ribadire il concetto di pirati, con una locuzione che nulla autorizza a intendere così, i Greci sono qui, virgilianamente intesi, dal punto di vista di Priamo, cui Sinone si rivolge, e poi di Enea che racconta, dei 'nemici di guerra'. Per l'appunto il nostro Donato cita Virgilio con 'Graecus sum, hoc est dicere: hostis sum vester'; e più avanti parafrasa Aen. III, 283 'urbes Argolicas' con 'hostiles urbes', sempre dal punto di vista troia-

no, con un riferimento che è diventato ovvio e, per l'uso virgiliano, quasi implicito nel vocabolo. E' come tentato un passaggio dal nome proprio al nome comune, un traslate analogo a quelli che la rettorica medioevale adoperava e cristallizzava, a guisa di 'variatio', in un tipo suggerito da un'allusione" (II). Abbiamo trascritto con estrema larghezza, non soltanto perchè la glossa importava un procedimento deduttivo, che vuole essere seguito in ogni sua parte, e una precisa documentazione, ma anche e soprattutto perchè giovava intendere, attraverso la discussione esegetica, riportata nella sua lunghezza, la complessità dell'invenzione rettorica dantesca, che è la stessa complessità di stile della terzina centrale dell'orazione di Pier da Medicina.

Se non questa altezza, almeno questa complessità si mantiene sino in fondo, nel parlato del peccatore: basti pensare al vaticinio del venire "a parlamento", che torna ad illustrare, un'altra volta, oltre il nodo supremo del giudizio in Ueberbietung, il "fallo" di Malatestino, e che comporta un doppio insorgere perifrastico, così per la figura del traditore ("quel traditor che vede pur con l'uno"), come per la "terra" che egli governa, e che da luogo illuminante, da 'clavis' della prima perifrasi, diviene perifrasi addizionale, raggiungendo, per l'allusivo referto che vi si contiene, il livello di deliberato enigma, di cifra meramente anticipatrice dell'ulteriore interrogazione dantesca e, con questa, di un nuovo allargamento dell'orizzonte esplorativo del poeta ("la terra che tal è

qui meco vorrebbe di vedere esser digiuno"), ma nei termini, per circolare riduazio  
 ne, della belgia stessa; all'interno dell'evasione vaticinante dall'ordine delle  
 immediate presenze del narrato è così posto quel punto dal quale potrà muovere il  
 nuovo arco della favola, per ricondurci alla sozza zona infernale. Le ultime voci  
 del segmento oratorio del peccatore ripetono infine, in un terse giuoco perifrasti  
 co, il motivo del "gittati...e masserati", ed è acra battuta conclusiva, che fece  
 scrivere al Momigliano che Pier da Medicina è "un dannato d'umor nero" (I2); e al  
 Tommaseo, cui si deve pure, se vogliamo rammentare, l'acutissima osservazione che  
 "tra locuzioni adeguate all'orribilità del soggetto, ce n'è di famigliari da farlo  
 più orribile", suggerì, come notizia interpretativa: "quegli annegati dal tradimen  
 to, che non temeranno naufragio, nè nella tempesta si voteranno ai Santi del cielo  
 lo, è ironia di possente pietà" (I3).

Ma veniamo ormai all'episodio di Curio:

E io a lui: "Dimostrami e dichiara,  
 se vuo'ch'i'porti su di te novella,  
 chi è colui da la veduta amara".

Allor puose la mano a la mascella  
 d'un suo compagno e la bocca li sperse,  
 gridando: "Questi è desso, e non favella.

Questi, scocciate, il dubitar sommerse  
 in Cesare, affermando che'l fornito  
 sempre con danno l'attender sofferse."

Oh quanto mi pareva sbigottito  
 con la lingua tagliata ne la strozza  
 Curio, ch'a dir fu così ardito!

Come dal parlato di Maometto emergerò già le figure di Ali e di fra Dolcino, così dal parlato di Pier da Medicina emergono (e il rapporto costruttivo è di palese ohiasso) le figure di Malatestino e di Curio: già annunziate dal primo intervento del peccatore, come abbiamo veduto, in un oscuro, deliberatamente oscuro, giro perifrastico, quest'ultima è introdotta nella pagina dal primo degli interventi danteschi, intervento necessariamente afferrantesi tutto, interrogativamente, alla 'circumlocutio' dell'interlocutore, per nuova 'circumlocutio' ("colui da la veduta amara"); l'eloquenza del poeta confessa, nella iterata richiesta, la sempre dominante ansia esplorativa ("dimostrami e dichiara"), arricchendo, per amore di coerente 'ornatus' oratorio, la propria domanda, con uno di quegli inserti ipotetici tanto cari alla eloquenza di Pier da Medicina (dai ~~versetti~~ superiori "se troppa simiglianza non m'inganna", "se mai torni a veder lo dolce piano", "se l'antiveder qui non è vano", al presente "se vuo'ch'i'porti su di te novella", per ~~questo~~ puntuale continuità), persuasivamente condizionando il compimento della patetica preghiera del peccatore ("rimembriti di Pier da Medicina"), all'ulteriore dimostrazione e dichiarazione. Ed ecco, mentre il profilo di Ali si disegnava esclusivamente nel parlato di Maometto, per vivere, possiamo ben dire, del suo solo sesso "modo" penale, il profilo di Curio si ritaglia ad un tempo nel narrato (come esige il dantesco "dimostrami") e nel parlato (a soddisfazione del dantesco "dichiara"), non meno tracciato dal gesto terribile del "compagno" ("aller puose la mano a la mascella"), che dal suo grido ("gridando"): e si badi a codesta didascalia locuti-

va, ch  appunto il grido di Pier da Medicina sta a segnare, non soltanto la es\_  
 sperata dramaticit  che il capitolo viene ora ad acquistare nelle figure del rac\_  
 conte (e non a caso, infatti, un "grido" torner  subito nel testo, ad introdurre  
 il lamento del Mosca), ma prepara ancora la eloquente messa medesima della 'exola\_  
 matio' dantesca, che sigiller  l'episodio di Curio ("oh quante mi pareva sbigottito  
 ...").

Ci  che vi   di atroce nel gesto del dannato, d'altra parte, se bene  
 osserviamo, discende da una sorta di cruda interpretazione del "dimostrami" del  
 poeta, da un vera 'interpretatio', intendiamo dire, che provoca l'evidenza pi  ri\_  
 sentita, e pi  autorizzata, intanto, del gesto ("puose la mano a la mascella", "la  
 bocca li aperso"), pronto ad orientarsi sul fatto penale, e pronto a recuperare i  
 modi pi  esperti di una interna esplorazione anatomica, e che guida anche il parla\_  
 to, ed   cosa di grandissimo rilievo, al piacere dell'insistite cominciamento so\_  
 pra il dimostrativo ("questi...questi...", come gi  in Maometto, e pi  oltre in  
 Bertram, "vedi...vedi..."), per un dimostrativo dichiarare, se ci   lecita l'e\_  
 spressione, che stringe indissolubilmente atto e ~~HEHEH~~ parola: un "dimostrami" che  
 per il dannato pu  bene giustificarsi, per callido incontro del fondamentale ~~HE~~ mo\_  
 tive esplorativo con il ~~HEHE~~ brute dato penale, con il fatale silenzio di Curio ("e  
 non favella"), per una impossibilit  che appena enunciata, velatamente giuoca dap\_  
 prima, presso il parlante, sopra un possibile calcolo di opposizioni ("afferma~~HEHE~~  
 do"), e poi si allarga, nel commento dantesco, in limpido calcolo, precisamente, e

diventando la resultante capitale dell'episodio ("oh'a dir fu così ardito!", l'at\_ tributo predicativo estremo scattando di contro al superiore, e congiunto in rima, "sbigottito"). Il calcolo della opposizione si risolve, insomma, in un moralizzato "contrapasso", che bene risponde alla legge proclamata dapprima da Macometto ("se\_ minator di scandalo e di scisma fur vivi, e però son fessi così") e bene prepara l'estrema voce di Bertram, disposte a calcolarla su sè medesimo, confessatamente; e il calcolo, finalmente, mantiene all'episodio presente un colore ferocemente e\_ pigrammatico: e il dato penale che cinge la dichiarazione dimostrativa, è tempo di sciogliere in unità <sup>ancora</sup> l'endiadi dantesca, attenderà sino alla 'exclamatio' la con\_ piuta rivelazione della "lingua tagliata nella strozza", così che il "modo", pur preparato con tanto aperta suggestione, scatti ancora, da ultimo, con un suo orri\_ do margine di 'surprise'. Quel tanto di epigrammatico che a noi è parso bene sotto\_ lineare, e che era preparato, mediatamente, dalla complessa litote del "vento di Focara", come diffuso colore stilistico della pagina, e dunque diffuso, in qualche maniera, attorno alla figura di Pier da Medicina, nasce un poco dalle cose stesse, dal loro medesimo inclinarsi narrative, dalla speculazione presente, per intanto, sopra il motto lucreo ("semper nocuit differre paratis", Phars., I, 281; e luca\_ neo è pure l'"audax", Phars. I, 269), proverbialmente trascritto dal poeta in 'ora\_ tio obliqua' ("affermando che'l fornite sempre con danno l'attender sofferse"), e già presente, per larga citazione, in Ep. VII, 16, come 'vox illa Curionis in Cae\_



saren' ~~ESSI~~, come più oltre sopra la parola, fedelmente trascritta in 'oratio recta' ("che dissi, lassoi, 'Capo ha cosa fatta'"), del Mosca: l'episodio di Curio e l'e-  
 pisodio del Mosca si legano così dall'interno, per questo comune insorgere epigram-  
 maticamente proverbiale di metti che furono "mal seme" e tali da sommergere del pa-  
 ri ogni "dubitar", dando origine, nel canto presente, ad un eccezionale dittico,  
 che è anche atroce congiunzione di "sangue" e di "piaghe" (e il "sosso" modo della  
 belgia si itera, per recupero dell'attributo, e si precisa, sopra la faccia "so-  
 za" del fiorentino); che è nuovo documento dell'abituale, ma non per questo meno  
 rilevante adesso, callido congiungere dantesco ~~ESSI~~ le più remote presenze che indif-  
 ferentemente possono offrire le più diverse suggestioni del tempo storico e miti-  
 co: Curio e il Mosca, infine, legati da una puntuale misura di etica trascendente,  
 e per questo stesso metatemporalmente trionfante.

E un ch'avea l'una e l'altra man mezza,  
 levando i moncherin per l'aura fosca,  
 sì che'l sangue faceva la faccia sozza,

grido: "Ricordera'ti anche del Mosca,  
 che dissi, lassoi, 'Capo ha cosa fatta',  
 che fu'l mal seme per la gente toska".

E io li aggiunsi: "E morte di tua schiatta";  
 per ch'elli, accumulando duol con duolo,  
 sen gio come persona trista e matta.

Anche l'episodio del Mosca prende principio, ad ogni modo, per il pro-  
 prio svolgimento, dai dati penali, e non soltanto ripete dalla comparazione ipote-  
 tica inaugurale il già sottolineato aggettivo di "sosso", ma conserva la congiun-

zione in rima della coppia "mezzo"--"sesso" (qui trascritta come femminile: "mosza"  
-"mosza"); e si rammenti, per raffronto forse non vano, Inf. VII, 53-57:

la sconoscente vita che i fè sozzi  
ad ogni conoscenza or li fa bruni

...

questi resurgeranno dal sepulcro  
col pugno chiuso, e questi coi crin mozzi.

(a non voler ricordare, adesso, in coppia col "m'andava io per l'aere amaro e soz\_  
so" di Purg. XVI, 13, il forte traslato del virgiliano "guarda che da me tu non  
sia mezzo"); referto che giunge da un ospitolo infernale in cui, del pari, il mo\_  
tivo del contrappasso è assolutamente, dichiaratamente centrale (il rinvio del Pur\_  
gatorio portà con sè, per altro, la suggestione di quell'"aere amaro e sozzo", se\_  
condo che abbiamo letto pur ora, tanto prossimo alla presente "aura fosca"). Il  
dolente "lasso!" del Mosca, che accortamente disgiunge il verbo locutivo dall'in\_  
serto della 'oratio recta' ("che dissi, lasso!, 'Cape ha cosa fatta!"), se pare ap\_  
preso dalla eleganza di Guido e discendere, precisamente, dall'"ahi miser lasso!"  
del precedente canto, prepara, meglio, il "lasso!" di maestro Adamo, alla prossima  
belgia ("e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo").

Quel gusto N epigrammatico che abbiamo visto crescere lentamente nella  
pagina, e che ha autorizzato la congiunzione narrativa di Curio e del Mosca, qua\_  
si giungendo a misurare il profilo del nuovo peccatore sopra l'esempio illustre  
( 'vox illa' ) del primo, si estenua in un tagliente modo di tenzone, da ultimo, nel  
la pronta risposta del poeta (" e io li aggiunsi"), mentre il sottolineato "lacHE

so!", sul ponte dell'"accumulando duol con duolo", precipita nella conclusiva di dascalia del "sen gio come persona trista e matta", che riafferma, come già per Macnetto, ma in tanto degradata misura, la figura del dannato, nel penale cerchio della "dolente strada", per dinamico esito; modo di tensione, che bene si giustifica con la "tosca" qualità dell'episodio, naturalmente incurvantesi verso misure di aperta, e acra, partecipazione. Una tale narrative si pone così, confessatamente, nel testo, e mentre ciascun episodio, al proprio insorgere entro l'articolato tessuto della favola, saldamente ed accuratamente veniva a collegarsi con le esaurite presenze del racconto, per l'incontro con Bertram dal Bornio, estrema voce della "cava", giova un discreto spazio di silenziosa attesa, colmata soltanto dalla pura ansia dell'immobile guardare del poeta ("ma io rimasi a riguardar..."), cui subito viene ad aggiungersi una solenne dichiarazione di veridicità, efficace cornice alla solenne ed orrenda visione che deve concludere il capitolo:

Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,  
 e vidi cosa, ch'io avrei paura  
 sansa più prova, di contarla solo;  
 se non che coscienza m'assicura,  
 la buona compagnia che l'uom francheggia  
 sotto l'asberge del sentirsi pura.

Ci soccorre anzitutto, per la metafora da Dante impiegata in questa dichiarazione, una preziosa nota dello Austin: "The figure seems to have a ~~distinct~~ distinct military flavour, which is of a characteristic mediaeval type. 'Franchezza', the condition of the man who is his own master, implies also that manly fear\_

lessness which is in contrast to the ignoble temper of the serf and the bondsman." E così spiega: "The impression produced upon me by the verb 'francheggiare' in this context is that of the enfranchisement by which the bondsman was made not only free in the general and abstract sense, but also authorized, and encouraged, to don the armor of the free man, and in the pride of his freedom enter the lists, or the strife of strenuous battle, unhandicaped by the inequality of his defense, and eager to show his worth ~~and~~ and fighting mettle. There are examples to show that the word could be used in that sense; the modern verb is 'affrancare'. Even the noun 'compagnia' seems to have something of a military tone, in this ~~connection~~ connection: it is practically equivalent to 'compagna', companion, here; and the use of a feminine noun here, whether it be specifically a mere variant of 'compagna' or not, is in accordance with the conventional custom of making the appositive agree in gender with the noun (here 'coscienza') referred to".(14). Codesto momento asseverativo innestato con viva tensione nel narrato richiama immediatamente alla mente del lettore due luoghi assolutamente paralleli, l'uno e l'altro orientati come "address to the reader", ma egualmente rivolti a garantire la vericità del racconto, e a destare la più calda attesa del E "reader", appunto, sottolineando l'approssimarsi di un momento capitale, e prodigioso, della favola itinerale; si veda, alle soglie di Malebolge, in XVI, 124, per l'apparizione di Gerione:

Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna  
 de'l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote,  
 però che senza colpa fa vergogna:

57

ma qui tacer nol posse; e per le note  
di questa comedia, letter, ti giuro,  
s'elle non sien di lunga grazia vote,

ch'i'vidi per quell'aere grosso e scuro  
venir notando una figura in suso,  
maravigliosa ad ogni cor sicuro,

e in XIV, 46, come già osservammo, in margine alla prima metamorfosi della settima  
savotta:

Se tu se'or, lettore, a creder lento  
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,  
chè io che'l vidi, a pena il mi consento.

Il passo che abbiamo trascritto dal capitolo XVI si dimostra ~~particolarmente~~ particolarmente vicino al luogo presente, per l'addizionale intervento di una 'sententia communis', là più direttamente avanzata come precetto ("sempre...de'l'uom..."), e come precetto di fronte al quale si tratta di porre una sufficiente giustificazione e licenza ("ma qui tacer nel posso"), e dunque si rende necessario rafforzare la certificazione dantesca con un aperto giuramento al lettore ("e per le note di questa comedia, letter, ti giuro"), al quale si verrà a congiungere, per complementare garanzia ~~una~~ una struttura del tipo del "se" augurale; qui introdotta in forma meramente appositivo-dichiarativa, come amplificazione moralizzante ("coscienza" come "la buona compagnia", in funzione di "prova"); ad arricchire il luogo interverrà appunto la complessa situazione metaforica illustrata dalle Austin, di estrema ricchezza di 'ornatus', e si aggiungerà, da ultimo, il 'topos' dell'"ancor" ("io vidi certo, ed ancor par ch'i'l veggia"), funzionalmente, e abbiamo già avuto

modo di notarle, esacerbante la callida variazione della tipica apertura sull'"io vidi un", qui sorprendentemente pronta a scattare, oltre il parentetico "ancor", precisamente, sopra la terribile visione ("io vidi certo...un buste senza capo").

Quanto all'implicito 'proverbium' che orna il passo, tornano naturalmente alla nostra mente le recenti, acutissime osservazioni del Fubini, interne alla significazione poetica delle 'sententiae' nel tessuto della Commedia, e cioè "in questo mondo tutto definito e rischiarato da leggi universali, a cui il poeta di continuo si riporta, e che viene a comporsi dinanzi a noi come una somma di norme in cui si risolve così il fatto singolo come l'universo col suo ordine e il suo fine ultimo"; e scrive il Fubini: "occorre ricordare che anche l'ardente Francesca non può narrare di sé, del suo amore e della sua morte, se non rinserrando la propria storia entro un quadro sentenzioso<sup>(15)</sup>"; potremmo al più sottolineare, meglio che il Fubini non faccia, la situazione moralizzante della sentenziosità dantesca, situazione che è appunto il fondamento di quella dialettica di universale e di particolare, colti ed espressi con eguale intensità dal poeta, di cui egli ha così bene illuminato il senso: nel caso nostro, la metafora come 'sententia' equivale appunto al "ti giuro" del passo citato dell'episodio di Gerione, per il peso di morale certificazione che il poeta viene ad assegnarle; messa moralizzante in funzione narrativa, che verrà naturalmente a spegnersi soddisfatta sopra quel successivo "con'esser può, quel sa che si governa", sanzionante col suggello della "divin'arte" la carica di meraviglioso che il narrato viene ad offrire, carica non mai distratta

in Dante dalla etica inclinazione del proprio itinerario e della propria esplorazione:

Io vidi certo, ed ancor par ch'i'l veggia,  
un busto senza capo andar sì come  
andavan li altri de la trista greggia;

e'l capo tronco tenea per le chiome,  
pesol con mano a guisa di lanterna;  
e quel mirava noi, e dicea: "Oh me!"

Di sè faceva a se stesso lucerna,  
ed eran due in uno e uno in due:  
com'esser può, quel sa che si governa.

Al capitolo N XXV, ancora ~~XXXXXXXXXX~~, ci richiama adesso il restauro del calcolato giuoco numerico dell'"ed eran due in uno e uno in due"; si pensi al capitale "due e nessun l'immagine perversa pareva", della prima metamorfosi sempre del canto, riecheggiate qui tanto da vicino, e riecheggiate con tante più aperta intensione retterica: quel tragico grido della belgia dei ladri, "vedi che già non se' nè due nè uno", si ripercuote ora, non più come esprime l'essenza medesima della visione, tesa verso quelle "membra che non fuer mai viste", ma come marginale illustrazione oratoria, cui è affidato il compito di illustrare l'atroce immagine del "di sè faceva a sè stesso lucerna", risolvendo quella tensione che aveva già condotto dal "busto senza capo", e dal "capo tronco", distintamente introdotti nel testo, a recare come centrale presenza (sintatticamente riflessa nella posizione grammaticale di soggetto verbale) il "cerebro": "e quel mirava noi, e dicea: 'Oh me!'" ; dove il prodigio orrendo pare ripercuotersi nell'uso scerbissimo della rima

spezzate, "cadenza di gemito ossessivo", secondo che osservava il Getto (I6), di un Dante guittoniano. Dalle "stuole", da "li altri de la trista greggia", la figura di Bertram si distacca così per l'evidenza suprema della sua condizione penale: in lui, il largo motivo del "mosso", già affrontato distesamente con le precedenti gravi invenzioni figurative dantesche, per i suoi compagni, giunge ad un grado ~~di~~ assolutamente paradossale provocazione, recuperando, proprio in tale paradossale provocazione, una dimensione rigorosamente tragica, anzi patetica, che respinge purificandolo, dalle rappresentazioni dell'errore infernale, ogni accento di etica degradazione. Si capisce che il "lasso!" del Mosca (e già di Guido, e poi, lo avvertivamo, di maestro Adamo) dovrà innestarsi nella misura solennemente deduttiva della dichiarazione del "contrapasso"; si capisce soprattutto che l'"or vedi...vedi..." di Maometto, nell'atto di replicarsi, risalga a quelle misure bibliche che dovrà ancora dividere, precisamente, con maestro Adamo. Il grande grido di Geremia eroticamente inclinato nella Vita Nova, e puntualmente addotto dal poeta medesimo nella presa del capitolo VII, in margine al suo:

O voi che per la via d'Amor passate,  
attendete e guardate,  
s'elli è dolore alcun quanto'l mio grave;

("Questo sonetto ha due parti principali; che ne la prima intendo chiamare li fedeli d'Amore per quella parole di Geremia profeta che dicono: 'Ū vos omnes qui ~~estis~~ transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus', e pregare che mi sofferino d'audire"), e che diverrà, in XXX, 58, in bocca al disertò "mone\_



tier":

"O voi che sanz'alcuna pena sete,  
e non so io perchè, nel mondo gramo,"  
diss'elli a noi, "guardate e attendete  
a la miseria del maestro Adamo:

si inclina qui massimamente, non sopra l'"attendite et videte", ma sopra l'ecce\_  
lensa penale, diciamo così, del "si est dolor sicut dolor meus", ricostruendo ad  
un tempo l'opposizione, già suggerita da Virgilio, per codesto canto, delle "spira\_  
rando" e dei "morti" (l'idropico, in maggior concordia con Pier da Medicina, insi\_  
sterà sul "sanza pena": la "pena molesta" è qui 'captatio' che agisce sul confron\_  
to con la "trista greggia", non su colui che va veggendo), E o da Dante riprendon\_  
do, poichè ha prestato, evidentemente, attenta audienza, il motivo del portare "no\_  
vella" (da "se vuo'ch'i'porti su di te novella" all'"e perchè tu di me novella  
porti").

Quando diritto al piè del ponte fue,  
levò'l braccio alto con tutta la testa,  
per appressarne le parole sue,

che fuoro: "Or vedi la pena molesta  
tu che, spirando, vai veggendo i morti:  
vedi s'alcuna è grande come questa.

E perchè tu di me novella porti,  
sappi ch'i'son Bertram dal Bornio, quelli  
che diedi al Re giovane i ma'conforti.

E il canto chiude circolarmente i propri movimenti di stile; quanto il  
poeta ha accolto, in apertura, di suggestioni di stile, appunto, da Bertram, rende

ora, in permutazione, come biblico linguaggio. Non soltanto, si badi, per la mossa eloquente con cui egli inaugura il suo parlato, ma anche più apertamente per il re ferta comparativo in Ueberbietung di Achitofel, che ripete dall'eccellenza penale del peccatore il sentimento della terribile grandezza della colpa ("Achitofel non fè più..."), misurata sopra un assoluto 'exemplum': non è innaturale che la propo\_ sta del "contrapasso", nel suo più puramente dichiarato valore di etico equilibrio e di etica soddisfazione, si affidi all'eloquenza di Bertram, tutta palesemente in postata sopra un calcolo di bene valutate corrispondenze, di calcolati rapporti, di misure perfettamente riflesse nei suoi gesti rettorici ("io feci...Achitofel ~~HE~~ non fè più...", "perch'io parti'...partito porto..."): di quella retorica di Ber\_ tram, che pare annunziata dalla evidenza stessa del suo ~~BERAM~~ atteggiarsi concreto ("levò'l braccio alto con tutta la testa, per appressarne le parole sue"), se pure non è questa nostra una felice illusione interpretativa, dettata dal fortissimo pe\_ so, e quasi diremmo corporeità, che l'"appressarne", per accentuazione della meta\_ fora di base del 'porgero' le parole, con solida pregnanza di senso, comunica alle "parole" del dannato.

Il solenne avvertimento dantesco del "vidi cosa", superiormente da noi annotato, distacca comunque l'episodio di Bertram, funzionalmente, dal degradato accumularsi del primo "sangue" e delle prime "piaghe" della nona "cava", e guida a codesto errore tragico, a cui si alza, con ogni soccorso di stile e di ornato, la sezione estrema del capitolo, dove la grandezza della colpa e della pena (e

questa, quasi visibile dimostrazione di quella), moralizzano a sufficienza, in preciso controllo, la patetica e prodigiosa figura di colui che diede i "ma' conforti"

Io feci il padre e'l figlio in sè ribelli:  
Ahitofèl non fè più d'Absalone  
e di David coi malvagi punzelli.

Perch'io partì così giunte persone,  
partite porte il mio cerebro, lasse!,  
dal suo principio ch'è in questo troncone.

Così s'osserva in me lo contrapasso."

Su questo errore tragico, come sopra la effettuale modalità espressiva dell'episodio, conviene insistere con qualche cura; chè il confessare disperse quelle cadenze di aperte degradazioni, che già sottolineammo nel canto, a partire, diciamo insistentemente, dal "vidi cosa", non significa davvero che riesca disciolta, con tali modulazioni, la costante declinazione tragica delle presenze del nostro capitolo infernale. Conviene infatti guardarsi, come da impropria suggestione, da talune pur sottili osservazioni del Rossi, a giudizio del quale "la scena che corona il ventottesimo canto" sarebbe "scena tutta soffusa di religiosità, scena quasi di Purgatorio"; e ancora: "lo sfondo insanguinato svanisce ormai nella lontananza; nel descrivere quel corpo decapitato e quel capo messo, viventi, la fantasia del poeta appare liberata dalla purpurea ossessione del sangue; e il ribrezzo cede al sacro stupore, che prende anche noi, come ha preso Dante, muto dinanzi a Bertramo! E non basta: chè "se non fossimo in Inferno, si direbbe Bertramo un pentito" e "la non mai affievolita energia dell'arte dantesca lascia l'impetuosità un po' toz"

bida della prima parte del canto e si ricompone in un lirismo pacato e solenne che arieggia il Purgatorio; la meraviglia curiosa del rabido osservatore di Maometto squarciato, diviene stupore religioso nell'impietosito spettatore della rotta ep̄ pur una individualità spirituale di Bertramo" (17). Meglio che di sacro stupore, converrà infatti discorrere, per codesto episodio, di stupefatto errore, e la religiosità che avverte il Rossi, non è già quella elegiaca del Purgatorio, ma quella cruda ed acerba che bene conosciamo dalla belgia dei ladri: è il terrore di fronte all'arte che la "soma sapienza" mostra "nel mal mondo", di fronte al prodigioso manifestarsi del negativo, penalmente moralizzato da quel "che si governa", come ha perfettamente compreso il Grabher, quando scrisse: "dall'iniziale motivo del M carne fino a Bertram dal Bornio, l'errore della materia straziata si è levato sempre più in un clima di tragedia: con un tono di sbigottimento in cui silenziosamente aloggia la presenza di Dio" (18); al che si dovrebbe osservare, per essere precisi, che codesta transizione dal degradato errore del cominciamento del canto al tragico errore dell'ultimo episodio non avviene per gradi, con un lento evolversi della articolazione narrativa, ma per un repentino scarto tonale, per un vero e proprio salto qualitativo, drammaticamente teso, nello svolgimento della materia poetica: dall'allontanarsi del Mosca "come persona trista e matta" all'apparire EE del busto "sansa capo" e del "capo tronco", al risuonare del suo lungo "oh ne!", non vi è lento e misurato trapasso, ma improvvisa conversione della direzione e

spressiva del canto (e nella conversione è la potenza stessa dell'insorgenza te-  
stuale di tali estreme presenze), pur in un medesimo orizzonte tematico: per dire  
tutto, il tragico errore della conclusione del capitolo XXVIII nasce insieme dal  
rifiuto, come abbiamo insistentemente avvertito, delle cadenze degradate della fa-  
vola, e dalla esasperazione estrema delle cadenze d'errore già proposte nelle pagi-  
ne anteriori; la presenza della "divin'arte" è suggerita precisamente là dove tale  
errore si rende più prodigiosamente vivido: il che, se bene osserviamo, proprio  
della fantasia infernale del poeta, trova larghi riscontri in altri luoghi della  
cantica, e opportunamente abbiamo visto il Grabher, in quella pagina dalla quale  
abbiamo già trascritto una rapida annotazione, ancora proporre: "Il religioso or-  
rore, che muto aleggiava nella belgia dei ladri, qui erompe con l'aperte richiamo  
alla potenza e al mistero di Dio: 'com'esser può, quei sa che s'è governa'", verso  
che giustamente può essere ormai sottolineato come la 'clavis' più autentica di  
questo canto di "ombre triste smozzicate".

## XII

Già abbiamo osservato, nel precedente paragrafo, con quanta arte l'organizzazione testuale del narrato dantesco venga a scaricare, sopra il cominciamento del capitolo XXXIX, quella capitale didascalica che deve ormai repentinamente risolvere, 'a parte subiecti', la tensione drammatica della esplorazione della penultima bolgia: se il capitolo di Macometto e di Bertram dal Bornio si era rigorosamente articolato in termini di assoluta oggettività di racconto, se dell'animo del poeta non altro a noi era venuto manifestandosi, che non fosse la pura ansia della sua etica esplorazione (ricordiamo il "mentre che tutto in lui veder m'attacco..." e, in bocca al primo peccatore, "ma tu chi se'che'n su lo scoglio muse...", che sono quasi le chiavi interpretative, per ciascun lettore, del contegno drammatico dantesco, nel canto XXVIII), se finalmente la coerente aggettivazione del suo descrivere si era mantenuta fedele ai più puri termini visivi, e quasi spoglia da ogni tentazione riflessa, quasi limitata all'evidenza nuda delle sole cadenze penali ("forato", "mozzo", "rotto", "fesso", "tronco", "sozzo", "partito"), altro registro espressivo si denuncia in ~~XX~~ codesto nuovo capitolo. Il frangersi del narrato sopra il silenzio che distingue l'un canto dall'altro si rivela qui, più che altrove, forse, suggestivo e calcolatamente efficace: quel Dante che avevamo conosciuto, dapprima, in questa "cava", quasi fedele cronista della propria esperienza

itinerale, pronto ad accumulare sopra la pagina uno specchio succedersi di terribili presenze penali, pronto, diciamo così, a lasciare esistere per sé l'orrore della nona bolgia, in grazia della sua parola, nel suo più aperto manifestarsi immediate, lo cogliamo ora come ripiegato gravemente sopra sé medesimo, e mentre nell'occhio del poeta e nella sua mente resistono le atroci immagini dell'affollato "fosso", il desiderio dell'indagine pare volersi tendere insistente oltre la sazietà che le pupille e l'animo confessano: pare che l'arte dell'incalzante accumularsi di figure e di episodi, sperimentata in origine a correggere la confessata impossibilità di una efficace e fedele rappresentazione del "sangue" e delle "piaghe", trascini il poeta stesso per una sua forza segreta, costringendolo a soffermarsi ancora sopra la regione dei seminatori di scandalo e di scisma.

E' così che il poeta può confessare ad un tempo come "inebriate" le proprie "luci", e come "vaghe" di piangere, ed escogitare quel colloquio con Virgilio, in cui si renderà sensibile il suo indugio: l'ansia esplorativa non cessa di dichiararsi, e in qualche modo la tematica tesi del precedente capitolo si conserva, non interrotta, nel presente canto, ma mutate sono al tutto le sue cadenze espressive, cessata è ogni violenza, e al "guatare" del poeta si accompagna ormai una inclinazione patetica e pietosa, in una partecipazione senza ritegne, che il poeta stesso dovrà presto giustificare presso il proprio duca. Il discorso dantesco, muovendo ancora dalla "molta gente" e dalle "diverse piaghe", verrà così a

dirigere il proprio movimento narrative sopra quello "spirto" del suo sangue, che non vivrà più nella pagina per diretta presentazione della favola, ma si profilerà a noi mediato, per dire così, dalle parole dei poeti, vive soprattutto in quel gesto che al lettore verrà a comunicare Virgilio medesimo, nel momento in cui il dialogo raggiungerà il limite superiore della sua forza rappresentativa, grazie a quel vivido: "io vidi lui a piè del ponticello mostrarti, e minacciar forte, col dito". La tematica del pianto, al tutto assente, presso il narratore, nel precedente canto, sorgendo come diffusa sopra tutte le presenze della belgia, prepara, in realtà, questo convertirsi della favola verso una figura di peccatore che potrà renderà a sè stesso "pio" il poeta, offrendo alla virgiliana 'pietas' un'occasione al tutto eccezionale di modularsi nella pagine infernali della Commedia. La struttura dialogica dell'episodio è la sua naturale forma, poichè nell'alterno giuoco delle voci viene a raffigurarsi la stessa dialettica dei sentimenti che l'episodio promuove: insieme con la 'pietas' di Dante parla qui, come precisamente conviene, l'etico rigore del maestro, insieme con il partecipato sentire del poeta, il controllo severo delle misure morali: quella severità, vogliamo intendere, che suona quasi irrigidita in un emblematico 'proverbium', allorchè gravemente verrà quasi a distaccare, chè così appunto vorrebbe, l'emotive congiungersi del poeta e delle "spirto", per quelle parole, così imperativamente intense: "attendi ad altro, ed ei là si rimanga"; quasi ad equilibrare l'esortazione virgiliana, le ultime terzi



ne del colloquio dei poeti saranno affidate al parlato dantesco e si scioglieranno sopra il tematico "pio", cioè sopra quel dato attributivo che vuole essere inteso un'altra volta come la 'clavis' di codesto episodio inaugurale.

Ma veniamo direttamente al testo:

La molta gente e le diverse piaghe  
avean le luci mie sì inebriate,  
che de lo stare a piangere eran vaghe;

ma Virgilio mi disse: "Che pur guate?  
perchè la vista tua pur si soffolge  
là giù tra l'ombre triste smozzicate?"

Tu non hai fatto sì a l'altre belges:  
pensa, se tu anneverar le credi,  
che miglia ventidue la valle volge.

E già la luna è sotto i nostri piedi:  
lo tempo è poco omai che n'è concesso,  
e altro è da veder che tu non vedi."

Il richiamo al capitolo XX si presenta agevole per ogni lettore, già per la sola presenza del motivo delle lacrime, di quel motivo appunto, come a suo luogo abbiamo veduto, che nella belgia degli indovini pareva trasmettersi, in un giuoco straordinariamente callido di complicazione tematica, dalle figure dei peccatori ("angoscioso piante", "lagrimando", "il piante de li occhi") alla figura del poeta ~~HEH~~ ("certo io piangea"), non senza sfociare nel congiunto motivo della 'pietas', bloccato, in certo modo, ad ogni sviluppo, dalla rigida 'sententia' del duca: "qui vive la pietà quand'è ben morta". La tensione esplorativa sorgeva allora dall'imperiosa esortazione di Virgilio, dal teso "drizza la testa, drizza, e vedi...", pro-

prio a combattere l'ineopportuna 'pietas' dimostrata da Dante, mentre, a sigillo del canto, la ripresa itinerale era enunciata dal maestro con un alto richiamo, e solenne, alle voci del tempo, a quella medesima luna che qui affiora nel testo, e che allora, perifrasticamente dapprima, si dichiarava come "Caino e le spine". Potremmo dire, molto grossolanamente, di assistere, al momento, ad una nuova combinazione, se non addirittura del medesimo materiale narrativo, di una estremamente affine. Il richiamo, ad ogni modo, come agevole, riesce così legittimo, poichè ad evidenza, è nell'intenzione di questa pagina della Commedia la ripresa di quella problematica che già si era affacciata, in termini paralleli, per la quarta delle zone di Malebolge, e che allora, meglio che svolta, si era trovata repentinamente troncata dalla pronta ed impetuosa moralizzazione virgiliana: riproposta adesso in forma dialogica, la soluzione offerta in quella occasione non riesce già contraddetta, come pur parve ad alcuni, ma approfondita, e a tale problematica pare ora riconoscersi, più cautamente, un certo margine di aperta problematicità. Ma procediamo con ordine. Anche ora affiora dapprima nel testo il tema delle lacrime, ma il parlato di Virgilio, se vogliamo dire così, sposta immediatamente la tensione del passo da ogni possibile inclinazione psicologica, riportando subito al centro il motivo esplorativo, per correggere ad un tempo l'inutile indugio sopra le "ombre triste smozzicate" (e quasi viene a determinarsi adesso il vero significato di una etica "esperienza piena") e per aprire, come attesa sospesa del racconto,

il largo orizzonte itinerale che attende ancora i due poeti. E' il momento di un nuovo recupero della dimensione totale dell'"esperienza" dantesca e di un nuovo richiamo alla vastità dello spazio etico che questa dovrà abbracciare: da un lato, "altro è da veder che tu non vedi", dall'altro "l'altre bolge"; per un verso, l'occasione aperta in suggestiva indefinizione, per altro, limitata al "campo maligno" e indirettamente offerta sull'interno raffronto del vario contegno del poeta; la misura del tempo, mentre allarga, per parte sua, alle presenze dei cieli, il palpito di questo segmento d'apertura, viene ad affiancarsi alla più rigida valutazione spaziale: le "miglia ventidue" preparano già, in certo modo, le "undici miglia" di maestro Adamo, nell'imminente "ultima belgia de le diece", e la puntualità del narrato pare irrigidirsi per questa via ulteriormente, sino a tentare qui una poesia della cifra e del calcolo; e "trenta gran palmi" del canto non lontano degli "orribili giganti" sembrano prolungare attentamente queste prime cadenze, ma in realtà saranno le immagini comparative quelle che erediteranno poi, generalmente, il peso di queste ferme misure; per "l'imperador del doleroso regno", da ultimo, si giungerà ad un vero e proprio calcolo di proporzione continua, ove il termine medio sarà rappresentato da una cifra interna alla favola e che si suppone non più incognita, dai giganti, precisamente: saremo tentati di affermare, allora, che la algebrica denuncia di Virgilio sia tutta e soltanto protesa verso l'eloquenza futura di maestro Adamo, perchè il suo oratorio calcolo non giunga inatteso del tut-

to, ma risulti, per quanto è possibile, autorizzato, se per sé stesso il numero non valesse qui a gettare già sopra la pagina un sentimento complesso, parà a quello che suggerirà, per i giganti, puntuali valutazioni in funzione di una, non diremmo opposta, ma piuttosto complementare, poesia dello "smisurato"; ma qui importava soprattutto, e lo avvertivamo, che le coordinate spaziali e temporali venissero ad incrociarsi con perfetta angolazione espressiva, in totale coerenza di stile e in piena concordia di movimenti di racconto.

Il narrare dantesco muove comunque, come dicevamo, da una dichiarazione patetica, per recuperare, attraverso il dialogo, il motivo esplorativo: il "guarda", il metaforico e fortissimo, come che lo si spieghi, "si s'effolge", si ripercuotono nelle battute dantesche, quasi in studioso parallelismo, nel "guardava", nel "teneva or gli occhi sì a posta". Ma la ripresa tematica si spezza nel parlato del poeta con la dichiarazione interpolata della ripresa itinerale ("parte sen giava, e io retro li andava"), e il distacco dalla nona bolgia si confessa così pronto ed ottemperante all' ammonimento virgiliano: quando il dialogo avrà termine, una ulteriore didascalia ~~avvertirà~~ avvertirà che l'"ultima chiostra" è ormai raggiunta: l'intero episodio di Geri del Belle assolverà dunque anche all'ufficio narrativo di colmare, in calcolata transizione, senza urto e senza scarto improvvise, il vuoto che si apre fra l'una e l'altra bolgia; si osservi, che è particolare significativo, come il "modo" penale di Geri sia affatto taciuto, omissione che già lo di-

stacco, in certo <sup>sensò</sup> modo, dall'clima di "sanguis" del precedente capitolo (le "piaghe" e le ombre triste smossicate", è pur vero, stanno in apertura, ma come un mero punto di avvio, e su di esse proprio sembra doversi misurare, molto limpidamente, la forza del distacco); si osservi come, proprio in grazia dell'approdo terminale al "pio" dantesco, sia lecito il determinarsi del trapasso narrativo all'ultima bolgia sopra la tematica della 'pietas', per quei "lamenti" che infine saetteranno il poeta, "che di pietà ferrati avean li strali" (non a caso il testo richiederà immediatamente la divina "infallibil giustizia").

"Se tu avessi" rispues'io appresse  
 "atteso a la cagion per ch'io guardava,  
 forse m'avresti ancor lo star dimesso."

Parte sen giva, e io retro li andava,  
 lo duca, già facendo la risposta,  
 e seggiugnando: "Dentro a quella cava

dov'io teneva or gli occhi sì a posta,  
 oredo ch'un spirto del mio sangue pianga  
 la colpa che là giù cotante costa".

Allor disse'l maestro: "Non si franga  
 lo tue pensier da qui innanzi covr'ello:  
 attendi ad altro, ed ei là si rimanga;

ch'io vidi lui a piè del ponticello  
 mostrarti, e minacciar forte, col dito,  
 e udi'l nominar Geri del Bello.

Tu eri aller sì del tutto impedito  
 sovra colui che già tenne Altaforte,  
 che non guardasti in là, sì fu partito."

Quella inserzione, ora appunto da noi sottolineata, particolarmente

notabile per la sua stessa collocazione, spezzando essa la risposta dantesca, anche nel suo intreccio sintattico (che pare inventato a deludere il Monti, se vogliamo a lui richiamarci adesso, a giudizio del quale non si ritrova, in paragone con Dante "niuno più semplice nei periodi, più naturale nella sintassi; non mai una trasposizione forzata, non mai un intralciamento di costruzione; tutte le parole al suo luogo", con una ammirazione tutta esterna per la "chiarezza" e "armonia" e "eleganza" e "grazia" della locuzione del poeta della Comedia, come conviene precisamente al decoro del retore delle lezioni di eloquenza) (I), sembra riflettere la congiunzione tutta perplessa del dialogo, preparandosi qui particolarmente il passaggio dalla generica mossa oratoria di Virgilio alla evocazione particolare dello "spirito": intendiamo dire, alla confessione del carattere tutto evocativo (illustrazione, per intanto, dell'impiego dell'imperfetto in "guardava", sapientemente prolettico, sul piano narrativo) dell'episodio.

Passiamo subito alla ulteriore mossa oratoria di Virgilio, e ritroviamo senza indugio la dominante gravità, già segnata, dell'"attendi ad altro, ed ei là si rimanga"; se ci è lecito un breve indugio marginale, osserviamo come sia documento non di piccolo rilievo, e tuttavia non adeguatamente osservato, dell'estremo controllo stilistico del racconto dantesco, e chiave esegetica non del tutto spregevole per l'interpretazione dei continui interventi virgiliani nel racconto infernale, il vero e proprio 'topos' linguistico di quelli che designeremo co-

ne gli 'imperativi etici' di Virgilio, intendendo il vocabolo a partire precisa-  
 mente dalla sua più utile significazione grammaticale: quanta parte della nostra  
 rimemorazione totale della 'figura' del maestro non si affida, inconsapevolmente  
 anche, alla cadenza elementare di codeste mode verbale? quante delle psicologiche  
 illustrazioni critiche che largamente accompagnano, presso gli interpreti, il pro-  
 file suggestivo del duca, non sviluppano in effetti questa immediata e pur tanto  
 suggestiva cadenza di linguaggio? Potremmo ben dire che una grandissima parte del-  
 la suggestione morale appunto (o particolarmente, per usare l'espressione del Get-  
 to, della poesia dell'intelligenza) che continuamente si presenta in noi che leg-  
 giamo al solo disegnarsi del profilo di Virgilio si lega a questa costante minima,  
 che per sè sola pare predisporre un preciso orizzonte di modulazioni espressive.  
 Limitiamoci a Malebolge, e torniamo per un momento al primo capitolo di questo cer-  
 chio infernale, e cerchiamo in questo il primo aperto affiorare dell'eloquenza di  
 Virgilio; lo ritroveremo designato appunto come "lo duca" e pronto ad inaugurare  
 sopra un imperativo, la cui carica etica (in funzione della morale esplorazione dan-  
 tesca del negativo) illustrammo a suo tempo, il parlato al quale si affida la pre-  
 sentazione di Giasone: ecco insistentemente:

...Attenti, e fa che feggia  
 lo viso in te di quest'altri malnati

...

...Guarda quel grande che vene

Non diversamente, poco oltre, e in nitido parallelo costruttivo, alle soglie del

l'episodio di Taide (la didascalia designerà ancora una volta Virgilio come "lo duca" e il superiore "fa che feggia..." sarà ripercosso con intiera fedeltà nel nuovo "fa che pinghe..."):

...Fa che pinghe  
...il viso un poco più avante;

l'analogia di queste soluzioni imperative d'apertura si ritrova, come ora vedremo accostandole, nei sigilli d'entrambi i segmenti oratori:

e queste basti de la prima valle  
sapere...

...

e quindi sian le nostre viste sazie.

Al capitolo XIX l'imperativo virgiliano esploderà al momento di più alta drammaticità dell'esplorazione della belgia, per il capitale equivoco di Niccolò; e ciascuno ricorda, come essenziale, oserei dire, al profilo poetico di Virgilio e alla sua posizione nel narrato della Commedia, la pronta esortazione:

...Digli testo:  
'Non son colui, non son colui che credi'

Nel canto successivo, gli imperativi virgiliani (della "scorta", precisamente) si legheranno ancora, come nel XVIII, al tema della intensità esplorative, e sarà dato leggere, in accumulazione continua:

...drizza la testa, drizza, e vedi..a.  
...  
mira...  
vedi...  
vedi...vedi...  
vedi...



sino all'esortazione estrema, che riapre, come si rammenterà agevolmente, l'itinerario dei poeti:

Ma vienne omai...

Chi voglia misurare, per facile confronto, l'intensità imperiosa di queste voci del testo può collocare accanto la discreta cadenza della richiesta dantesca che segna il trapasso dal largo episodio di Manto alle ~~ultime figure de~~ ultime figure degli indovini, il "ma dimmi, de la gente che procede, se tu ne vedi alcun degno di nota", dove la struttura imperativa si tramuta in preghiera cauta al "maestro", e non altro fa se non promuovere precisamente le prime insorgenze ortatorie di Virgilio in ulteriori zone della pagina, quasi ad invocare che riaffiorino in ferma ripresa: il che appunto avviene.

Nel primo canto dei barattieri, il giuoco verbale si fa anche più complesso, e per ciò stesso più significante: alle movenze imperative di Virgilio si increciano quelle dei demoni, e i primi segni testuali sono affidati proprio al "diavol nero" (si pensi al suo "mettetel sotto..." che si riflette in qualche modo nel coro demoniaco, quando così viene ad esortare il peccatore lucchese: "non far sopra la pegola soverchio"). Gli ammonimenti del "buon maestro" al poeta

...giù t'acquatta  
non temer tu...

sembrano dilatarsi negli imperiosi comandi rivolti ai demoni ("nessun di voi sia

felle!", "traggasi avanti l'un di voi..."), sino a quella ripresa ritmica del tema itinerale (oltre le acclamazioni demoniache "vada Malacoda!"), così solenne e distesa: "lascian'andar..."; gli imperativi virgiliani torneranno circolarmente a rivolgersi a Dante, infine:

sicuramente omai a me tu riedi

Alle mosse oratorie e variamente imperiose vengono sempre a contrapporsi i comandi di Malacoda, per paradossale riecheggiamento ("omai non sia feruto", "tra'ti avante, Alichino...libicocco vegn'oltre...cercate interno...cester sian salvi..."), o le sue esortazioni ai poeti, in non meno paradossale e callida ripresa del medesimo ritmo itinerale ("andatevene su per questa grotta...gite con lor, che non saranno rei"). A sigillo del canto il medesimo modo verbale porrà a fronte e a contrasto la testimonianza della paura de dantesca ("deh, senza scorta andianci soli...") e del consiglio virgiliano ("lasciali digrignar pur a lor senno...").

Nel capitolo XXII questo intricato giuoco costruttivo si prolunga sempre più fitto ed acceso, nè giova ora seguirlo minutamente: quando, in apertura al XXIII, basterà osservare, troveremo esposto il "consiglio" virgiliano, lo smarrimento segreto del poeta non è forse tutto segnato già nell'assenza di una qualsiasi insorgenza imperativa; a contrasto si pensi all'accumularsi davvero incalzante di tali cadenze nel parlato diabolico, nel secondo canto dei barattieri (quasi emblematico, del resto, è il modo in cui il primo grido dei demoni, "o Rubicante, fa

che tu li metti li unghioni a desso" è ricalcato timidamente dal dantesco "maestro mio, fa, se tu puoi, che tu sappi..."). Ma superato lo smarrimento di Virgilio nella bolgia quinta, ecco, al cominciamento del capitolo XXIV, soccorreroci, nel sensuoso episodio della salita all'argine, particolarmente numerosi gli esempi di 'imperativi etici':

...sovra quella poi t'aggrappa;  
 ma tenta pria s'è tal ch'ella ti reggia  
 ...  
 e però leva su: vinci l'ambascia  
 con l'animo che vince ogni battaglia  
 ...  
 se tu m'intendi, or fa sì che ti vaglia.

Saltiamo oltre, e vediamo infine all'ottava bolgia, ancora una ~~volta~~ volta, con quali autorevoli modulazioni Virgilio introduca i due grandi episodi di Ulisse e di Guido, per calcolata simmetria, e opposizione:

ma fa che la tua lingua si sostegna.  
 lascia parlare a me, ch'i'ho concetto  
 ciò che tu vuoi...  
 ...  
 ...Parla tu; questi è latino.

E' attraverso codesti imperativi, ora rivolti a Dante, ora ai peccatori, ora ai custodi infernali, che il profilo narrativo del "maestro" viene a determinarsi con particolare puntualità: ed 'etici' li possiamo definire anche quando non si comunicano per loro mezzo un qualche preciso ammonimento morale, perchè etica è la loro stessa pronuncia espressiva, perchè etica è quella esplorazione dante

...

sca, in funzione della quale essi insorgono nel dettato della Commedia, perchè etica è lo stesso spazio di risonanza in cui la voce del "duca" viene a manifestarli. Codesto accumularsi di cadenze autorevoli e severe agisce con sempre più persuasiva energia e gravità, con l'articolarsi medesimo del narrato dantesco, che ciascun intervento non vuole soltanto essere colto nella sua singolarità, ma riportato, in qualche modo, agli esemplari anteriori del cui eco è come carico, tutti in sé, in certo modo, comandoli, per una certificazione rimemorante implicitamente offerta, ed insieme pretendendosi verso i nuovi, attesi segni dell' ammonire virgiliano, per costante inclinazione. E ben potremmo venire a considerare, con più particolare analisi, per quale arte costruttiva le ferme esortazioni, i caldi incitamenti di Virgilio, da noi ora trascelti entro il solo narrato di Malebolge, ~~XXXXXXXXXX~~ rinviano il lettore a ~~XXXXXXXXXX~~ precedenti modulazioni, ad analoghi esiti di stile e di poesia, secondo una traccia unica e continua di coerentissima invenzione espressiva: ma sarebbe discorso che ci condurrebbe davvero troppo lontano.

Certo è ad ogni modo, e questo adesso importa sottolineare, che quando noi perveniamo alle soglie dell'"ultima chiostra" del cerchio ottavo, il racconto dantesco può già calcolare, per le nuove cadenze imperiose di Virgilio, sopra una lunga maturazione interna della favola, e il "non si franga lo tuo pensier...", l'"attendi ad altro...", suonano qui, recise e sicure, come voci di sperimentatissima forza di persuasione, così che l'evocazione di Geri del Bello può riuscire, per ciò stesso, in ottemperanza agli ammonimenti del maestro, estremamente distac-

cata e remota, e Virgilio può anche indugiare a rappresentarne il gesto minaccio-  
 so, segnandone il profilo accanto a quello, altissimo, di "colui che già tenne Al-  
 taforte", dallo stesso momento perifrastico dell'orazione già trasportato, del  
 pari, in un'aura lontana, nell'atto in cui la figura di Dante si disegna come di  
 colui che fu "impedito sovra" Bertram, da un'attenzione che soltanto adesso può  
 confessarsi così intensa ed esclusiva. A Dante si affiderà il compito di completa-  
 re, in qualche modo, il profilo dello "spirto" del suo sangue, chiuso nel suo si-  
 lenzio, mentre si smarrisce, "disdegnoso", nello "stuolo" dei dannati ("ond'el sen-  
 gio senza parlarmi"); quel silenzio che appunto stride drammaticamente, accostato  
 dal ricordo, come vuole il poeta, all'eloquenza suprema e patetica di colui che fe-  
 ce "il padre e'l figlio in sè ribelli".

"O duca mio, la violenta morte  
 che non li è vendicata ancor" diss'io  
 "per alcun che de l'onta sia consorte,

fece lui disdegnoso; ond'el sen gio  
 senza parlarmi, sì com'io estimo:  
 ed in ciò m'ha el fatto a sè più pio."

Così parlammo infino al luogo primo  
 che de le scoglie l'altra valle mostra,  
 se più lume vi fosse, tutto ad imo.

Il Sapegno ha messo in luce come "sostanza della poesia" di questo e-  
 pisodio "il sentimento di un contrasto non facilmente eliminabile fra le leggi di-  
 vine e le umane consuetudini, fra il dovere cristiano del perdono e il pregiudi-

zio mondano della vendetta, che, quand'anche sia inteso e giudicato come un pre\_\_ giudizio, resta pure un fatto che non si cancella e serba intatto il suo valore, se non ai nostri, agli occhi altrui, e può determinare un'opinione diffusa di in\_\_ fania, che, per quante ci appaia ingiustificata ed assurda, non lascia meno nel no\_\_ stre animo una scia di turbamento e di amarezza" (2); il che sarà anche presente, non vogliamo negarlo, in questo episodio, ma non pare a noi, tuttavia, costituirne la "sostanza" espressiva. Si osservi l'intero arco di racconto che interessa Geri del Bello, in attento riesame, e si veda come due motivi vengano da ultimo a so\_\_ vrapporsi, senza confondersi, nel testo, due motivi che congiungono molto stretta\_\_ mente la figura del peccatore e la figura del poeta; quello del "sangue" e ~~quello~~ quello dell'"onta"; due volte Virgilio richiamerà Dante ad "altro", rammentandogli che "altro" è da vedere, che ad "altro" conviene che egli attenda; la 'pietas' dan\_\_ tesca, che è poi la cifra risolutiva di codesta apertura di canto, non nasce dal disdegno di Geri, ma "in ciò" diviene Dante pietoso, che egli si è allontanato in quel silenzio che il disdegno sta a giustificare narrativamente. Importa che si tenga ben ferme che le esortazioni virgiliane non intendono distogliere il poeta soltanto da una possibile indulgenza verso il disdegno di Guido, indulgenza che di fatto Dante non confessa in alcuna sua parola, ma soprattutto da ogni naturale indulgenza patetica verso lo "spirto" del suo sangue, in quanto appunto del suo sangue: quel motivo che indurrà poi Dante a gloriarsi, "dove appetito non si ter\_\_

ce", risuona ora, in negative cadenze, per colui che piange "la colpa che là già  
 cotante costa": se nel cielo di Marte troverà equa moralizzazione il motivo della  
 "peca nostra nobiltà di sangue", qui viene a distendersi quella partecipata 'pie-  
 tas' che Virgilio immediatamente insorge a controllare, senza cancellarla, che sul  
 "sangue" si fonda, e che la "colpa" vanifica: "attendi ad altro, ed ei là si riman-  
 ga"; che a questo motivo venga a congiungersi quello della "violenta morte" non  
 "vendicata ancor" è una sorta di abile occasione addizionale, e a nostro parere,  
 se complementare, marginale sempre, che ha in primo luogo il compito di giustifica-  
 re sino in fondo il velo evocativo che ravvolge l'intero episodio, razionalizzan-  
 dolo: "senza parlarmi" perchè "disdegnoso".

Quando noi fummo sor l'ultima chiostra  
 di Malebolge, sì che i suoi conversi  
 potean parere a la veduta nostra,

lamenti scettaron me diversi,  
 che di pietà ferrati avean li strali;  
 ond'io li orecchi con le man copersi.

Qual dolor fora, se de li spedali  
 di Valdichiana tra'l luglio e'l settembre,  
 e di Maremma e di Sardigna i mali

fossero in una fossa tutti insembre;  
 tal era quivi, e tal puzze n'usciva,  
 qual suol venir de le marcita membre.

Noi discendemmo in su l'ultima riva  
 del lungo scoglio, pur da man sinistra;  
 e allor fu la mia vista più viva

giù ver lo fondo, là've la ministra  
 de l'alto sire infallibil giustizia  
 punisce i falsador che qui registra.

Abbiamo già notato come la 'pietas' dantesca, risultante estrema del  
 l'episodio di Geri del Bello, si prolunghi e si dilati nella inaugurazione dell'~~HHHH~~  
 l'"ultima chiostra" di Malebolge, per quei lamenti diversi, torniamo a trascrivere  
 ancora una volta, "che di pietà ferrati avean li strali", e che saettano ora dole-  
 rosamente il poeta: si mantiene immutata la disposizione sentimentale ~~HH~~ acquista-  
 ta da ultimo, così come intatta si mantiene l'inclinazione soggettiva del narrato;  
 la dichiarazione dello spettacolo che la bolgia offre, quasi sopra tale inclinazio-  
 ne precisamente ~~HHHHHHHHHH~~ speculando, si rallenta e si complica, mediata e rifles-  
 sa nelle voci di reattiva partecipazione che il "dolor" immenso della "chiostra"  
 suscita, arricchita ed amplificata in due distese comparazioni. La carenza di "lu-  
 me", qui più che altrove sottolineata, è lo strumento di cui ulteriormente ora si  
 avvale il narratore per graduare il disvelarsi delle immagini, in calcolata pro-  
 gressione esplorativa: il manifestarsi dei "falsador" è tutto scandito, e per così  
 dire condizionato, dal ritmo della ripresa itinerale, tutto controllato dall'ap-  
 pressimarsi dei poeti all'"ultima riva del lungo scoglio", finchè "più viva" non  
 riesca la vista "ver lo fondo", e la tensione non si disciolga in aperto ritmo de-  
 scrittivo (ma ancora più oltre: "passe passe andavam senza sermone, guardando e  
 ascoltando...").

E' una suggestione auditiva che anzitutto ferisce il poeta, è ai "la-  
 menti" che ~~HH~~ si affida la tematica recentissima della 'pietas' dantesca, e alla



figura rettorica che lega, in salda congiunzione metaforica, "chiestra" e "conver-  
 si" risponde parallela quella che collega, non diversamente, il "saettaron" agli  
 "strali": questo intervento di eloquenti illustrazioni di 'ornatus' tempera quel  
 tanto di fisiologicamente sensibile ed acerbo che già ora prende a manifestarsi  
 nel testo, per la decima zona di Malebolge, e che subito oltre viene a maturando  
 sopra la pagina, in grazia di quel "puzso" di "marcite membra" che sarà il secon-  
 do ~~elemento~~ elemento, una realtà di ordine olfattivo adesso, confessato tra le de-  
 terminazioni penali. Quello che le figure di traslate sopra denunziate erano per  
 il primo segmento di racconto, è ora, per il secondo, in accumulante dilatazione  
 del dato, il quadro comparativo, ancora una volta pronto ad agire nella direzione  
 inventiva del "tutti insieme": quella disposizione di stile che avevamo colta al  
~~precedente~~ precedente capitolo, per la similitudine d'apertura, tutta impostata sopra  
 l'"aunare", e che già aveva dato di sé lucida prova nella congiunzione di Libia,  
 Etiopia, Arabia, al canto XXV, si itera nel presente episodio dei falsari, per la  
 accumulazione, appunto, in "una fossa", dei "mali" degli "spedali" di Valdichiana,  
 Maremma, Sardinia.

L'ordine di favola che a noi si rese già noto a conclusione del canto  
 XVIII, per la bolgia degli adulatori, è forse, per così dire, nella sua nitida  
 tecnica esplorativa, il modello del nostro tratto di racconto: anche allora, infat-  
 ti, un dato auditivo aveva segnato la prima rivelazione della nuova realtà penale

figura rettorica che lega, in salda congiunzione metaforica, "chiestra" e "conver-  
 si" risponde parallela quella che collega, non diversamente, il "saetton" agli  
 "strali": questo intervento di eloquenti illustrazioni di 'ornatus' tempera quel  
 tanto di fisiologicamente sensibile ed acerbo che già ora prende a manifestarsi  
 nel testo, per la decima zona di Malebolge, e che subito oltre viene a maturando  
 sopra la pagina, in grazia di quel "pusso" di "marcite membra" che sarà il secon-  
 do ~~MEMBRE~~ elemento, una realtà di ordine olfattivo adesso, confessato tra le ~~de~~  
 terminazioni penali. Quello che le figure di traslate sopra denunziate erano per  
 il primo segmento di racconto, è ora, per il secondo, in accumulante dilatazione  
 del dato, il quadro comparativo, ancora una volta pronto ad agire nella direzione  
 inventiva del "tutti insieme": quella disposizione di stile che avevamo colta al  
~~MEMBRE~~ precedente capitolo, per la similitudine d'apertura, tutta impostata sopra  
 l'"aunare", e che già aveva dato di sé lucida prova nella congiunzione di Libia,  
 Etiopia, Arabia, al canto XXV, si itera nel presente episodio dei falsari, per la  
 accumulazione, appunto, in "una fossa", dei "mali" degli "spedali" di Valdichiana,  
 Maremma, Sardinia.

L'ordine di favola che a noi si rese già noto a conclusione del canto  
 XVIII, per la bolgia degli adulatori, è forse, per così dire, nella sua nitida  
 tecnica esplorativa, il modello del nostro tratto di racconto: anche allora, infat-  
 ti, un dato auditivo aveva segnato la prima rivelazione della nuova realtà penale

("sentimmo gente che si nicchia...col naso scuffa...se medesma con le palme picchia"), anche allora un dato olfattivo si accompagnava a quello visivo ("con li occhi e col naso faceva zuffa"); anche allora il senso del movimento narrativo doveva essere collocato in un sensibile e come fisiologico degradarsi delle presenze, per una sorta di partecipazione tutta immediata e corporea alle nuove realtà infernali. Qui, se mai, verificiamo un più complesso gioco espressivo, un più alto movimento oratorio, onde l'inchiesta stilistica può dimostrarsi più necessaria e più feconda: queste realtà inferiori non si denunciano con spoglia evidenza, ma si rivestono di callide figure metaforiche, si integrano con immagini di fertile evocatività comparativa, impresiosite da un sempre diligente controllo oratorio, dichiarate in tutta la sua evidenza. Già i traslati prima emergenti, già la prima illustrazione per similitudine, denunciano una calcolata complicazione del sentimento poetico, qualcosa che non rimarrà, nè può rimanere, occasionale o gratuito, ma qualcosa che già determina, per intero, la misura del narrato dell'ultima bolgia, dove l'incrocio delle figurazioni, il vario accumularsi, precisamente, delle suggestioni più remote e, nella loro apparenza astratta, discordi, sembrano intenzionalmente riprendere la infinità varietà dell'ottavo cerchio, nella sua estensione integrale, e restituirle, in una sorta di compendiosa ripetizione tematica e stilistica, con un gesto unico, a quella "infallibil giustizia", che qui rivediamo già

apertamente emergente, alle soglie della valle dolorosa.

Questo approdo al tema essenziale della divina giustizia, che si innesta qui a garantire la condizione moralizzata dell'imminente spettacolo penale, si accompagna precisamente all'accentuarsi del sentimento itinerale (si pensi al riaffiorare della denuncia dell'orientazione entro lo spazio etico: "pur da man sinistra") e del sentimento esplorativo ("non credo ch'a veder...ch'era a veder..."): il ricorso alla enunciazione della "infallibil giustizia" è il perno di racconto che ci guida all'esplosivo aprirsi del fatto visivo sopra la "oscura valle", essenziale momento che subito si dilata in un secondo quadro comparativo; questo non muove più per accumulazione, ma si puntualizza sopra la precisa rimemorazione di un tratto dell'Ovidio maggiore, definisce come "tristitia", in Ueberbietung, il "modo" della nuova bolgia, non senza recuperare, per la similitudine, la garanzia di una autorizzata testimonianza ("secondo che i poeti hanno per fermo"). Al canto seguente verificheremo ancora, proprio al cominciamento, un ulteriore ricorso agli 'exempla' che il mito può offrire, e l'atonale congiunzione si renderà anche più sensibile per la collocazione medesima in apertura: si deduce, anche per il luogo presente, un vivido sentimento di ricominciamento narrativo; il registro espressivo si muta, in effetti, e sul ponte di codesto quadro di Egina appetata noi siamo condotti con sicurezza a modulazioni di narrazione al tutto imprevedibili. L'amplificazione dantesca eccede ancora una volta la più immediata economia illustrativa:

la "tristizia", il "popol tutto inferno", l'"aere pien di malizia" (e in consecutiva struttura, quel "gli animali...cascaron tutti") colmano il segmento di pertinenti brividi, per irrimediabile smarrimento, per diffuse cadenze di morbida corrusione, ma il "si ristorar" è glossa che esorbita dall'orizzonte diretto della figurasione, nè è caso che proprio in questa si innesti la autorizzante messa parentetica; vuole Dante, se bene si guarda, che la vicenda di morte e di vita sia tutta presente, nelle sue linee capitali, alla mente del lettore, giacchè, qui più che altrove, per le sobrie allusioni offerte dal testo, la pagina dell'autore antico vuole essere tenuta presente come indispensabile integrazione: è in quel ristorarsi, illustrato dai versi esemplari delle Metamorfosi, che deve misurarsi il cadere grave dei viventi, e il guasto disfarsi degli "animali" deve stridere proprio con il prodigioso recupero del rinnovarsi dell'esistenza:

Non credo ch'a veder maggior tristizia  
fosse in Egina il popol tutto inferno,  
quando fu l'aere sì pien di malizia,

che li animali, infino al picciol verme,  
cascaron tutti, e poi le genti antiche,  
secondo che i poeti hanno per fermo,

si ristorar di semè di formiche;  
ch'era a veder per quella oscura valle  
languir li spirti per diverse biche.

Chè se poi, anche nel quadro comparativo di Egina, ostinatamente, si mantiene la ~~disposizione~~ disposizione soggettiva del testo ("non credo ch'a veder..."), pure,

la valutazione della "tristizia", che per il tempo in cui riesce proclamata ci riconduce ad un 'praesens narratoris', si affida ad una rimemorante confrontazione del poeta, pronta a declinare nuovamente sopra la più aperta oggettività della favola: quel movimento che all'interno dell'arco della similitudine porta la parola sopra l'immagine delle "diverse biche" degli "spirti", conclusivamente, e soprattutto sopra il loro "languir", si mantiene immutato nella ulteriore terzina, dove la varia complicazione delle infermità penali si riflette nel diverso contegno dei peccatori, nelle possibili categorie della loro condizione ~~non~~ corretta ("qual...e qual...e qual..."); il ritmo stilistico porta ad un lucido e bene calcolato distribuire, in alfine aperta visione, e noi siamo naturalmente ricondotti, in qualche modo, al capitolo XIV, a quella prima esplorativa denuncia totale del cerchio dei violenti, dove la dialettica di moto penale e di penale immobilità non era effettivamente ~~non~~ meno viva o meno nitida:

Supin giacea in terra alcuna gente;  
 alcuna si sedea tutta raccolta,  
 e altra andava continuamente.

Anche per il terzo girone del settimo cerchio insorgeva dunque una triplice distribuzione, anche allora la penale stasi si rappresentava in un lungo "giacea": ma qui si osservi come il fisiologico ~~è~~ modularsi della pagina insista immediatamente sopra un più risentito descrivere anatomico ("ventre", "spalle"), per un verso, e come, per altro riguardo, si prolunghi, nei dati attributivi, la denuncia di

quella capitale "tristisia", nel "tristo calle":

Qual sovra'l ventre, e qual sovra le spalle  
l'un de l'altro giacea, e qual carpone  
si trasmutava per lo triste calle.

Del resto, si veda come nel XIV canto la distribuzione dello spettacolo penale insista sopra un ritmo di fermissima partizione, precisamente, laddove nel caso presente il senso della tersina è ancora, essenzialmente, riposto nella insistenza di accumulate determinazioni concordi, cariche, torniamo a dire, di una medesima "tristisia", di un medesimo "dolor", per un medesimo "languir". Anche il rapporto di immobilità perenne e di perenne dinamica si trasforma in un giuoco, quasi, di affaticata variazione sopra il tema di una medesima gravità disfatta, e l'"andava continuamente" trova riscontro, non a caso, per profonda alterazione, in un "carpone si trasmutava", cui bene potrà congiungersi, per un unico arco stilistico, e per segreto contrappunto, la didascalia itinerale, che subito oltre ci rappresenta i due poeti ("passo passo andavam..."): sarà soltanto al canto XXX, e dunque in altro registro espressivo ancora, che oltre la coppia solenne degli "exempla" mitici il senso dinamico proromperà autenticamente impetuoso, con l'irrompere repentino delle "due ombre smorte e nude che mordendo correvan". Qui, per contro, stasi e moto sembrano confondersi in una medesima sofferenza monotona, e se la nota del Monigliano, che nel "si trasmutava" scorgeva un senso "come di cosa strascinata" può riuscire alquanto arbitraria, pure si dimostra vera in una signi-

ficazione ideale, o emblematica, e se non risponde forse pienamente alla lettera dell'espressione dantesca, risponde almeno al suo più profondo valore di poesia (3). Eguale è il "modo" della bolgia, infatti, per ciò che riguarda l'impossibilità dei dannati a levarsi ("che non potean levar le lor persone"), eguale quel senso di peso che si diffonde come spessa ombra sopra la bolgia (si pensi alla futura invenzione ipotetica dell'eloquenza del monetiere: "s'io fossi pur di tanto ancor leggiere..."), e che subito si confessa, con particolarissime accente, in quel trascorsi dell'accumulazione narrativa, e ci sia permessa questa espressione un poco callida, con l'immagine delle "biche", in accumulazione figurativamente concreta ("qual sovra'l ventre, e qual sovra le spalle l'un de l'altro giacea..."); la coppia di Griffolino e di Capocchio documenterà subito codesto gusto della congiunzione penale delle figure, posta a "comun rincalzo" l'una dell'altra appunto, sedendo essi "a sè poggjati". E' il sentimento morbido proprio del "modo" della bolgia che si fa immagine, quadro, attraverso la rappresentazione dei "guasti" peccatori e della loro "sconcia e fastidiosa pena". Qualcosa della nona bolgia pare dunque riflettersi in questa loro condizione, ma il tagliente errore crudo diviene, per ulteriore degradazione, patologica corruzione: l'orrore, diciamo, pare qui cedere e ad una crudeltà più sottile e più insinuante, qui precisamente, in questa malata regione della frode.

La silenziosa esplorazione dei poeti ("senza sermone"), resa più sensi



bile, in certo modo, nel presente capitolo, dalla sua inaugurazione dialogica, è come il segno di questo protendersi dell'attenzione indagatrice EH sopra le presenze negative: a scandire l'itinerario sta appunto la coppia legata dei gerundi, "guardando e ascoltando", che è come il simbolo del contegno dantesco, per uno EH sporgersi teso all'osservazione piena e diligente, quale ancora denuncia, subito oltre, la nuova accumulazione delle immagini comparativamente riportate nel testo, delle "teggie", della "stregghia", della "scaglie", dove nei suoni stessi pare riflettersi il piacere acre della descrizione crudele, tutta raccolta, al momento, sopra quel motivo dell'"unghia", assunto qui come E vero e proprio, ancorchè episodico, ed episodicamente controllato, tema conduttore ("il morso de l'unghie", "traevan già l'unghie la scabbia", "se l'unghia ti basti..."): al limite, l'inaugurale cadenza perpetua dell'"io vidi" raccoglie ed annoda l'ampia trama del nuovo periodo, quello appunto che le similitudini vengono ad intrecciare per lo spazio di quattro terzine continue ("io vidi due...come...", "e non vidi già mai...come...", "e al traevan...come..."), declinata anche al centro, ma come formula, se rimemorante, anche in negativa risoluzione, pronta poi ad elidersi sopra il terzo ed estremo innesto rappresentativo:

Passo passo andavam senza sermone,  
guardando e ascoltando li ammalati,  
che non potean levar le lor persone.

Io vidi due sedere a sè poggiate,  
com'a scaldar M si pone tegghia a tegghia,  
dal capo al piè di schianze macolate;

e non vidi già mai menare stregghia  
a ragazzo aspettato dal signoraso,  
nè a colui che mal volentier vegghia,

come ciascun menava spesso il morso  
de l'unghie sopra sè per la gran rabbia  
del pizzicor, che non ha più seccorso;

e si traevan giù l'unghie la scabbia,  
come coltel di scardova le scoglie  
o d'altre pesce che più larghe l'abbia.

Muovendo dalla raffigurazione dei peccatori "a sè poggiate", il segnetto in esame passa ad illustrare, per graduale sviluppo di immagine, il loro gesto eterno ("ciascun menava spesso il morso de l'unghie"), e finalmente EE sopra questo gesto si concentra, anzi, più particolarmente, sopra lo strumento tematicamente rilevato ("traevan giù l'unghie la scabbia"), l'attenzione del poeta, e quella strumentale degradazione, dapprima riflessa sopra l'immagine del "coltel" che trae le scoglie di un pesce, si rinnoverà ben presto, nel parlato virgiliano, con l'acute ricorso alle "Etanaglie" cui paiono ridursi, assorbite nel rabbioso lavoro che non concede tregua, le dita dei dannati. E' su codesta strumentalità e sull'attivo giuoco penale che vi si incarna che il poeta ama indugiare, su questo "lavoro" concentrando la propria diligenza descrittiva, godendo nel dilatare tale giuoco, e nell'amplificarlo, e nell'adornarlo, per quel crudele sentire, e acerbo, di cui sopra discorrevamo. Di EE "ricercata volgarità delle immagini" discorreva retamente il Sapegno, di una "lucidità dello sguardo che insiste sui particolari più

ripugnanti della visione, quasi su una materia pittoresca, con compiacimento", e giustamente avvertiva che qui "culmina il giovanile esercizio del 'parlare aspro', appreso alla scuola di Arnaldo Daniello"; ancora più opportunamente affermava che "non una disposizione ironica sta alla radice della rappresentazione tutta rivolta all'esterno e al descrittivo, bensì una disposizione di distacco, che maturerà nel canto successivo in un tono di disprezzo e di sdegno" (4). Anzi vorremmo aggiungere che codesto distacco, apparentemente concordato all'emergere di una "materia pittoresca", in qualche modo, non è poi altro se non l'etica disposizione stessa della pagina, che appunto l'etica degradazione qui riesce rappresentata, nel suo ripiegarsi in corruzione morbida, sia che questo guasto disfaccimento inclini verso una ~~ma~~ "rabbia" pungente ed acuta, come è soprattutto in questo luogo e in apertura al canto ultimo di Malebolge, sia che si volga piuttosto verso un melle languire morbido: e il "morso" delle unghie pare qui appunto preparare il correre "merdendo" di Gianni Schicchi e dell'"anima antica di Mirra scellerata", come la "rabbia" del pizzicore la coppia dei "rabbiosi" falsari; motivi, potremmo dire allora, sperimentati qui sopra il particolare minuto, sopra il dettaglio crudo e pungente, ma destinati ad invadere più oltre l'intero quadro, per quelle "furie" che irromperanno, come già ~~ma~~ abbiamo preannunziato, a principio del canto XXX.

Certo è che in queste similitudini il gusto della riflessione perfetta della figurazione narrativa e dell'immagine di riporte riesce proporzionale alla eccezionalità palese di queste: "a sè poggiate" e "si poggia", "menare" e "mena~~ma~~

va", sul dato verbale <sup>puntando</sup> ~~poggiando~~ ciascuna volta l'arco comparativo, come sopra una salda fondazione strutturale, nel terzo riquadro finalmente affermandosi, come geometricamente, nel comune "traevan", la raggiunta perequazione, quasi a saldare il calcolato cerchio delle rappresentazioni. Il 'plebescere' di queste, affinché risona valutate nelle sue giuste proporzioni, vuole essere tutte misurate sopra la precedente evocazione ovidiana, che come centro di un poetico edificio di immagini comparative paradossalmente viene a mediare gli "spedali" accumulati a principio, e il loro "puzzo" di "marcite membre", con queste estreme immagini di facile, provocante quotidianità, assunte, per eccezionale gusto di stile, entro il tessuto narrativo continuo: lo scarto è distribuito sull'uno e sull'altro versante del testo con eguale disciplina, ché dal primo momento comparativo al secondo, come dal secondo al terzo, stanno, per algebrico controllo, due terzine inclinate a svolgere i bene ritmati motivi itinerari; raggiunto l'inferiore livello ultimo, la transizione al parlato si proporrà come agevole ed ovvia. Qualcosa di analogo, ancorché costruite con altre sentenze di proporzioni e di architettura di favola, come del resto conviene alla posizione solenne del cominciamento di capitolo, verifichiamo, ed è ancora una occasione per stringere da vicino un rapporto già segnato per altra via, quando daremo principio alla lettura del prossimo canto, dove le parimente ovidiane furie di Tebe e di Troia, con la loro altezza di mito (e basterà pensare agli attacchi favolosi, di "nel tempo, che Iunone..." e di "e quando la

fortuna...", con il loro appoggiarsi al rinvio verso un tempo altissimo, quel tempo che è della poesia sola), verranno ad urtare, con repentina violenza, sopra un altro termine raffrontato, sopra il suo aperto 'plebescere':

Ma nè di Tebe furie nè troiane  
 si vider mai in alcun tanto crude,  
 non punger bestie, non che membra umane,  
 quant'io vidi due ombre smorte e nude  
 che mordendo correvan di quel modo  
 che'l porco quando del porcil si schiude.

E come al canto XXVI, se vogliamo rammentare, l'inaugurazione, liricamente minore, del "villan ch'al poggio si riposa", per la mediazione biblica del "carro d'Elia", giungeva alla equilibrata mitografia della pira "dov'Etèocle col fratel fu miso", così ora, e nell'imminente capitolo, l'adeguazione stilistica della vicenda delle comparazioni è la meta del ricco accumularsi degli eterogenei inserti: l'approdo alla "pira" del XXVI è proporzionato alla vicenda di Ulisse, come l'approdo presente alle "teggie", alla "stregghia", al "coltel", conviene perfettamente al vivente episodio di Griffolino e di Capocchie, e l'approdo al "porco" e al "porcil" al quadro di sconcia violenza delle ombre "smorte e nude"; il moto ascensionale che apriva la bolgia ottava si riflette, se possiamo dire, rovesciate, nella bolgia estrema: e forse, per cautela, più che di progressione, gioverebbe tornare a parlare, come abbiamo pur fatto a suo luogo, di un vario ricercare, per contrastanti modulazioni, che perviene ad una definizione di linguaggio e di figurazioni di perfetto equilibrio poetico e narrativo, ad un livello espressivo che può alfine

assumersi come comune, pur nella costanza di un atonale costruire, alle immagini degli inserti illustrativi e alle dirette voci del narrato infernale.

Codesta nuova unità e continuità espressiva tra favola testuale e riporti riflessi si documenta e si comprova subito, se non nell'ordine tonale, come si avvertiva, nell'ordine tematico, estenuandosi adesso il motivo dell'"unghia", che è appunto il nodo della facile transizione, nel parlato di Virgilio, non soltanto frontalmente, per l'augurale "se l'unghia ti basti...", già ricordate più sopra, ma ancora per quei "dismaglie" e "tenaglie" che la rima lega, sporgenti e clamorosi. Così la necessaria perifrasi del vocativo verso tale conclusivo moto augurale tutta si volge con insistite cadenze ("o tu che...e che..."), per un piacere analitico che non è se non il callido annidarsi, anche nel parlato, di un ulteriore, e forse più sottile, momento descrittivo: la parola del maestro prolunga senza soluzione alcuna la tematica penale e nelle nuove movenze oratorie riesce ad approfondirla senza difficoltà (si pensi al crudelmente sottile "tal volta"), se altro non fosse, in grazia di quel fatale avverbio che apre, e quasi divora, il verso estremo della 'apostrophatio', l'"eternalmente", caricando, da ultimo, di un certissimo peso etico, il ricco motivo, riprendendo in qualche modo la "infallibil giustizia" e ponendosi, ad un tempo, come risolutivo sigillo (facile rimemorazione in parallelo è l'"eternale ardore", ancora del capitolo XIV, ma composto ivi in una musica solenne, qui in un degradato organismo di presenze poetiche infe\_

rieri, guaste così, come "guasti" immediatamente si confesseranno i due latini):

"O tu che con le dita ti dismaglie,"  
 cominciò 'l duca mio a l'un di loro,  
 "e che fai d'esse tal volta tanaglie,  
 dinno s'alcun latine è tra costoro  
 che son quinc'entro, se l'unghia ti basti  
 eternalmente a cotesto lavoro."

Non ci sembra molto utile sottolineare a questo punto il precipitare delle figurazioni verso evocazioni di 'oggetti', attuato dalle comparazioni, prolungate dal parlato virgiliano; più puntualmente, se mai, e con più significativo calcolo, converrebbe discorrere di una tendenza interna al narrato verso evidenti cadenze operative (il limite appunto, e non certamente a caso, è segnato dal paradossale "lavoro"). Lasciamo l'immagine delle "teggie", se vogliamo, che pure, tracciando le linee generali della rappresentazione ("lo comun rincalzo", secondo che si leggerà tra non molto), è già compresa nel circolo di quelle cadenze, ma badiamo alle immagini, almeno, della "stregghia" e del "coltel" (con quest'ultima, tra l'altro sfioriamo ancora un 'comico di cucina'): le "tanaglie" virgiliane sigilleranno, clamorose nel parlato (in quale parlato, vedremo meglio subito), questo processo costruttivo e tematico. Clamorose, abbiamo detto; e conviene fare riferimento esplicito a quella pagina delle Auerbach, in cui il critico, analizzando l'episodio di Farinata, commenta la formula "o tu che", non poco cara a Dante, e cioè la formula del "vocativo introdotta da 'o', seguita poi da una proposizione relativa": "La formula è sommamente solenne e deriva dallo stile illustre ~~romantico~~

dell'epos antico, che risuona all'orecchio di Dante come tante altre reminiscenze di Virgilio, Lucano e Stazio. Io non credo che prima di lui sia già stata usata in un volgare medioevale. Ma Dante la usa a suo modo: come forma di fortissima invocazione, quale presso gli antichi era usata al massimo nelle preghiere". Se l'analisi si applica all'illustre "o Tosce che per la città del fuoco...", l'analisi può anche esaurirsi sopra l'osservazione che "le proposizioni relative virgiliane legate a un vocativo sono in verità perfettamente belle e armoniose, ma di gran lunga meno concise e avvincenti (ad esempio: *Enaide*, I, 436: 'e fortunati, quibus ~~iam~~ iam moenia surgunt!' o, ancor più interessante per l'espansione retterica, II, 638: "vos o quibus integer aevi sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires, vos agitate fugam')" (5): non altrettanto bene potremmo noi arrestarci, per il passo in esame, a questo punto; e basti pensare che pochissime carte ci separano dal grande lamento di maestro Adamo, tutte iscritte sopra il noto esemplare, non già dell'epos classico, ma tutto e soltanto biblico:

"O voi che sans'alcuna pena sete,  
e non so io perchè, nel mondo gramo,"  
diss'elli a noi, "guardate e attendete

a la miseria del maestro Adamo

...

Le componenti di questa formula stilistica sono insomma nettamente più complesse di quel che lo Auerbach non sembri disposto a credere, e quanto a forza di concen-



trazione, notevole certamente è la risoluzione dantesca, in taluni luoghi, ma non meno notevole in altri per opposta forza di espansione (nel caso presente, addirittura, come già si annotava, con iterazione, "o tu che...e che..."). Ora, non sappiamo se documenti biblici siano in grado di spostare di poco o di molto le risultanze critiche delle Auerbach, nè al momento importa (è certo comunque che la distanza stilistica che separa il vocativo inaugurale di Farinata e quello, del pari inaugurale, di maestro Adamo, non è insuperabile, anzi agevole a colmarsi): per il luogo presente, ad ogni modo, le componenti vogliono essere tenute presenti insieme, e colte nel loro apertissimo stridere, per la loro solennità ineguagliabile, con la profonda degradazione della materia che vi si offre (del pari stridente, appunto, l'augurale voce estrema del "se l'unghia ti basti...").

Quel che giova sottolineare ancora, se mai, è l'affetto grande che il poeta porta, anche fuori del tessuto della Commedia, a codesta formula: lasciamo il caso da noi già ricordato al paragrafo precedente, e interamente biblico, e cioè il cominciamento del sonetto "o voi che per la via d'Amor passate...", ma osserviamo con qualche cura, come conviene, l'apertura della prima canzone del Convivio ("voi che intendendo il terzo ciel movete"), e più ancora il commento dell'autore (II, ii, 5): "e quasi esclamando...dirizzai la voce mia in quella parte...e cominciai a dire...", dove la grande evidenza inaugurale della struttura in questio-

ne appare perfettamente messa in evidenza (e si ricordi anche, del libretto giovanile, oltre l'esempio fondamentale, il sonetto ulteriore "voi che portate la sembianza unile..."; si ricordino, tra le Rime, l'altro sonetto "voi, donna, che pietose atto mostrate...", e la ballata "voi che savete ragionar d'amore..."); ciò che maggiormente si impone, nel vocativo virgiliano ai due "guasti" peccatori, è proprio il repentino emergere della voce, "quasi esclamando" (e si presti grande attenzione alla didascalia, dove il "cominciò" è trattato quale verbo locutivo, e sarebbe poco ancora, e in costruzione sintattica piena, che assai più importa, con il suo audacemente pertinente dativo: "cominciò...a l'un di loro"), e quel suo indugiare quindi sopra le determinazioni penali, e quel puntare, infine, sopra il dato decisivo, drammaticamente intendendo, del "latino", quel dato che il peccatore, con chiara consapevolezza, subito riprenderà, rispondendo, e porrà in vivido rilievo: "latin siam noi...".

"Latin siam noi, che tu vedi si guasti  
qui ambedue" rispuose l'un piangendo;  
"ma tu chi se'che di noi dimandasti?"

E'l duca disse: "I'son un che discondo  
con questo vivo già di balzo in balzo,  
e di mostrar lo'nferno a lui intendo".

Allor si ruppe lo coman rincalse;  
e tremando ciascuno a me si velse  
con altri che l'udiron di rimbalso.

La didascalia locutiva virgiliana insisteva dunque sopra il rilievo inaugurale, già offerto implicitamente, del resto, dalla formula impiegata; presso

i peccatori scende al livello di didascalia, per evidenti ragioni di interne equi-  
 libro, quella tematica penale (e strumentale, originariamente), che era, presso  
 Virgilio appunto, nettamente dominante ("piangendo": qui non meno essenziale che  
 nell'episodio di Cavalcante, dove identica era la cadensa di gerunzio, "piangendo  
 disse", X, 58), pur annidandosi ancora nel "guasti", al livello del parlato, e con  
 perfetta coerenza di modulazioni. La terzina affidata al latino è come l'angolo o-  
 ve viene a rimbalzare la dinamica narrativa del dialogo, molto prontamente ("latin  
 sian noi che...ma tu chi se'che..."), guidando alla restaurazione dello schema di  
 racconto ancora sperimentato, da ultimo, al capitolo precedente, con l'introduzio-  
 ne del centrale motivo del "vivo": il "di balzo in balzo" è preciso riecheggiamen-  
 to, in particolare, del "di giro in giro", del canto XXVIII. Il moto perifrastico  
 posto come ~~ESSE~~ fondamentale dal vocativo virgiliano ("o tu che con le dita ti di-  
 smaglie..."), secondo che abbiamo attentamente veduto, è ancora nella interrogazio-  
 ne del latino ("ma tu chi se'che di noi dimandasti?"), mentre l'attacco sul relati-  
 vo era pur mantenuto al cominciamento della risposta ("che tu vedi si guasti...");  
 questo moto è perfettamente conservato nella ulteriore risposta del "duca" (e si  
 osservi l'assoluta funzionalità della presente designazione, in seno alla nuova di-  
 dascalia), e giova ora a mantenere non soltanto una dichiarata continuità di stile  
 (che è già notevole elemento interpretativo, per sé solo), ma ancora a conservare  
 la presente posizione drammatica nei suoi puri limiti etici (dei peccatori cono-  
 sciamo soltanto, ad integrazione, quella qualità di "latin" che è cadensa esplo-

rativa affatto normale all'inclinazione generale dell'~~XXXXXXXXXX~~itinerario dantesco);  
 i peccatori chiusi nel loro cerchio penale, i poeti determinati in funzione esclusiv  
 siva della loro esplorazione del negativo ("i'son un che discendo con questo vivo  
 ..."): la posizione del "duca" come "duca" raggiunge qui una chiarezza esemplare  
 ("mostrar lo'nferno"); siamo un'altra volta di fronte ad una ripresa focale della  
 declinazione etica del viaggio dei poeti, cornice moralizzante per l'intero epis  
 sodio e nucleo generatore di tutto l'ulteriore movimento drammatico del canto (si  
 pensi all'"esperienza piena" del capitolo XXVIII, ancora). E' allo Auerbach che ~~mi~~  
 noi potremmo chiedere nuovamente aiuto per collocare nel giusto rilievo la signif  
 ficazione ~~mi~~ di quell'"allor" di transizione improvvisa (il critico prendeva le  
 mosse sempre dall'episodio di Farinata, dall'"allor surse..." di Cavalcante) che è  
 nell'"allor si ruppe lo comun rincalzo", leggendo che "'allora' all'inizio di fras  
 se si trova molte spesso nell'italiano predantesco, per esempio nel Novellino, ma  
 con un significato molto più debole"; e lo Auerbach rettamente propone come reale  
 modello l'"et ecce" della Vulgata, riportando questa soluzione linguistica allo  
 "stile illustre della Bibbia": "non voglio affermare che sia stato Dante a introd  
 urre nello stile illustre questa locuzione interruttrice e che l'abbia attinta  
 dalla Bibbia, ma dovrebbe apparir chiaro che quel drammatico 'allora' nel tempo in  
 cui egli scriveva non era così naturale e di uso comune come oggi, e che egli l'ua

sò più radicalmente di chiunque altro prima di lui nel Medioevo" (6). Nel canto precedente la voce di Virgilio aveva come improvvisamente investito, con la inattesa notizia ("per meraviglia"), una vasta zona ~~del~~ della belgia ("più fuor di cento..."): ciò che a Dante interessava allora era proprio codesto allargarsi del cerchio esplorativo, tanto più intenso ed efficace, quanto più calcolatamente ritardato, poi, con grande abilità, nella sua effettiva resultanza drammatica, dalla ripresa del parlato di Maometto, ripresa che già tutta, per parte sua, risentiva, ad ogni modo, della nuova inclinazione determinatasi nello svolgimento del testo; nel canto che stiamo leggendo questo ~~elemento~~ elemento non manca certamente ("con altri che l'udiron..."), ma è un elemento che giunge veramente "di rimbalzo", posto a chiudere, con disesse voci, la terzina di transizione: a Dante importa, al momento, mantenere ferma l'impostazione dialogica originaria, riservando al prossimo canto ogni arricchimento estensivo della sua esplorazione; se l'impostazione dialogica deve mutare, e muterà di fatto, ciò deve avvenire proprio sopra il versante narrativo contrario, presso i posti, appunto. La rottura repentina (il "si ruppe" è quasi, se è lecita una callida metafora critica, a rendere più lieve il nostro discorso, un segno di stile) punta ora sopra quel capitale gerundio che suona, tra il patologico e lo psicologico, come una scossa narrativa destinata a mantenersi, segretamente immanente, in tutta l'estrema sezione del capitolo: al tempo stesso, con indugio dichiarativo estremamente minuto, si viene deducendo la necessaria

conseguenza del motivo dei "latin" nella impostazione dialogica dell'episodio in corso, come avvertivano proprio adesso, trasmettendosi da Virgilio a Dante l'ufficio di interlocutore, con un nuovo e caratteristico 'imperativo etico', "di a lor ciò che tu vuoi", che fatalmente rinvia alla inaugurazione dell'episodio di Guido: "parla tu; questi è latino" (e Dante svolgerà qui il medesimo motivo proposto al canto XXVII: "se'l nome tuo nel mondo tegna fronte"). Ancora una volta l'orizzonte delle evocazioni terrene è preposto alla indagine etica, e condiziona questa indagine, e la orienta, e il motivo dei "latin" e il motivo del "vivo", scaricati preliminarmente sopra le opposte parti dialogicamente impegnate, sono qui le premesse indispensabili, come in tanti casi paralleli, per la profonda e più vera orientazione del colloquio. Basterà pensare al trapasso che ora cogliamo, abbastanza sensibile, dalla messa ottativa di Virgilio, tutta penale ed infera, nella sua tematica ("se l'unghia ti basti eternalmente..."), che era sigillo al suo parlato, a quella dantesca (si rammenti ancora il verso trascritto da ultimo dall'episodio di Guido da Montefeltro), sporgente al margine superiore dell'intervento del poeta ("se la vostra memoria non s'imboli..."), tutta protesa verso l'evocazione del "primo mondo", tutta affidata alla rimemorazione di "questo vivo" (con esso molto precisa: "ma s'ella viva..."; ecco recuperata qui con abile 'interpretatio');

Lo buon maestro a me tutto s'accolse,  
dicendo: "Di a lor ciò che tu vuoi";  
e io incominciai, poscia ch'ei volse:

"Se la vostra memoria non s'imboli  
 nel primo mondo da l'umane menti,  
 ma s'ella viva sotto molti soli,

ditemi chi voi siete e di che genti:  
 la vostra sconcia e fastidiosa pena  
 di palesarvi a me non vi spaventi".

Le orazioni dei due poeti sono dunque costruite con palesi corrispon-  
 denze strutturali (non diversamente avverrà per le orazioni dei due "falsador"),  
 non soltanto nella esterna loro collocazione, ma ancora nei loro interni movimenti  
 stilistici e tematici: se il "dinne" virgiliano si riflette, in posizione paralle-  
 la (a principio della seconda tersina del parlato), nel "ditemi" dantesco, vero è  
 anche che all'una e all'altra mossa imperativa si accompagna il risorgere, nel te-  
 sto, dei dati penali. Ma la "sconcia e fastidiosa pena" sembra, nell'atto stes-  
 so in cui giunge ad esasperare l'acerbità della denuncia col peso dei nuovi attri-  
 buti, essere riproposta soltanto per essere cassata ("di palesarvi...non vi spaven-  
 ti"), quasi a risarcire finalmente i "guasti" peccatori della insistita diligenza  
 delle perifrasi del maestro, deviando in intanto, proprio nel colore aggettivale,  
 sul moto di confessione tenuto dall'interlocutore (precisamente puntando sul domi-  
 nante "guasti"): l'ineliminabile peso dei dati è alleggerito, in qualche modo,  
 dalla inedita prospettiva che l'eloquenza dantesca si trova ad implicare, e che  
 perciò è ragionevolmente dichiarata in anticipazione; l'intensità delle evocazioni  
 terrestri (il tempo, anche, si rende sensibile nei "molti soli", e l'abbellimento

rettorico, per nulla eccezionale, cade qui estremamente opportuno e senza dubbio è proposto con particolare intensione) prevale adesso come irresistibile e vale a sforsare i dannati alla confessione più sciolta e quasi, oserei dire, più lequale; nelle loro voci non si troverà più alcun ricorso ai dati penali, e ad esaurire il tema, e a puntualizzarlo, per così dire, clinicamente, dovrà provvedere, molto in margine, una tenue didascalia ("onde l'altro lebbroso..."). Per intanto, nella esortazione di Dante a parlare, "chi voi siete e di che genti", si pone già la condizione aperta delle risposte dei lebbrosi: che l'indagine miri alla colpa, è cosa che non si confessa esplicita, che per contro, nel cauto interrogare dantesco riescono appena sottolineati i prolungamenti del fondamentale motivo dei "latin"; da questa reticenza del poeta, che è vera 'captatio benevolentiae' ulteriore, scaturissima, trarrà ampio profitto l'uno e l'altro intervento della coppia dei peccatori. Il fatto etico è sì subito presente alla mente di Griffolino ("ma quel per ch'io mori'qui non mi mena"), ma è respinto accuratamente in ombra, dal principio: scatterà ancora più vivace (si pensi al sorprendente ricorso a Minòs, "a cui faller non lece"), conclusivamente, più nitido ("alchimia"). Sul ponte di una breve transizione, una terzina, affidata ancora alla voce di Dante, ancora insistente sopra il "primo mondo", il contegno oratorio di Capocchio perviene a definirsi come autorizzato, quasi strutturato come replica di accurata imitazione: lo stesso dato etico tornerà ad agire, sporgendo in rima (identicamente, "alchimia"), soltanto a



saldare l'intero cerchio del canto, e con moltiplicate vigore. Ma vediamo ordina-  
tamente:

"Io fui d'Arezzo, e Albero da Siena"  
rispuose l'un "mi fè mettere al ~~NUOVE~~ focco;  
ma quel per ch'io mori'qui non mi mena.

Vero è ch'i'dissi lui, parlando a gioco:  
'I'mi saprei levar per l'aere a volo';  
e quei, ch'avea vaghezza e senno poco,

volle ch'i'li mostrassi l'arte; e solo  
perch'io nol feci Dedalo, mi fece  
ardere a tal che l'avea per figliuolo.

Ma ne l'ultima bolgia de le diece  
me per l'alchimia che nel mondo usai  
dannò Minòs, a cui fallar non lece."

La puntualità della rimemorazione terrena, il suo rigore onomastico  
che la traduce sopra la ~~pagina~~ pagina, sono subito offerti inaugurativamente, così  
nella dichiarazione della patria ("io fui d'Arezzo"), come nella proclamazione  
del vero protagonista di codeste breve racconto: Albero da Siena. I due nomi di  
città sembrano disputarsi tra loro la preminenza nel verso che li contiene entram-  
bi: essi stanno come simboli della polarità interna del discorso del lebbroso, so-  
speso tra le cadenze individuali assolutamente, della colpa, e quelle a cui verame-  
mente il suo parlare inclina, quasi per incontenibile spinta, il "senno poco" del  
senese. Non sarà un caso che, fortificata e garantita questa inclinazione dall'in-  
tervento stesso di Dante, la polarità si rompa subito presso Capocchio: di lui i

gnoreremo la patria, e soltanto sapremo, in essenza, che egli è colui che seconda il poeta "contre i Senesi"; razionalmente giustificata riuscirà per certo questa particolare deviazione dalla linea dell'episodio dell'aretino, per la dichiarazione dell'amicizia che già congiunse in terra il poeta e la "scimia", ma la giustificazione profonda ed autentica è di ordine esclusivamente espressivo: la direzione del nuovo segmento narrativo è ormai sufficientemente fondata sopra i nuovi, singolarissimi modi esplorativi. L'atto ~~non~~ d'accusa dantesco contro la gente "vana" di Siena si discosta alquanto dalla gravità etica normale al narrato ed appare diretta verso un decentrato mordere, quasi proverbialmente offerto: l'esplorazione del negativo si alleggerisce, almeno ~~parzialmente~~ parzialmente, in un gioco più aereo, un gioco che non a caso, certamente, raggiungerà la materia, naturalmente 'comincia' (nel senso da noi chiarite più sopra e diffusamente), delle brigate ("e tra'ne la brigata..."); la presa moralizzante non manca davvero, nè sopra il momento di favola che concerne i lebbrosi (le cadenze dei loro interventi dialogici sono evidentissima testimonianza, in questo senso), nè sopra quello della definizione del mondo senese (la vanità senese, appunto, è sempre sentita, pur nel dominante gusto proverbiale, come una cifra di etica responsabilità), ma certo non insiste adesso con asprezza particolarmente acre; il carattere divagante dell'episodio (episodio, per dire così, profondamente episodico) ne è il segno più sicuro.

Abbiamo parlato insistentemente di cadenza proverbiale (cadenza che

innesta, precisamente, l'episodico episodio, sul tronco delle interpretazioni municipali caratteristiche di una larga zona ~~infernale~~ infernale); il suo culmine di evidenza, come è noto abbastanza, si raggiunge nell'intervento dantesco, che è, in questa fase estrema del capitolo, il momento di più alta trasparenza e di più alta consapevolezza nella articolazione delle capitali linee drammatiche e tematiche:

E io dissi al poeta: "Or fu già mai  
gente sì vana come la sanese?  
Certo non la francesca sì d'assai!"

Una glossa del Pézard, se non denunzia una fonte dantesca, testimonierà almeno della diffusione, veramente proverbiale del motivo; scrive il critico che Giovanni di Salisbury "énumérant les villes fondées par les Gaulois, s'arrête surtout sur Siennes: il confond Sinigaglia (Sena Gallica) avec la cité de Toscane (Sena, ou Senae), rivale de Florence. Mais la parenté établie entre Siennois et Gaulois - ces Gaulois que Dante appellera 'Français' - explique peut-être en partie le rapprochement proverbial des Siennois avec les Français qu'on trouve, de façon inattendue et presque gratuite, au chant XXIX de l'Enfer"; e ancora: "On dirait que Dante, après examen, a trouvé dans ce travers des deux nations le trait de caractère que Jean de Salisbury l'invitait à chercher en écrivant: 'Senenses et lineamentis membrorum...moribus quoque ipsis ad Gallos...videntur accedere'" (7). La categoricità del dato ha poi, non lo dimentichiamo, il notissimo riscontro ulteriore di Purg.

XIII, 151-154:

...quella gente vana  
che spera in Talamone, e perderagli  
più di speranza ch'a trovar la Diana;  
ma più vi perderanno gli ammiragli.

Scriva il Momigliano che "Griffolino racconta la sua disavventura mortale con un tono leggero da aneddoto: ed è questo tono, tutto raccolto nella temperata parentesi 'ch'avea vaghezza e senno poco' e nel sorriso distaccato della frase 'e solo perch'io nol feci Dedalo', che lo isola come una luminosa macchietta sullo sfondo malato della belgia" e che "il commento di Dante è tenuto sul tono aristocraticamente leggero di Griffolino e perfeziona questo fine episodio, appena disegnato, questo momento di conversazione riposata, indifferente, in cui si dimentica la strada sparsa di lebbrosi. Il tono del colloquio trova appunto là sua perfezione nella battuta di Dante e precisamente nella messa iniziale del poeta che si rivolge a Virgilio: 'Or fu giammai', in quell' 'or' che ha tutta la serenità della conversazione, che coglie con tanta naturalezza l'atteggiamento di chi, sentendo un racconto, si volge al compagno per farvi su una sua chiesa tranquilla" (8). Non discuteremo un'altra volta la pregiudiziale di un'esegesi impostata in senso tonale e psicologistaico: ma la leggerezza di cui discorre l'interprete, e di cui sono soliti discorrere, per verità, con questa o quella formula particolare, ma

con sostanziale concordia, tutti i commentatori, non sembra a noi la retta chiave di questo luogo infernale. Crediamo sì in una certa attenuazione callida, in generale, del ritmo esplorativo e di quella intensità che costantemente lo accompagna, cui anche i movimenti anteriori del capitolo presente ~~non~~ ci avevano educato; non siamo tuttavia disposti ad accettare le conseguenze abituali di questa diagnosi d'insieme: la leggerezza non è nel tono nè nel carattere degli interlocutori di Dante, è nella materia senese, per così dire, così come essa riesce dal poeta in ~~una~~ interpretata ed assunta. Le concordanze che abbiamo ora messo in luce tra le due prime cantiche della Commedia, per il motivo epitetico della "gente vana" non incidono ~~nessuno~~ sui modi del colloquio, ma stanno tutte ~~in~~ 'in re', ed inclinano l'evocazione con il suo raro ed eccezionale fascino: è "nel primo mondo" davvero che l'aretino parlò a giuoco, non a giuoco parla ormai, serrato nel suo cerchio infernale; vi è sempre alla base un gusto pungente e tagliente, come dicevamo più sopra, di denunzia etica, e questo gusto non vuole essere dimenticato nè per Griffolino, acuto nel disvelamento e tutto appoggiate a dati di stretta e sapida autobiografia, nè per Capocchie, che tale disvelamento allargherà, con libertà ed energia nuove, "contro i Senesi", secondando appunto la spinta tentata dall'intervento dantesco, in una accumulazione fervida ed accesa, dove il piacere del discoprimiento precisamente si raddoppia, così nella intensa accumulazione onomastica (Stricca, Niccolò, Caccia d'Ascian, l'Abbagliato), come nella movensa ironica che a questo

punto del dettato suona, non certamente giocosa in senso tonale, e tanto meno psicologico, ma 'comica' per la declinazione della materia e dello stile: se vogliamo una caratterizzazione il meno possibile arbitraria, diremo, e non sarà senza la cautela di una immagine, che questo è stile demoniaco, e che il "tra'mene Stricca ...e Niccolò...e tra'ne la brigata..." non altro esempio ha più prossimo, che non sia il diabolico "fuor che Benturo" del capitolo XXI (i modelli saranno invece da ricercarsi, ovviamente, nel terreno della lirica 'realistica' duecentesca: basti pensare, ancora una volta, al gusto della accumulazione onomastica).

Onde l'altro lebbroso, che m'intese,  
rispuose al detto mio: "Tra'mene Stricca  
che seppe far le temperate spese,

e Niccolò che la costuma ricca  
del garofano prima discoverse  
E' ne l'orto dove tal seme s'appicca;

e tra'ne la brigata in che disperse  
caccia d'Ascian la vigna e la gran fronda,  
e l'Abbagliate sue senno proferse.

Ma perchè sappi chi si ti seconda  
contro i Sanesi, agussa ver me l'occhio,  
sì che la faccia mia ben ti risponda:

sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,  
che falsai li metalli con alchimias  
e te dee ricordar, se ben t'adocchio,

com'io fui di natura buona scinda."

E' naturale che il movimento del parlato di Capocchio, e l'intero movimento del canto, ad un tempo, che su quelle si spegne, approdi al recupero del

la tematica sempre rinnovantesi della intensità visiva: è la favola che torna a stringersi sopra le sue presenze immediate, e a questo estremo, vivissimo scatto reca il suo soccorso indispensabile la voce recitante del dannato, nel proprio sporgersi, amaro, al limite del silenzio, della cesura bianca del narrato. Tutta la struttura del suo intervento è precisamente scorretta, con eccezionale insistenza in così breve spazio, nel segmento conclusivo ("ma perchè sappi..."), da codesta cadenza, e là ove essa parrebbe dover nuovamente estinguersi, quando in rapporto simmetrico, ma rovesciato, nei confronti dell'oratoria dell'Aretho, si ritorna ad un ~~mi~~ rimemorare concretamente autobiografico, eccola riarsarsi, sottilmente in sinuata in quell'inciso, "se ben t'adocchio", che qui come altrove vale quale retoricamente calcolata riassunzione del fondamentale motivo dell'opera (XVIII, "se le fazioni che porti non son false"; XXVIII, "se troppa simiglianza non m'inganna": per scegliere due esemplari di Malebolge, l'uno dei quali affatto dantesco, l'altro affidato, per contro, alla voce di un peccatore).

Un'ultima osservazione gioverà dedicare ora, molto in margine, all'intelligenza letterale del verso ultimo, per quel "di natura buona scimia", che alla luce dei luoghi raccolti dal Curtius per "der Affe als Metaphor" da Giovanni di Harville, per esempio, "naturae simia" e "humanae naturae simia" ("simia naturae", per eco dantesca, in Filippo Villani, a proposito del giottesco Stefano), non solo

perde l'oscillazione semantica lungamente sofferta, ma si illumina di un nuovo ri-  
 lievo espressivo e getta nuova luce sopra la perfezione assoluta del giuoco perpe-  
 tuo delle autorizzazioni dantesche, sul sentimento culturalmente carico che intona  
 ad ogni istante il suo linguaggio poetico. Che è tra le costanti esegetiche a noi  
 più care, in questa nostra ricerca (9).



XIII

In un suo recentissimo studio intorno al linguaggio biblico nella Commedia dantesca, il Marsot osserva preliminarmente che ogni volta che all'animo del poeta "si presentava una situazione affine ad altra da lui avvertita nella letteratura universale, egli ne assumeva con franchezza gli atteggiamenti e i colori; il che non costituiva un esercizio di pura imitazione letteraria, ma un complesso caso psicologico determinato dal rinvenimento di espressioni giunte una volta alla loro perfetta maturità, e che era legittimo, ed anzi necessario, riassumere ogni qualvolta l'umano spirito inclinasse verso quei medesimi stati e gradi e modi di sentire"; ed aggiunge, molto rettamente: "La scrittura dantesca registra questa varietà di linguaggio; perciò nello studio dell'opera poetica, in ispecie della Divina Commedia, non è lecito parlare di uniformità o eguaglianza di stile, di tecnica, di lessico" (I); in una parola, di tono. E tra i documenti più persuasivi, così della riassunzione di espressioni giunte a maturazione di umanità e di stile, come della politonalità perenne del discorso poetico dantesco, va collocate, con rilievo tutto particolare, codesto estremo canto di Malebolge, nel quale, quasi a riprendere emblematicamente, lo avvertivamo nel precedente paragrafo, ~~ma~~ la grande complessità stilistica della esplorazione del cerchio ottavo, modi e presenze di fortissima eterogeneità reciproca vengono accostati in

callido giuoco drammatico. Sarebbe lecito sentire la grande cura costruttiva che domina palesemente il capitolo come un'intenzionale spinta interna, per così dire centripeta, posta ad equilibrare la forza centrifuga dei contrasti interni del canto? Per usare le parole del Contini, la "fantasia, presso Dante di sua essenza varia e in tono plurale", troverebbe qui, in un capitolo incorniciato "fra gli 'exempla' dell'esordio e il proverbio e 'sententia communis' della 'peroratio'", una sua unità costruttiva di provècante evidenza: "l'attacco, non per nulla segnato da un'unità sintattica insolitamente estesa, vale sicuramente come un inizio assoluto, di cosa autonoma: conveniente cesura innanzi alla subitanità della nuova apparizione" (2).

Leggiamo subito questo cominciamento:

Nel tempo che Iunone era crucciata  
 per Semelè contra'l sangue tebano,  
 come mostrò una e altra fiata,

Atamante divenne tanto insano,  
 che veggendo la moglie con due figli  
 andar carcata da ciascuna mano,

gridò: "Tendiam le reti, sì ch'io pigli  
 la leonessa e'leoncini al varco";  
 e poi distese i dispietati artigli,

prendendo l'un ch'avea nome Learco,  
 e rotollo e percosselo ad un sasso;  
 e quella s'annegò con l'altre carco.

Arrestiamoci a questo primo 'exemplum': abbiamo già notato in precedenza come il ricorso ad Ovidio ripeta qui il movimento compositivo sperimentato al precedente

canto per il quadro della peste di Egina: un'altra volta, infatti, un'altezza mi-  
 tica, proposta con un rigore particolare e con un margine aperto di suggestioni  
 (il palese rinvio, ad esempio, in "come mostrò una e altra fiata"), che affida al  
 lettore, in qualche modo, la responsabilità aperta di una feconda integrazione,  
 un'altezza mitica, diciamo, destinata ad urtare con qualche violenza contro la ma-  
 teria minore, e vivamente degradata, della belgia che qui si esplora (e in forma  
 mediata, contro un ricorso comparativo che tale degradazione anticipa e rileva no-  
 tabilmente, come vedremo più oltre). Basterà pensare alla gravità della perifrasi  
 iniziale ("nel tempo che Iunone..."), che non solo giustifica l'episodio mitico  
 dall'interno del suo orizzonte di favola, ma declina l'esplicazione nei termini  
 di una cronologia assoluta, come si vedrà ancora, del resto, in apertura al secon-  
 do 'exemplum' ("e quando la fortuna..."): si apre una dimensione temporale eccezio-  
 nalmente vasta, entro la quale l'immagine, la cui significazione comparativa sarà  
 denunciata soltanto da ultimo, ed oltre l'arco dell' 'exemplum' secondo (qualcosa  
 di simile a principio del capitolo XXII, nella amplificazione sopra il "cenno", o  
 più precisamente ancora a principio del XXIV, nel quadro memorabile del "villanel-  
 lo"), si cala come fasciata e protetta dalla stessa distanza della evocazione; il  
 senso delle strutture esce così enormemente rafforzato, e la carica poetica, per  
 contro, nella struttura si adagia con un respiro di perfetta naturalezza, parteci-  
 pando di ogni movimento di questa, affatto indivisa. Della circolarità che la tra-

disione culturale medioevale, molto precisa a questo riguardo, offriva, con piena implicazione, a congiungere la leggenda di Tebe ("contra'l sangue tebano") e di Troia ("l'altessa de'Troian") abbiamo già discusso a proposito del XXVI canto, per la transizione dalla evocazione di Eteocle e Polinice alla presentazione di Ulisse e Diomede: giova qui sottolineare come il dato, allora implicito, appunto, si renda adesso immediatamente sensibile, a partire, per liminare chiarezza, dalle terzine inaugurali dell'uno e dell'altro segmento, terzine parallelamente costruite per 'circuitus'. In entrambi gli 'exempla' le figure centrali del mito impongono il loro nome a principio della terzina successiva, Atamante ed Ecuba; l'evidenza del rinvio ~~EE~~ costruttivo interno porta alla luce quella ~~EEEEE~~ cadenza binaria che qui risulta assolutamente dominante nella evoluzione drammatica dell'invenzione dantesca, e che del resto riesce generalmente gradita al nostro poeta: gradita, come è ovvio, appunto per quelle possibilità drammatiche, di dialettica articolazione, che al narrare essa offre con spontaneo gesto; e qui più che altrove (coppia di Griffolino e Capocchio, di Gianni Schicchi e Mirra, di maestro Adamo e Sinone: la stessa coppia di Dante e Virgilio qui è sentita dal poeta come tale con particolarissima evidenza, così a conclusione della esplorazione ~~EE~~ della belgia, come a principio del capitolo XXIX, cioè alle soglie, per nuova circolarità, dell'"ultima chiostra"); chè se in molti casi, in questo schema compositivo, delle due figure, l'una vive la propria vita poetica come mera funzione, e quasi, dell'altra, di

602

quella, cioè, che viene guidata, palesemente, al centro di quel particolare momen\_ to della favola, nel momento presente, in ciascuna ~~NESSUN~~ delle coppie da noi segna\_ ta, i personaggi distribuiscono, con rara equità, in comune, l'evidenza dei loro gesti: neppure di Sinone, infatti, potremmo dire con vera ragione che egli esauri\_ sca la propria parte di antagonista, nei confronti dell'"idropico", nella margina\_ lità inguaribile della parte di un deuteragonista; la vita poetica di maestro Ada\_ mo, è pur vero, avrà principio autonomo, ma la sua piena significazione si confes\_ serà soltanto in rapporto agli interventi delle "spergiuro", e come dal profilo di questo riceverà nuova luce, vera luce, sul suo profilo getterà una vivida chiarezza di dramma: nel contrasto, se potessimo giuocare con una facile immagine, è come l'ansia segreta di questa evidenza centrale che è quasi il premio non dichiarato dell'acre tensione, premio che al singolo personaggio costantemente verrà rifiuta\_ to.

La tensione sintattica, mostruosa, ogeremo dire, che regola il comin\_ ciamiento del canto, non è una semplice risultante estrema della accumulazione dei distesi 'exempla': all'interno di ciascuno di questi essa agisce con forza autone\_ ma, e la risultante, di conseguenza, moltiplicherà il proprio vigore, con esaspera\_ ta intensità. Nel primo segmento comparativo, il discorso punta molto apertamente sopra l'evidenza di quel "gridò" che apre l'ulteriore terzina (come il nome della figura del dramma, precisamente, aveva aperto quella precedente) e che soltanto

in apparenza scarica sopra la sospensione testuale: il periodo, con forzoso vigo\_ re, prolunga i suoi movimenti, in un schema paratattico di provocante lentezza ("e poi distese...e rotollo e percosselo...e quella s'annegò..."), nel quale trova ospitalità, ed è nuovo innesto greve, un callido gerundio ("prendendo"), che tale paratassi viene a spezzare soltanto in apparenza; lo schema continuerà infatti ad ~~operare~~ operare ~~in~~ impassibile, trascinando gli eventi, come celando la ~~cadenze~~ cadenze, in sé, di un destino, e "insano", se anche questa immagine può essere a noi concessa, e ricorrendo a interne riprese di narrato di singolare audacia: si pensi al~~la~~ "quella s'annegò", che riprende, a sette versi di distanza, la pre\_ senza della "moglie", portandola a sigillare, con violenza, sul tenue ponte della delirante immagine della "leonessa", tutto quest'arco di narrato, ma confortando la difficile astuzia sintattica con lo stringere, accanto a tale nodo, quello che il "carco" viene a proporre, necessariamente, col superiore "carcata" (in margine, con ritmico rigore, il nesso di "l'un " e "l'altro", procedendo dai ~~due~~ "due figli", sul parallelo ponte dei "leoncini", implicherà ancora la glossa onomastica del "ch'avea nome Learco", in funzione di un erudito rallentare, e di un nuovo, tenue giuoco binario: così, poco oltre, per Polissena e Folidoro). Al centro rimane co\_ munque, sempre, perno dell'intero quadro, la didascalia locutiva del "gridò", quella che il "latrò" di Scuba ripercuoterà diligentemente, ma in metamorfosi or\_ mai bestiale (la 'oratio recta' sarà allora esclusa, ragionevolmente, e il narrato subirà una giustificata contrazione: la didascalia discenderà all'ultima tersina

694

del segmento): e la metamorfosi noi vediamo egregiamente maturare attraverso "la leonessa e'leoncini" e "i dispietati artigli"; la vedremo spegnersi, in certo modo, sopra la interna comparazione parentetica del "latrò sì come cane"; si renderà poi aperta, in agile ripresa, nella congiunzione del "non punger bestie, non che membra umane"; sarà sigillata infine nel degradante ricorso, con buona figura etimologica, al "porco" che "del porco si schiude".

E quando la fortuna volse in basso  
l'altrezza de'Troian che tutto ardiva,  
sì che'nsieme col regno il re fu casso,

Ecuba trista, misera e cattiva,  
pescia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva

del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsegnata latrò sì come cane;  
tanto il dolor le fè la mente torta.

Bene ha osservato il Momigliano come tutta la rappresentazione di Ecuba venga ad articolarsi in forza di attributi: "Ecuba, 'trista' per la morte del marito Priamo, 'misera' per la rovina della sua gente, 'cattiva', prigioniera dei Greci: i tre aggettivi riassumono squallidamente le condizioni della sventurata regina, e preparano con maggiore pietà il quadro delle sventure che ancora seguono"; e ancora: "non racconto, ma quadro: tanto potentemente sono concentrati i colori, i fatti, il luogo ('in su la riva del mar') intorno alla protagonista che grandeggia come tragica ombra nel verso iniziale e nei versi finali" (3). E dovrebbe aggiungere, tra i dati attributivi, di contro al solitario "insano" di Ataman

te, l'epitetico "la dolerosa" e, in forte congiunzione col capitale "latrò", il "forsennata": non diremmo in funzione di una "maggiore pietà", come vorrebbe il critico citato, ma di uno spietato decadere, di quel decadere che il "volse in bag se" denuncia nella prima tersina del quadro, meralizzando l'urto di "fortuna" e di superba "algezza" nella congiunzione di "dolorosa" e "dolor" (e la "fortuna" è qui veramente, con il suo "volse", colei che "volve sua spera"). E' ormai maturo quel sentimento penale che guida la coppia delle rappresentazioni mitiche al contatto con le presenze immediate della belgia:

Ma nè di Tebe furie nè troiane  
 si vider mai in alcun tanto crude,  
 non punger bestie, non che membra umane,  
 quant'io vidi due ombre smorte e nude,  
 che mordendo correvan di quel modo  
 che'l porco quando del porcil si schiude.

E' ancora il Momigliano ad osservare: "dal classico siamo piombati nel grottesco: tragicamente bello l'uno, plebeamente stupendo l'altro; ma non fusi l'uno con l'altro"; questo dato effettuale, che per l'interprete genera un "senso di sproportione" (4), vuole essere tenuto nel più grande rilievo, e non già, lo avvertivamo, per una qualche limitazione dei risultati espressivi di ~~EN~~ codesto esordio di capitolo, ma per quella 'surprise' cara a Dante, che qui è l'anima stessa del presente movimento poetico del testo. E' per questo motivo che una glossa come quella del Sapegno, sostanzialmente esatta, può lasciarci un poco perplessi, poichè, pre-



cisamente, tenta di attenuare l'evidente salto che si pone, intenzionalmente, tra gli 'exempla' e il narrato; scrive il Sapegno: "lo svolgimento ampio e vistoso delle due similitudini prepara alla novità inattesa dello spettacolo, e insieme, riportandola a un elemento della cultura comune, esclude ogni partecipazione appassionata, sottolineando la disposizione distaccata e curiosa del pellegrino" (5); dove particolarmente ci è gradita invece l'esclusione di ogni "partecipazione appassionata": esclusione che non crea alcun ponte, tuttavia, fra le due zone inaugurali del canto, tra le quali l'urto si pone aperto, impreveduto, violento, e come tale vuole essere accolto e conservato nel discorso esegetico: la frattura che separa le figure di Atamante e di Ecuba dalle "due ombre smorte e nude" deve essere percepita come uno scatto indispensabile all'articolazione del racconto, in tutta la sua drammatica intensità; la soluzione in Ueberbietung agisce qui con un gusto di paradossale energia inventiva, senza attenuazione legittima, come che la si escogiti e la si inclini in qualsiasi commentario, in vista di una impossibile conciliazione tonale. Al limite sta la posizione del Rossi, pronto a sospettare, ed è motivo al quale, notoriamente, ama indulgere con troppa facilità, "un'intenzione ironica": "io non so se questo largo preludio, che rinnova immagini segnate del nobilissimo suggello della poesia classica, per rappresentare l'impeto furioso delle 'due ombre smorte e nude' irrompenti nella quiete dolerosa dell'infernale nocchio, non celi anch'esso un'intenzione ironica; certo non è mutata sostanzial-

mente l'umor del poeta da quello ch'era nel canto precedente" (6). Quest'ultima proposizione interpretativa può invece dimostrarsi particolarmente significativa: essa denunzia con sensibile certezza quella precisa continuità che il poeta ha inteso stabilire, oltre la frattura dei capitoli, e oltre la frattura stilistica degli "exempla", che quella fedelmente accompagna, tra le diverse zone della favola (il "plebescere" aperto del discorso è recuperato nella sua integrità, e su codesta condizione del linguaggio del narrato opera, ~~in~~ in primo luogo, la coppia comparativa dei miti). L'ufficio delle similitudini, se mai, è proprio da individuarsi nel puntuale distinguere dantesco tra il morbido quadro immobile che concludeva il XXXIX canto, ~~il~~ e codesto improvviso animarsi, non meno morbide, della scena del negativo che ~~il~~ è qui oggetto della esplorazione dei poeti: l'eterogenea sezione degli inserti ovidiani rende anche più pungente la ripresa prontissima della etica indagine della "chiestra", e rende evidente, con immagini di riperto a loro volta moralizzate dall'interno, il <sup>perpetuo</sup> ~~perpetuo~~ precipitare moralizzante dell'itinerario infernale. La dinamica bestiale che invade la pagina ~~il~~ viene specularmente crescendo nelle evocazioni remote delle "furie" tebane e troiane, e scioglie in disteso racconto la tenue suggestione che si offriva, sporgente, in quella "di natura buona simia", il cui rilievo, a suo luogo, sottolineammo come assai notevole. La metafora che Capocchie propose per sé, innalzata in amplificazione, con forte scarto, per quella che è la sua tematica segreta, nelle favole di Atamante e di Scuba,

viene a precipitare infine in un violento gioco di livida degradazione: e la tensione è sciolta. E le morbide ~~LEGGENDI~~ cadenze si risolvono in crudeli: non appassionate, avvertivano, in accordo con il Sapegno, è lo svelgimento del canto, e di questo acere descrivere è già aperto e disteso documento la sezione del capitolo da noi già considerata; ma nel freddo descrivere del poeta non si propone poi, a nostro parere, un semplice gioco d'arte; la degradazione perenne (e più e meno, di luogo in luogo, esplicitamente offerta) del negativo è qui disposta come un sentire di particolare asprezza, per quel gusto del corrotto e del guasto che si impone ora sovrano, ed autenticamente partecipato, nel testo. Livida, crudele degradazione, torniamo a dire, che questa è per noi davvero la cifra essenziale del capitolo: e si presti attenzione, con qualche cura, a quel "mordendo correvan" che scuote la originaria condizione del narrato, dove la 'junctura' dei modi grammaticali, implicito ed esplicito, non è se non il correggere la pura emergenza del rilievo dinamico con una cadenza acerba, che assegna, tremenda, alla violenza del moto di questi dannati, un senso, precisamente, di delirante rigore, e che morde davvero la pagina con il suo stesso animale insorgere. Da questa 'junctura' procede il canto e a questa pare ancora ancorarsi, e se non è nostra troppa sottile ipotesi, quel dato metaforico che inaugurerà il XXXI capitolo, prolungante, oltre la fascia di necessario silenzio, l'eco severa della 'sententia' virgiliana:

Una medesima lingua pria mi morse,  
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
 e poi la medicina mi riporse.

La "lancia d'Achille e del suo padre" recupererà allora, per integrazione comparativa, le dimensioni del mito, in più tenue misura, per certo, e con un ricorso che nell'ambito della cultura medievale, come è noto, suonava agevolissimo sopra ogni altro, e appunto proverbiale: ma il cerchio sarà in ogni caso saldato con la perfezione di movimenti compositivi che è abituale al dettato dantesco. L'esplorazione di Malebolge II potrà dichiararsi così veramente conclusa ("noi demmo il dosso al misero vallone"), e l'accento graverà, come conviene, sull'attributo che raccoglierà, il "misero" intendiamo, naturalmente, le risonanze ancor vivide, in particolare, di questa livida regione ultima.

A queste considerazioni non sembri poi contraddire l'ovvio rilievo che l'episodio di Gianni Schicchi e di Mirra si mantiene nell'ambito ristretto di un intermezzo fuggevole: la dinamica esterna che ora abbiamo segnata come chiave dominante della pagina che stiamo leggendo è pur la condizione preliminare, in essenza, di quella gravità insolubile delle membra di maestro Adamo, che il peccatore stesso confesserà prontamente, per contrappunto ulteriore ("ancor che mi sia tolto lo muover per le membra che son gravi..."); è il vertice della drammaticità aperta della "chiestra", è l'asse centrale dell'intero ruotare del racconto dei falsari. E' per questa condizione assiale che principalmente, e così sigilliamo lo svolgimento del nostro motivo critico, gli 'exempla' e il mosso quadro dei due rabbiosi fanno corpo, e che sui due rabbiosi appunto cade così distesa amplificazione retto

rica, quale è quella delle furie di Tebe e di Troia: essa segue, come sempre, i vertici del narrato, e se qui, inoltre, callidamente sta in margine al canto, il suo peso non viene davvero ad esaurirsi nella significazione di una liminare accentuazione oratoria, ma accoppia all'uno incarico strutturale l'altro e non minore, e li porta congiunti ad una condizione espressiva di soddisfatta evidenza di dramma. La distribuzione della materia, ancora una volta, È deve dimostrarsi segno, non di esterna economicità, ma di profonda suggestione poetica: da questa l'esegesi può bene prendere, ove voglia, le mosse, come da un referto ciascuna volta attendibile, ed a questa ritornare come ad una riprova di confessata lucidità. Che è finalmente, per altra via, il documento della istintiva narratività del dettato dantesco, e insomma la riprova, per noi, di non È opaco rilievo, dello stesso nostro assunto primario.

Ma veniamo alla lettera dell'episodio delle "due ombre smorte e nude":

L'una giunse a Capocchio, ed in sul nodo  
del collo l'assannò, sì che, tirando,  
grattar li fece il ventre al fondo sodo.

E l'Aretin, che rimase, tremando,  
mi disse: "Quel folletto è Gianni Schicchi,  
e va rabbioso altrui così conciano".

"Oh!" diss'io lui, "se l'altro non ti ficchi  
li denti a dosso, non ti sia fatica  
a dir chi è pria che di qui si spicchi."

Ed elli a me: "uell'è l'anima antica  
di Mirra scellerata, che divenne  
al padre fuer del dritto amore amica.

Questa a peccar con esse così venne,  
 falsificando EN sè in altrui forma,  
 come l'altro che là sen va, sostenne,  
 per guadagnar la donna de la torma,  
 falsificare in sè Buoso Donati,  
 testando e dando al testamento norma."

La perfezione del calcolo binario si annunzia subito nel narrato ("l'una giunse a Capocchio..."), come una facile promessa, ma troverà soltanto più ME oltre, e nel dialogo, una compiuta soddisfazione (presso Dante: "se l'altro non ti ficchi..."; presso il dannato: "quellN'è...questa a peccar..." e "come l'altro..."): tarda sodisfazione, ma risarcita appieno, da ultimo, in un gioco di studiosissimi esercisi formali (al limite, il "falsificando sè in ..." e il "falsificare in sè..."), organizzati entro un paesaggio rettorico di rarissima maestria ("fuor del dritto amore amica" per Mirra, come "testando e dando al testamento norma" per Gianni Schicchi); l'arte della 'annominatio' è frequentata qui con quel gusto intenso che al limite segnato denuncia, non a caso certamente, la sua etica indole.

Per altro riguardo, Capocchio sconta qui materialmente, sopra la propria figura, la transizione già esplorata dal "morso de l'unghie" e dalla "rabbia del pizzicor" al "mordendo" e al "rabbioso", trascrizione che tutta vibra adesso nella estrosa congiunzione dell'"in sul nodo del collo l'assannò" e del "grattar li fece il ventre": non per nulla, a restituire un qualche equilibrio, sopra l'Argtino pesa quel superiore "tremando ciascuno a me si volse" del suo peso totale,

ripercosso, fermo il gerundio, anzi gettato in rima, nella didascalia locutiva: "e l'Arctin che rimase, tremando, mi disse...". E Dante, del pari, che già aveva corretto la voce augurale del maestro nel "se la vostra memoria non s'imboli nel primo mondo...", ripete dal "se l'unghia ti basti..." di Virgilio questo "se l'altro non ti ficchi...", mutate come conveniva il primo strumento penale con la nuova presenza drammatica ("li denti"). Il parlato di Griffolino, che ravvicina la figura dell'"anima antica" (da "quell'è..." a "questa a peccar...", si è veduto) trasforma la mera occasione dimostrativa in bene moralizzate cadenze, e già M Mirra appare come la "scellerata", e non vive, come dapprima il "folletto", di una vita limitatamente penale, ma di un etico rilievo immediato, quel rilievo che teste investirà il falso testatore e che irrigidirà finalmente in distico ("così...come") la coppia dei "rabbiosi". Si comprende che il narrato, insieme con il tema dell'angoscia visiva ("sovra cu'io avea l'occhio tenuto"), sia pronto, nella ripresa, a cogliere questa nuova inclinazione fertile e a dilatarla, con agile scatto, sopra la totalità della ombra ("li altri mal nati"), precisamente; e precisamente allorché il modulo inaugurale recuperà la sua cadenza singolare ("io vidi un...").

E poi che i due rabbiosi fuor passati  
 sovra cu'io avea l'occhio tenuto,  
 rivolsilo a guardar li altri mal nati.

Io vidi un fatto a guisa di leuto,  
 pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia  
 tronca da l'altro che l'uomo ha foruto.

In questi giochi di callide dissonanze, che l'etica lucidità della esplorazione dantesca promuove esasperate, e ad un tempo risolve e supera, è la norma segreta, mai meccanicamente irrigidita, ma continuamente aperta alla 'surprise' più provocante dell'invenzione libera e sciolta, del narrato del canto, e di Malebolge, e dell'intero itinerario infernale. Il declinare degli 'exempla' verso l'immagine del "porco" appartiene alla stessa categoria dottrinale e fantastica che rende possibile l'istituzione di un parallelo processo etico per Mirra e per Gianni Schicchi, bruciando insieme le istanze concretamente storiche e le istanze astrattamente giudiziali, di una sola realtà veramente preoccupata, e cioè dell'evidenza dell'urto morale e della insudata carica espressiva che gli schermi e gli schemi rettorici sono pronti a dedurne. E la parificazione delle presenze diverse trionfa più sensibilmente, perchè consapevolmente, come allorchè denuncia, in particolare, la figura della "scellerata" come "antica", allorchè insiste, del pari, come notammo più sopra, sopra le inaugurazioni temporali degli 'exempla' maggiori ("nel tempo che...e quando..."), chè a ciascun profilo negativo e a ciascuna fase della favola è conservato il proprio luogo evocativo, nell'atto in cui la scena si rende clamorosamente comprensiva di ogni possibile forma: "luogo eterno".

In maestro Adamo pare riequilibrarsi subitamente, come è ovvio che avvenga, del resto, appena l'eticità della costruzione drammatica si è proclamata



con immediatezza ("li altri mal nati"), tutto l'organismo del racconto: la sua figura si ritaglia adesso con una diligenza piena e paziente, pronta ad un lento ritorno comparativo, e per intanto a quelle che riproponga l'oggetto, non per tonale inclinazione, ma per vivido nitore esplorativo, per visiva lucidità, appunto, come avviene in queste "a guisa di leuto"; e per nitore riflesso, ben inteso, che occorre pure l'arguzia ipotetica di quell'"anguinaia tronca", e il 'circuitus' così fisiologicamente denso del "forcuto". La tensione è restaurata adesso, non tanto sui contenuti, che l'immagine è unilamente categoriale, quanto sull'architettura dell'immagine ("pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia..."), e insomma su calcoli di stile: la protasi anatomica prepara così, come giova che avvenga, il ricorso ulteriore, di perfetta omogeneità tra i due piani narrativi, dalla favola e delle comparazioni, all'"etico"; la morbida ~~la~~ narrativa della belgia tocca qui il suo limite di perfida dilatazione, fidando, crudissima, sopra le più intime energie tematiche:

Io vidi un fatto a guisa di leuto,  
 pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia  
 tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.

La grave idropisi, che si dispaia  
 le membra con l'omor che mal converte,  
 che'l viso non risponde a la ventraia,

faceva lui tener le labbra aperta  
 come l'etico fa, che per la sete  
 l'un verso il mento e l'altro in su rinverte.

La puntualità del referto descrittivo, tutta appoggiata sull'evidenza

186  
615

dei dati anatomici, riprende quei modi che dal canto XXVIII erano a noi noti, in grazia dell'episodio di Maometto, "rotto dal mento infin dove si trulla", eloquente presentatore di All, "fesso nel volto dal mento al ciuffetto"; l'etico della presente comparazione, assai crudelmente, del pari, tiene aperte le labbra, e "l'un verso il mento e l'altro in su rinvverte". Verso questo dato gravita, con ~~una~~ paradossale acume, tutto il segmento, come verso una didascalia locutiva, quasi maturando per gradi, sopra tali labbra, l'oratoria espertissima del monetiére: il "diss'elli a noi" ulteriormente parentetico è come bruciato in anticipazione dalle cliniche cadenze di questo luogo, alle quali propriamente spetta il compito di sorreggere, per undici terzine consecutive, il parlato di maestro Adamo. Non senza motivo il soggetto verbale della nuova proposizione è ora il morbo stesso, ch'esso agisce ed opera, sensibilmente, in primo luogo, sopra la figura del dannato e sopra il movimento del canto (l'oratoria del peccatore dal morbo, dalla sua "pena" e dalla sua "miseria", prenderà coerente avvio): "la grave idropisìa, che si dispaia...converte...faceva..."; e questa centralità dell'elemento morbido è proprio quella che crea la figura della similitudine, che nella similitudine, anzi diviene figura, come a noi dice una chiara cifra verbale: "faceva...come l'etico fa...". Il calcolo anatomico vive qui tutto di morbidi rapporti interni, di un giuoco di proporzioni alterate ("dispaia le membra...il viso non risponde a la ventraia"), il quale, reciprocamente, rinvia alla comparazione ipotetica, dove il mo-

dificarsi fantastico dei dati si impone, facendo leva, indubitabilmente, sopra le ulteriori autorizzazioni penali. Siamo di fronte al verace esito di quel "languir" che al canto precedente era stato posto con accorta previdenza, di quella "tristizia" che l'immagine di Egina aveva preparato con così alta sapienza.

Di "grottesco" e di "patetico" parlano, risolvendo una tradizione critica sufficientemente concorde, così il Contini, come il Sapigno, da ultimo. E il Contini vede nascere dall'eterogeneo contatto di "lento" e di "anguinaia", unici in rima, "l'immagine, meno grottesca che patetica"; e aggiungerà, come risolutivo, il concetto di "prezioso": "grottesco e prezioso sorgono, come in ogni normale fenomenologia, dalla medesima fonte, ma domina il secondo predicato: questo deforme è autorevole" (7). Quanto al Sapigno, cita egli il Contini, e così prolunga l'inchiesta: "Grottesco e patetico, in verità, si sorreggono a vicenda, in tutto il corso di questo episodio centrale: la deformità del ritratto fisico, così crudamente sottolineata, dà risalto all'eloquenza angosciata del maestro; il lirismo doloroso e l'oratoria fiorita del dannato, con la nostalgica evocazione dei ruscelletti del Casentino, gettano, per contrasto, una luce più cruda sullo spettacolo di quella ripugnante deformità; entrambi gli elementi poi convergono in un aspro nodo polemico: il rancore tenace, che rode l'animo del falsario, la sua brama acre e inappagata di vendetta" (8). Certo, in luce di ambigua crudeltà, maestro Adamo sperimenta tutti i canoni di un grottesco tragico, meglio che pa...

tetico, e meglio ancora i canoni di una tragica patologia: ch  il grottesco   vinto sempre dalla livida evidenza delle resultanze cliniche, se non nel narrato, nel parlato certamente, cos  abilmente disdegnoso ("nel mondo gramo", cautamente, dapprima; "arrabbiate ombre", quasi meramente dimostrativo, poi; ma il "gente seconcia", patologicamente pi  severo, inclina ormai, da ultimo, nell'orazione, verso la "si fatta famiglia").

E veniamo a questo parlato memorabile:

"O voi che sans'alcuna pena sete,  
 e non so io perch , nel mondo gramo,"  
 diss'elli a noi, "guardate e attendete

a la miseria del maestro Adamo:  
 io ebbi vivo assai di quel ch'i'velli,  
 e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.

Li ruscelletti che de'verdi colli  
 del Casentin discendon giuso in Arno,  
 facendo i lor canali freddi e molli,

sempre mi stanno innanzi, e non indarno,  
 ch  l'immagine lor vie pi  m'asciuga  
 che'l male ond'io nel volto mi discarno.

La rigida giustizia che mi fruga  
 tragge cagion del loco ov'io peccai  
 a metter pi  li miei sospiri in fuga.

Ivi   Romana, l  dov'io falsai  
 la lega suggellata del Batista;  
 per ch'io il corpo su arso lasciai.

E arrestiamoci, al momento, sopra il vertice etico del discorso dell'idropico, al punto in cui la "rigida giustizia" si impone sopra la pagina, per la voce del pec\_

catore: verso questo motivo si appunta tutta la sezione anteriore dell'orazione, su questo motivo salda l'evocazione diffusa delle presenze terrene; l'opposizione di "sans<sup>l'</sup>alcuna pena" e di "mondo gramo" (o "misericordia"), giocata nel rapporto tra voce recitante e poeti, si approfondisce e si interna nel calcolo univoco della figura del "monetier" ("io ebbi...e ora..."), nel calcolo che oppone alla indefinita ricchezza di suggestioni che è nell'"assai" la tenue brama del "gocciol d'acqua". Una liquida tematica sembra accompagnare l'articolazione dell'episodio, anche oltre i limiti del presente segmento eloquente. L'evidenza dei contrasti, nascenti in fertilissima e legata germinazione in una serie non soluta mai, trova in tale tematica il suo appoggio più agevole: la "goccia d'acqua" subito si dilata evocativamente nei "ruscelletti" del Casentino che scendono in Arno, con i loro "canali freddi e molli", "immagine" penale che più "asciuga" che il male onde si discarna nel volto; "fonte Branda" sarà il segno limite del suo desiderio; la "sete" e l'"acqua marcia" le testimonianze del male; lo "specchio di Narcisso" l'<sup>allidissima</sup> arma <sup>callidissima</sup> della estrema battuta della tenzone. L'ossessivo ricorso di tali presenze diffonde sopra la pagina, con una intensità disperata il senso della proclamata giustizia e del suo "frugare".

I colori della terra (anche letteralmente intendendo, i "verdi colli" del Casentino) approfondiscono il senso ed il sentimento di questo tratto crudo sopra ogni altro della esplorazione infernale: presenze eterne ("sempre mi stanno

innanzi"), le voci della terra segnano ad un tempo, per una congiunzione di eccezionale ardimento, il "leco" del peccato ("mondo antico" come zona ormai eticamente assunta nel parlato) e il termine del rapporto di un nuovamente escogitato 'contrapasso' psicologico. Ambivalente posizione, questa, tutta sorretta dallo spunto scritturale, notissimo, della favola di Lazzaro (Luc. XVI, 24), e sviluppata nei modi caratteristici della retorica negativa della cantica, ma ad un limite, intanto, non facilmente superabile, per certe, di partecipazione patetica ("i miei sospiri"): che la suggestione della "immagine" debba discendere alla determinazione precisa della cronaca storica (Romana, Guido, Alessandro, fonte Branda), non è che precisa concomitanza con il puntualizzarsi etico della confessione ("là dov'io falsai"), pronta a rovesciarsi, d'un tratto, in denuncia acra e paradossalmente aspra, per nuove figure, ma in eguale inclinazione di puntualità mostruose: il patetico canto (è la parola) d'apertura verrà così a mediarsi con gli scatti conclusivi della tenzone: chi può dire che Dante non calcoli, nella sua interrogazione ulteriore, sopra codesta evidentissima abilità oratoria, che maestro Adamo impiega in accertissima denuncia? A chi, se non al "monetier" poteva toccare il compito di disvelare l'identità e la colpa dei "due tapini"? D'altra parte, il calcolo del Terraca, per il quale maestro Adamo è forse il dannato che più di frequente usa il pronome io, "undici volte in trentatre versi", non è senza rilievo: in termini di quasi sorridente e davvero cauta diagnosi algebrica, possiamo vedere ce

si denunziata quella sorta di energia centrale che permette alla intiera sezione seconda del capitolo ultimo di Malebolge di ruotare attorno ad una figura, in apparenza per nulla più autorevole che ogni altra: ma la figura, di Malebolge è un poco il compendio, nei suoi temi come nelle sue cadenze, nelle sue invenzioni come nello stile; la vittoria di maestro Adamo sopra le altre ombre, la sua posizione di apertissima responsabilità, è una sorta di chiaro trionfo retterico, per la sapienza di una parola tutta intensa ed autorizzata, che accumula richiami e motivi, e così li organizza, che procedano da un nodo fermo ed insuperabile, nitidamente moralizzato; la sua "misericordia" suprema, quale egli appunto viene clamorosamente celebrando. A questa "misericordia" egli si aggrappa ancora, là ove più afferma e moltiplica, e proprio in un movimento di diversione  $\bar{H}$  apparente, il suo egotismo capitale, a questa condizionando ogni modulo del proprio parlato, ogni gesto, illustratore di sé attentissimo ed accorto come pochissime altre figure del cerchio della frode; e forse veramente, come nessun altro.

Così avviene, precisamente, quando il contagio etico prende a diffondersi, per sua virtù, sopra le figure di Guido, di Alessandro, di loro frate: là ove egli li abbraccia nella propria orazione,  $\bar{H}$  ivi misura con diligenza spietata la propria brama di vendetta ("per fonte Branda non darei la vista"); ove afferma come probabile, in tesa ipotesi, la presenza, nella sua regione infernale, di una di tali anime, torna al lamento, a celebrare le "membra legate"; e lamento e brama

di vendetta congiunge e rafforza, là ove inventa quel suo straordinario, ed non attuabile, "cercare", calcolando tempo e spazio ("in cent'anni andare un'oncia", "undici miglia" e "un mezzo") come sopra ~~un~~ un registro di puntualissima astusia: con eguale puntualità tornerà a determinare il proprio "falsai", e ripor-  
terà ancora sul testo il piacere scoperto della cifra, per quei suoi "fiorini", già designati in perifrasi come "la lega suggellata del Batista", con i loro "tre carati di mondiglia".

Ma s'io vedessi qui l'anima trista  
di Guido e d'Alessandro e di lor frate,  
per fonte Branda non darei la vista.

Dentro c'è l'una già, se l'arrabbiate  
ombre che vanno intorno dicono vero;  
ma che mi val, c'ho le membra legate?

S'io fossi pur di tanto ancor leggiere  
ch'i' potessi in cent'anni andare un'oncia,  
io sarei messo già per lo sentero,

cercando lui tra questa gente sconcia,  
con tutte ch'ella volge undici miglia,  
e men d'un mezzo di traverse non ci ha.

Io son per lor tra si fatta famiglia:  
e m'indussero a batter li fiorini  
ch'avevan tre carati di mondiglia."

L'accumulazione dei motivi genera, nel parlato dell'"idropico" una  
continuità oratoria così provocante, quale è concesso riscentrare, presso i pecca-  
tori, soltanto nei loro più provocanti abbandoni evocativi ad un continuo racconto  
e ad una confessione che si articola in favola: in maestro Adamo la continuità



non si fonda sopra le ca<sup>ll</sup>idense aperte di una favola, ma sopra quelle, assai più sottili e segrete, di opposte oscillazioni tematiche, in progressive integrazioni e riprese e approfondimenti e dilatazioni. L'allargamento dell'orizzonte etico che si verifica da ultimo, nel largo episodio dei conti di Romagna, scioglie poi da sé, con naturale movimento, come si accennava, il proseguimento dell'esplorazione dantesca, e genera il nuovo, sorprendente episodio.

E io a lui: "Chi son li due tapini  
che fuman come man bagnate'l verne,  
giacendo stretti a'tuoi destri confini?"

"Qui li trovai, e poi volta non dierno"  
rispuose, "quando piovvi in queste groppe,  
e non credo che dieno in sempiterno.

L'una è la falsa ch'accusò Giuseppe;  
l'altr'è il falso Sinon greco da Troia:  
per febbre aguta gittan tanto leppo."

L'intervento dantesco non segna un avvio dialegico: in primo luogo, la domanda del poeta, proprio perchè si appoggia sopra l'inclinazione estensiva implicita nel parlato del peccatore, viene univocamente a proiettarsi, e reattivamente, in certo modo, sopra "li due tapini"; per altro, la spinta moralizzante dovrà agire come estrema, affidandosi tutta a Virgilio, e soltanto là emergendo, allorchè il momento di degradazione avrà toccato il suo limite ultimo; finalmente, il più callido segmento ulteriore restituirà ad una situazione centrale la figura di maestro Adamo, senza altro ausilio, sul contrasto repentino, e non atteso certo, per la leg-

ge del narrato, dal poeta: l'impulso diversivo reagirà allora sul luogo origina\_  
rio, e riporterà al suo cominciamento il moto del discorso poetico, con nuova cir\_  
colarità di motivi.

L'originaria evidenza della diversione è come sottolineata, dapprima,  
dalla stessa comparazione innestata nel parlato dantesco ("come man bagnate'l ver\_  
no"), laddove, nella risposta dell'"idropico", par di assistere, nel movimento me\_  
desimo di degradazione, quasi insorgente a correggere l'immagine, una correzione  
dell'asse direttivo della pagina, per una sensibilizzazione acra dei dati ("gittan  
tanto leppo"), giustificata e spiegata sino in fondo ("per febbre aguta"). Le due  
tersine della risposta del peccatore sono costruite sopra motivi di stile nettamen\_  
te contrastanti: la prima giuoca sopra un incrocio sintattico geometricamente of\_  
ferto ("qui li trovai...quando..."; "e poi...e non credo..."); ma nella disposizio\_  
ne effettuale ("qui li trovai, e poi...quando piovi...e non credo..."), la <sup>seconda</sup> ~~seconda~~  
sopra una calcolata disposizione in parallelo, per lucido calco verbale ("l'una è  
la falsa...l'altr'è il falso..."), che nel dialogo con Sinone verrà dapprima a ro\_  
vesciarsi con chiara equivalenza ("tu di'ver...non festi sì ver...là've del ver  
..."), e a restituirsi, in bocca a Sinone stesso, nelle determinazioni primitive  
("s'io dissi falso, e tu falsasti il conio"). La nuova coppia di figure che il let\_  
tore suppone ora parallela alle precedenti, quella cioè della moglie di Putifar  
e delle "spergiuro", <sup>confessata</sup> ~~sposterà~~ subito, per l'insorgere della infernale tensione, un

significato limitato e provvisorio; la stessa designazione perifrastica, della "falsa ch' accusò Giuseppe", pare indicare, in segreto accento, questa stessa situazione liminare della nuova formulazione narrativa: la dialettica dell'articolazione della favola non punterà sopra l'opposizione della "falsa" e del ~~NON~~ "falso" ma sopra l'opposizione di maestro Adamo e di Sinone; ed è non sopra la parola, ma sopra l'evidenza del gesto che tale opposizione verrà a determinarsi, crudelmente intonata. La crescente e prolungata degradazione del linguaggio dei dannati è già tutta prefigurata nel clamore volgare (letteralmente ancora, "suonò") delle percosse, e dalla parola il gesto pare discendere dapprima, nel passaggio dal secondo segmento del "monetier" alla didascalia violenta del narrato, per farsi immediatamente generatore di lunga sticemittia, se possiamo dire, terzina per terzina, algebricamente (soltanto da ultimo, l'eloquenza dell'"idropico" trascenderà, e sarà l'ultimo intervento dialogico, il limite segnato: la larghezza nuova del suo discorso sarà l'arricchimento conclusivo del piacere puro di una retterica che si esaspera per la miseria stessa dei dati che è invocata a sorreggere con la sua formale intelligenza suprema).

E l'un di lor, che si recò a noia  
 forse d'esser nomato sì oscuro,  
 col pugno li percosse l'epa croia.

Quella sonò come fosse un tamburo;  
 e mastro Adamo li percosse il volto  
 col braccio suo, che non parve men duro,  
 dicendo a lui...

625

Scrivono il Croce che Dante "si diverte a questo grottesco, a queste i-  
perboli, a questi contrasti", e che perciò "fa cozzare in battibecco maestro Ada-  
mo e il greco Sinone, congiunti tra loro dalla elementare e animalesca brama del-  
l'acqua ~~NESSUN~~ e della frescura, litiganti nella comune sofferenza, che, invece  
di spuntare, sembra aguzzare l'egoismo e la malignità di entrambi"; e aggiunge:  
"Dante si coglie nell'atto di ascoltarli, 'tutto fisso', e poi si lascia rimprove-  
rare da Virgilio, cioè si rimprovera. Si rimprovera, ma ha preso interesse al biz-  
zarro canto amebico, e non già quale di osservatore sdegnoso, ma interesse di sim-  
patia, seguendo quei moti e quei notti e risentendone la forza, la forza del ple-  
beo, come si segue e si risente il gioco di due lottatori, con ammirazione e con  
lietezza: ha scoperto, in fondo a sè stesso, un che di plebeo, per lieve e fugge-  
vole che sia, senza del quale non avrebbe guardato e ascoltato, e non si sarebbe  
immerse nello spettacolo. Il rimprovero, la ripresa del miglior sè stesso, è il  
superamento, ma insieme il riconoscimento di quel plebeo, perchè ciò che si è su-  
perato si è vissuto. Così larga e sincera è l'umanità di Dante" (10). Ora, larga  
e sincera è per certo l'umanità di Dante, ma non certo inquadrabile agevolmente  
nelle formule della circolarità dello spirito, e del "ciò che si è superato si è  
vissuto": il superamento dantesco nasce da una puntualissima moralizzazione di  
quella degradazione che l'intero narrato infernale, ora più ed ora meno evidente  
e provocante, accoglie ed illustra, e qui più fermamente che altrove, nella capi-

52

tale risoluzione della esplorazione di Malebolge, quasi assunzione etica delle presenze tutte del maggior cerchio. Drammaticamente atteggiata, tale presa di controllo etico estrema salderà come conviene lo svolgimento dei tredici capitoli dedicati dal poeta alla regione della frode, su questa riposando alfine, come sopra un naturale ed interno moto della favola, la grave tensione accumulata per gradi, accesa sino al più alto limite di possibile resistenza rettorica, per un gesto di limpida risoluzione. Il che vuole essere osservato adesso, affinché bene si veda come, pur nella verace oggettivazione della scrittura dialogica del presente segmento, uno dei tratti, avvertivamo, in cui l'esplorazione dantesca pare di tanto approfondirsi, quanto conviene che avvenga a cogliere la vita segreta dei dannati delle ~~bolge~~ bolge, ogni inserto di parlato sembri autenticamente aspirare ad una valutazione precisa e ferma, per l'educazione stessa, maturata ormai compiutamente nel lettore, a persuasive informazioni etiche di ogni presenza e di ogni accadimento infernale.

Quella sonò come fosse un tamburo;  
e mastro Adamo li percosse il volto  
col braccio suo, che non parve men duro,

dicendo a lui: "Ancor che mi sia tolto  
lo muover per le membra che son gravi,  
ho io il braccio a tal mestiere sciolto".

Ond'ei rispuose: "Quando tu andavi  
al fuoco, non l'avei tu così presto:  
ma si è più l'avei quando conavi".

E l'idropico: "Tu di'ver di questo;

ma tu non fosti sì ver testimonio  
là've del ver fosti a Troia richiesto".

"S'io dissi falso, e tu falsasti il conio"  
disse Sinone; "e son qui per un fallo,  
e tu per più ch'alcun altre demonio!"

"Ricorditi, spergiuro, del cavallo"  
rispuose quel ch'avea infiata l'epa;  
"e sieti reo che tutto il mondo sallo!"

"E te sia rea la sete onde ti criepa"  
disse il greco "la lingua, e l'acqua marcia  
che'l ventre innanzi gli occhi sì t'assiepa!"

Allora il monetier: "Così si squarcia  
la bocca tua per tuo mal come suole;  
chè s'i'ho sete e umor mi rinfarcia,

tu hai l'arsura e'l ~~lento~~ capo che ti duole;  
e per leccar lo specchio di Narcisso,  
non vorresti a'nvitar molte parole".

Non ultima astasia compositiva del canto è che l'evidenza già segnata della risoluzione del gesto in parola si accompagna all'instaurarsi già originariamente dialogico dei gesti stessi: al "pugno" di Sinone si oppone il "braccio" di Adamo, e nell'evidenza fisica che la parola acquista attualmente già si propone quella tematica delle "membra", che è il luogo d'avvio, precisamente, della tensione ("pugno", "epa", "volto", "braccio"). Alle "membra" che son "gravi", il "monetier" oppone, e nel narrato e nel parlato, il proprio "braccio", "duro" e "sciolto". Il gusto della opposizione agisce insieme sul personaggio singolo, adesso, e sulla coppia dei dannati, ed è già presente nel diligente commentario liminare di Dante, tutto comparativamente inclinate ("che non parve men duro"). Così, mentre

il ritmo della pagina si scioglie in parola diretta sul nesso di un ~~ENNES~~ lucido gerundio ("percosse...dicendo..."; e il "percosse" era già superiormente offerto per Sinone), l'inaugurazione sopra una concessiva della parola stessa ("ancor che ...") rende sintatticamente manifesta la struttura fondamentale dell'intero segmento. E' ancora sul gesto, sulla sua insospettabile libert  ("sciolto", "presto") che insiste Sinone: il luogo d'avvio   una sorta di libert  vittoriosa, appunto, sopra la miseria della condizione penale, in improvvisa animazione (il primo "percosse" vince il "volta non dierno", come il secondo "le membra che son gravi"), ma ai limiti penali ecco opporsi, in bocca a Sinone sempre, la libert  della condizione terrena, maliziosamente portata a gravitare, e si comprende, sopra il gesto colpevole ("quando...non l'avei...ma s  e pi  l'avei, quando..."), in ferma consecuzione comparativa. Del pari, presso maestro Adamo, l'opposizione si itera, ~~MANIFESTA~~ anche pi  manifestamente, tra il "di'ver" attuale e l'evocativo "non festi s  ver...l 've del ver...": si afferma l'evidenza della colpa, che Sinone misurer  sopra di s  e sopra il suo avversario e interlocutore, al quale conceder  una sorta di paradossale Ueberbietung etica, che investe la totalit  dello spazio infernale ("pi  ch'aloun altro demonio").

Nota a questo punto il Momigliano: "La confusione cresce, e maestro Adamo risponde, non perch  abbia nuovi argomenti per combattere, ma perch  non vuole darsi per vinto" (II); ed   certo curioso che per lungo tempo sia stato luogo

629

comune nell'interpretazione critica del canto l'ozioso dibattito intorno alla superiorità dell'uno e dell'altro contendente, quanto a vigore di argomenti, vivezza di stile, rettorica autorità di linguaggio. La tensione dei due dannati, in realtà, soddisfa alle norme di una dialettica collaborazione, paradossalmente inclinata, intesa a disvelare, in ogni suo aspetto, la estrema degradazione etica della decima belgia. Quanto poi al presente intervento del "monetier", in particolare, non si può parlare in alcun modo di un allentarsi della tensione espressiva del dialogo, di un qualche possibile allentarsi della trama densa del dibattimento volgare: in effetti, se Sinone ha allargato d'improvviso l'orizzonte tematico, in Ueberbietung, analogo apertura si verifica nel parlato dell'avversario, emergente ora sopra un motivo di "infamia": "e sieti reo che tutto il mondo sallo!".

La battuta ulteriore di Sinone, per la partecipazione  $\bar{H}$  totale della pagina ad una unitaria e continua articolazione di favola, se per un verso alla remota evocazione di maestro Adamo ("ricorditi...") viene ad opporre l'istante pressione della cruda realtà della sofferenza penale ("sete", "acqua marcia"), per altro, a tale moto reattivo, è guidata dall'inserito della didascalia, già appoggiata per intero al peso lucidissimo della crudele tortura, in 'circuitus eloquendi' ("quel ch'avea infiata l'epa", dove si riprende puntualmente l'"epa croia" già percossa dal "greco"; di rimando, nella ulteriore designazione di "greco", per Sinone si annida ancora il motivo del "falso Sinòn greco da Troia", dello "sper



giuro", insomma): "l'acqua marcia che'l ventre innanzi gli occhi si t'assiepa".  
 E ancora una volta una ferma ripresa verbale ("e sie i reo...e te sia rea...") de-  
 termina la transizione dall'una all'altra delle voci, e qui giova a misurare, so-  
 pra l'analogia della struttura, la distanza dei contenuti: si badi a questo restau-  
 ro della evidenza fisiologica e delle dolorose cadenze originarie ("la lingua",  
 "il ventre"). Su queste scatterà la fase estrema della tensione, dove alla "sete"  
 e all'"umor" che "rinfarcia" si oppongono l'"arsura" e il "cape" che "duole": il  
 discorso, dilatato ora su due tersine, come si osservava da noi più sopra, pare  
 infine distesamente celebrare una conseguita equazione penale, equazione che pare  
 indizio di un placante equilibrio postremo, che scioglie la tensione e permette  
 alla voce di Virgilio la preannunziata risoluzione moralizzatrice, calcolatamente  
 sicura. Che la voce del maestro insorga tuttavia, con un suo teso impeto, con una  
 sua impetuosa violenza, e imperiosa, è nuova astuzia del dettato poetico, ~~NUMEN~~  
 quasi comunicandosi, per questo artificio, al segmento ultimo di Malebolge, la ma-  
 tura spinta dei momenti anteriori del racconto: nella discreta conservazione del  
 valore tonale del luogo si celebra ad un tempo la naturalezza dell'esito e la re-  
 pentina insorgenza della restaurazione etica:

Ad ascoltarli er'io del tutto fisso,  
 quando'l maestro mi disse: "Or pur mira!  
 ch'è per pecc che tecc non mi rizzo."

Non sarà forse lecito scorgere nel virgiliano "mi rizzo" l'~~ESI~~ ecc sensibile dei

contrasti dei due peccatori? Non è forse quivi collocata la vera 'clavis' segreta dell'epilogo del canto?

E' così che il sentimento drammatico che si è imposto sopra la pagina in questa scena "concepita nel gusto della letteratura 'realistica', dove al cinismo del dato affettivo risponde, sul piano formale, la coloritura caricata e iperbolica del linguaggio e dello stile" (12), per usare adesso la parola del Sapigno, si trasmette, in metamorfica soluzione, ma con intensità davvero non minore, alle nuove terzine: la metamorfosi agisce soprattutto sopra le cifre stilistiche, che, chò al "gusto" della ~~letteratura~~ letteratura realistica, precisamente, succede ora, in forme di tanto più pacata distensione, una misura di linguaggio solenne e pausata, composta ed austera, quella appunto che attraverso il grande inserto comparativo di colui che "suo dannaggio sogna" guiderà il lettore alla cifra assoluta della 'sententia communis', offerta da Virgilio: "quel Virgilio, infine, a cui è affidata la parte di concludere l'ampia e varia commedia di Malebolge col verso che, quasi suggello, segna il distacco definitivo del poeta pellegrino dal mondo nel quale per qualche tempo si è trattenuto: 'Chè voler ciò udire è bassa voglia' (13); che sono persuasive parole del Fubini.

Quand'io'l senti'a me parlar con ira,  
volsimi verso lui con tal vergogna,  
ch'ancor per la memoria mi si gira.

Qual è colui che suo dannaggio sogna,  
che sognando desidera sognare,

sì che quel ch'è, come non fosse, agogna,  
 tal mi fec'io, non possendo parlare,  
 che dislava scusarmi, e scusava  
 me tuttavia, e noi mi credea fare.

Ma non si prolunga forse, in qualche modo, in codeste giuoco di rappor-  
 ti segreti, il calcolo teso delle antinomie che hanno governato lo svolgimento del  
 la contesa dei falsari? Se guardiamo alla struttura accortissima della similitudi-  
 ne ("che sognando desidera sognare", "che dislava scusarmi, e scusava me tutta-  
 via"), la nostra ipotesi, o ci inganniamo, riuscirà facilmente accettabile. E' co-  
 me se il movimento più intimo della pagina vincessesse da ultimo i limiti della sua  
 pertinenza più immediata, e venisse ad estendersi oltre i suoi ~~EN~~ confini più  
 prossimi, investendo di sé zone apparentemente al tutto aliene. Ma vi è di più:  
 se davvero si vogliono discernere le estreme conseguenze di un simile organizzarsi  
 della scrittura poetica, in funzionali richiami ~~EN~~ e rinvii, conviene oltrepassa-  
 re i bene segnati limiti del canto; giovava certamente a Dante, come in parte ab-  
 biamo veduto con la proposta del Fubini, lasciare sporgere sul margine estremo del  
 capitolo l'altrezza inscubile del 'proverbium' (il Getto, per parte sua, potrebbe  
 bene parlare di un Virgilio ~~EN~~ che rinnova qui pienamente i moti a lui naturalmen-  
 te congeniali di una "poesia dell'intelligenza", di una intelligenza etica, forte  
 di un suo aristocratico sentire, moralizzato sino in fondo); ma giovava non meno  
 a Dante saldare in cerchio l'arco che la comparazione del "sognare" ha inaugurato

sospensivamente, portandone l'esito sul principio del canto XXXI, in ulteriore paragone, traendo notizia da un illustre luogo mitico, come per ripetere la cadenza delle "specchie di Narcissò", presso maestro Adamo, o per rinnovare l'inaugurazione solenne dello stesso capitolo in esame, da quella "lancia d'Achille", 'topos' illustrativo non meno consueto di quello dell'"idropico" alla fantasia figurativa della cultura dell'età medioevale:

Una medesma lingua pria mi morse,  
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
 e poi la medicina mi riporse:

così od'io che soleva la lancia  
 d'Achille e del suo padre esser cagione  
 prima di trista e poi di buona mancia.

(e si badi intanto allo strutturarsi del riporto nei termini del 'topos' formale che già battessamo come 'topos' dello 'audivi': "così od'io...")

Noi demmo il dosso al misero vallone  
 su per la ripa che'l cinge dintorno,  
 attraversando senza alcun sermone.

E la similitudine ora trascritta scioglierà finalmente l'opposizione in successione ("cagione prima di trista e poi di buona mancia"), riaprendo con vivo ritmo di favola la sezione ultima dell'itinerario dei poeti ("noi demmo il dosso al misero vallone...").

Ma torniamo alla similitudine del capitolo XXX: ed osserviamo, per un diverso richiamo, come essa venga ad appoggiarsi a quella tematica raffinatissima della visione in sogno, a quella cioè, per intenderci, che il lettore ritroverà,

dopo un vario e discontinuo affiorare nel narrato della Commedia, nell'ultima pagina del Paradiso; ed il Venturi, per questa infernale, osserverà che "è una delle non poche tratte dalla riflessione dei più intimi fatti psicologici; i quali, non avvertiti, e non curati, dagli antichi poeti della Grecia e del Lazio", Dante "seppe nell'anima propria scoprire, e crescere così di nuovi concetti il tesoro delle poetiche forme" (14). Alla comparazione del Paradiso, se già generalmente ci guida appunto codesto specchiarsi di un dato psicologico in altro del medesimo ordine, ancora ci stimolano, insieme con la particolare tematica del "sogno", il comune denominatore espressivo del "non possendo parlare", che, se pure tanto diversamente atteggiato, rimane comune radice, per l'uno e per l'altro segmento, della assunzione di così eccezionalmente sottile cadenza di motivi; e non si dimentichi la presenza, nell'uno e nell'altro luogo, di quel 'topos', del pari sottile, che il Pabini, come già ricordammo in altra occasione, ebbe a rilevare abilmente: quello, intendiamo naturalmente, dell'"ancor" ("oh'ancor per la memoria mi si gira", e "ed ancor mi distilla nel core il dolce").

Qual è colui che somniando vede,  
che dopo il sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non ES riede,

cotal son io, chò quasi tutta cessa  
mia visione, ed ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.

Se l'immagine del Paradiso si articola sopra il giuoco dialettico di "visione" e

di "passione", in funzione della teologica tematica del 'nescit quia oblitus' ("nostre intelletto si profonda tanto, che dietro la memoria non può ire", secondo l'illustre proposizione del cominciamento della terza cantica), questa, tanto più episodica, ma del pari, per la sua posizione nell'organismo della favola, solennemente intonata, oppone il "desidera" al "quel ch'è", in codesta opposizione, per quel movimento che è caratteristico, come abbiamo indicato sopra, del capitolo che stiamo leggendo, riflette ancora la dialettica originaria di "ira" e di "vergogna", declinando, possiamo dire infine, ad integrare la glossa del Venturi, la totalità del rapporto illustrativo, secondo un gusto che pare lecito riferire agli esemplari supremi della scrittura biblica. Che è già, si osservi, sotterraneo avvio alla moralizzazione conclusiva. E il Marzot, da ultimo, poteva discorrere, pur non rammentando esplicitamente codesto luogo del poema, ma ricorrendo a suggestioni diverse della scrittura dantesca, che "la confusione, la vergogna, lo smemoramento, tolgono spesso a Dante, e ai suoi personaggi, il dominio dei propri atti e mettono a nudo le debolezze e le viltà dell'animo", che "confusione, rossore, turbamento, stupore, sono voci e stati d'anima tipicamente ebraici", di suggestioni scritturali operanti nel dettato di Dante; in particolare, "gli scrittori ebrei avevano proprio sottilmente distinta la 'confusio salutaris' da quella 'poenalis', che deve essere diversamente giudicata", come può testimoniare, in particolare, un passo dell'Ecclesiastico: "est enim confusio adducens peccatum; et

est confusio adducens gloriam et gratiam" (Eccl.co 4, 25), che il Marsot precisa\_ mente trascrive (15).

Con la 'confusio salutaris' di Dante è ormai aperta la via a quei 'pro\_ verbia' rammentati dal Tommaseo nel suo commento ("Honor est homini qui separat se a contentionibus; omnes autem stulti miscentur contumeliis". - "Labia stulti mi\_ scent se rixis". - "Noli contendere verbis: ad nihil enim utile est, nisi ad sub\_ versionem audientium"), e che più e meno pertinenti (16) ci condurranno finalmen\_ te a quel "puntuale riscontro" arrecato da padre Berthier, e ricordato da ultimo dal Contini, che esige la 'sententia' di Bernardo: "Audire quod turpe est, pudori maximo est" ~~QUI~~ (17). E il Contini, sagacemente osservando la funzionalità ~~NY~~ del\_ la illustre comparazione del "sognare", funzionalità che del pari si osserva nel mirabile tratto dei "ruscelletti" del Casentin, era spinto a concludere: "non re\_ sta meno degno di meraviglia che due modalità opposte delle ~~MENTE~~ mente, l'atteg\_ giamento estrovertito e l'introvertito, forniscano a Dante occasione in tutto pa\_ ri, uguale 'quantità' di poesia" (18). Meraviglia che si accresce, e ad un tempo si spiega, se rettamente si interpreta tale 'funzionalità' come vuole di fatto es\_ sere interpretata nei termini concreti, fenomenologicamente manifesti, della poe\_ tica dantesca: come 'narratività'. Il che è ancora vero, oltre la comparazione di cui discorre il critico, anche per l'eloquente carica espressiva dell'ortatoria mosca estrema di Virgilio:

67

"Maggior difetto men vergogna lava"  
disse'l maestro, "che'l tuo non è stato;  
però d'ogne tristizia ti disgrava.

E fa ragion ch'io ti sia sempre a lato,  
se più avvien che fortuna t'accoglia  
dove sien genti in simigliante platea:

chè voler ciò udire è bassa voglia."

Nell'atto stesso in cui la voce di Virgilio insorge autorevole, ammonitrice, si riapre quella tematica del conforto che secondo altre cadenze ed altra intenzione espressiva già vedemmo più volte imporsi nella pagina dantesca; là dove la "vergogna" dantesca potrebbe mutarsi in "tristizia", il maestro interviene a temperare il valore del proprio avvertimento, tornando ad orientare l'itinerario del poeta verso le etiche significazioni ~~positive~~ positive che esse implica, ad ogni modo, in sé. La lunga vicenda dei canti III di Malebolge è infine conclusa: non un tono particolare distingue, nel tessuto continuo della cantica, codesta sezione della esplorazione dantesca; quelle nozioni critiche che il lettore facilmente potrebbe essere tentato di avanzare per il presente gruppo di tredici capitoli, come caratteristiche specifiche di questi, appartengono in realtà, per chi bene consideri, all'intero itinerario infernale. La legge che guida questo ampio e vario tratto della favola è la stessa che governa lo svolgimento totale della regione del negativo: gli accenti di degradazione che qui abbiamo segnati, in metamorfiche misure, si estendono ai rimanenti cerchi dell'Inferno; le vibrazioni dello stile dantesco, l'evidenza crudele delle figurazioni, l'abile giuoco che



guida le più diverse figure ai costanti ritmi narrativi di un esito moralizzato, vige nel regno della frode come negli altri regni del male. L'unità di Malebolge non si affida che alle strutture della narrazione, e qui trova una soddisfazione compiuta e piena: per ogni altro aspetto, l'unità che più volte abbiamo indicata come il segno stesso della poesia infernale, l'esplorazione itinerale del negativo, rinvia alla totalità delle presenze espressive della cantica: è nei termini stessi della nostra ricerca, conclusivamente, che a noi è dato verificare l'inter-  
na esigenza di un rimando critico; nell'indagine particolare intorno ai canti del "campo maligno" trova fondazione una interpretazione generale della poesia del  
l'Inferno dantesco, e la legge si propone come sperimentata in concreto sopra una zona assai vasta dell'opera.

Nel concetto di esplorazione itinerale si cala, finalmente, quella che per noi è la legge più profonda della poesia di Dante, la sua articolazione narra-  
tiva: i suoi accenti espressivi si sono dimostrati al tutto condizionati a codesta prospettiva di favola, a quella "funzionalità", leggevamo ora in Contini, che per noi è la narratività stessa di codesta poesia, con la sua immanente carica etica, in perfetta identità di 'Infernus litteralis' e di 'Infernus moralis'. La proposta esegetica della 'visione' è per altro implicata, e come a noi pare, inverata, nel concetto da noi avanzato: chè tale 'visione' appunto in narrato risolve, drammati-  
camente tesa e drammaticamente vivida, la totalità delle sue continue figurazioni.

Così, se per Malebolge può dimostrarsi infondata ogni tentativo di proposta, per una astratta caratterizzazione tonale, e l'esegesi deve controllare come caratterizzante del cerchio la 'summa' dei movimenti della favola che in tale cerchio trovano articolazione, in questa infondatezza si cela la fondazione stessa, torniamo a dire, della più vasta unità dell'itinerario infernale: la frantumazione narrativa, così controllata nelle sue risoluzioni costruttive, che caratterizza l'Inferno, nel suo perpetuo frangersi in zone concluse, è la forma immanente della esplorazione dantesca, è la norma di continua accumulazione delle presenze negative che è, in Dante, il modo interno della manifestazione del negativo medesimo: frantumazione, se mai altra, funzionale, e sulla quale poggia, precisamente, ancorchè paradossalmente, in apparenza, la continuità stessa della esplorazione del poeta. Nel sentimento del definito e del chiuso, lo avvertivamo altra volta, è posta, in certo modo, la rivelazione della formale positività del "luogo eterno", cui pose mano l'"alto fattore", mosso da "giustizia", come rigida assunzione moralizzata di quella materia eticamente negativa che di canto in canto emerge in parola. In poesia, "doloroso regno".

## NOTE

## I

- 1) DE SANCTIS, Lezioni e saggi su Dante, Torino, 1955, pag. 179 (e pag. 427);  
cfr. Lezioni inedite sulla Divina Commedia, Napoli, 1938, pag. 105.
- 2) MOMIGLIANO, Il paesaggio della Divina Commedia, in 'Dante Manzoni Verga',  
Messina, 1944; si veda in particolare pag. II, 15, 17-19.
- 3) MOMIGLIANO, commento, pag. 126 (Firenze, 1946).
- 4) LONGHI, Proposte per una critica d'arte, in 'Paragone', I, gennaio 1950,  
pag. 8.
- 5) LISIO, L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del se-  
colo XIII, Bologna, 1902, pag. 168-169.
- 6) SPIEGER, Critica stilistica e storia del linguaggio, a cura di Alfredo  
Schiaffini, Bari, 1954, pag. 284 (la traduzione del saggio da cui citia-  
mo è di Lore Terracini).
- 7) PIETROBONO, commento, pag. 211 (Torino, 1935, III ed.).
- 8) GROCE, La poesia di Dante, Bari, 1943 (V ed.), pag. 87 e 138.
- 9) Per i vari "comparatio est satis propria", "vide comparationem propriam  
ad propositum", "et hic nota, lector, ut videas quantum sit propriissima  
comparatio", "et hic nota quod ista comparatio est valde conveniens et  
propria", di BEVVENUTO, è sufficiente, si può dire, aprire a caso il suo  
commento (Florentiae, 1887).
- 10) STEINER, commento, pag. 167 (Torino, 1949).
- 11) D'OVIDIO, Nuovi studi danteschi, Milano, 1907, pag. 337-340.
- 12) HEIDEGGER, Essere e tempo, traduzione di Pietro Chiodi, Milano, 1953, pag.  
117-126.
- 13) PIETROBONO, commento, pag. 211-212 (cit.).
- 14) BEVVENUTO, commento, vol. II, pag. 7 (Comentum super Dantis Comoediam,  
cit.).
- 15) ROSSI, commento, pag. 233 e 177. (Città di Castello, 1923)

- 16) OLIVERO, La rappresentazione dell'immagine in Dante, Torino, 1936 (traduzione di Anna Debenedetti), pag. 6, 13, 15.
- 17) UNGARETTI, Commento al canto primo dell'Inferno, in 'Paragone' 36, dicembre 1952, pag. 13 (ora in 'Lecturae dantesche, Inferno', a cura di Giovanni Getto, Firenze 1955, pag. ~~13~~ 14).
- 18) ROMCONI, Parole di Dante: Per una semantica dei virgilianismi, in 'Lingua nostra', Firenze XI (1950), pag. 81-85.
- 19) LISIO, cit., pag. 118.
- 20) OLIVERO, cit., pag. 114-115, 118.
- 21) RENVENUTO, commento, pag. 11-12 (cit.).
- 22) TORRACA, commento, pag. 135-136 (Città di Castello, 1936, VIII ed.).
- 23) GRABHER, commento, pag. 218 (Milano? 1950, XII ed.).
- 24) VOSSLER, La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata, vol. II, parte II, Bari, 1927 (traduzione di Leonello Vincenti) pag. 92.
- 25) MOMIGLIANO, commento, pag. 128 (cit.).
- 26) APOLLONIO, Dante, storia della Commedia, Milano, 1951, vol. I, pag. 622.
- 27) SPITZER, Lucca: sconiate -florent. COMIA, in 'Archivum Romanicum', XI, 1927, pag. 248-250.
- 28) ROSSI, commento, pag. 231 (cit.).
- 29) MOMIGLIANO, commento, pag. 129-130 (cit.).
- 30) GRABHER, commento, pag. 221 (cit.).
- 31) CESARI, Bellezze della Commedia di Dante Alighieri, Verona, 1824, pag. 369.
- 32) FUBINI, Il peccato di Ulisse, in 'Due studi danteschi', Firenze, 1951, pag. 11-13.
- 33) BERTONI, I lenoni e gli adulatori, in 'Cinque letture dantesche', Modena, 1933, pag. 31-32.
- 34) CESARI, cit., pag. 371.

35) VANDELLI, *Di un antico uso sintattico dei complementi di luogo*, in 'Studi danteschi' Firenze, XIII (1928), pag. 65-68; e VANDELLI (SCARTAZZINI), commento, pag. 162 (Milano, 1938, X ed.); cfr. MALAGOLI, *Linguaggio e poesia nella Divina Commedia*, Genova, 1949, pag. 9.

36) BENVENUTO, commento, pag. 30 (cit.).

37) HENRI PÉZARD, *De Policraticus à la Divine Comédie*, in 'Romania', Paris, LXX, I e 2 (1948), pag. 5.

- 38) ...
- 39) ...
- 40) ...
- 41) ...
- 42) ...
- 43) ...
- 44) ...
- 45) ...
- 46) ...
- 47) ...
- 48) ...
- 49) ...
- 50) ...
- 51) ...
- 52) ...
- 53) ...
- 54) ...
- 55) ...
- 56) ...
- 57) ...
- 58) ...
- 59) ...
- 60) ...
- 61) ...
- 62) ...
- 63) ...
- 64) ...
- 65) ...
- 66) ...
- 67) ...
- 68) ...
- 69) ...
- 70) ...
- 71) ...
- 72) ...
- 73) ...
- 74) ...
- 75) ...
- 76) ...
- 77) ...
- 78) ...
- 79) ...
- 80) ...
- 81) ...
- 82) ...
- 83) ...
- 84) ...
- 85) ...
- 86) ...
- 87) ...
- 88) ...
- 89) ...
- 90) ...
- 91) ...
- 92) ...
- 93) ...
- 94) ...
- 95) ...
- 96) ...
- 97) ...
- 98) ...
- 99) ...
- 100) ...

II

1)GETTO, Lettura di un canto, in 'Aspetti della poesia di Dante', Firenze, 1947, pag. 12 e 41.

2)APOLLONIO, cit., pag. 620.

3)SAPEGNO, commento, pag. 215 (Firenze, 1955).

4)ELIOT, Dante (traduzione di Luigi Berti), Modena, 1942, pag. 53.

5)PEZARD, cit., pag. 18.

6)BENVENUTO, commento, pag. 29-30 (cit.).

7)FORENA, commento, pag. 165 (Bologna, 1950).

8)PEZARD, cit., pag. 15 e 169.

9)D'OIDIO, cit., pag. 345.

10)SINGLETON, Commedia, elements of structure, Cambridge, 1954, pag. 29-30.

11) SPITZER, An autobiographical incident in Inferno XIX (Two Dante notes), in 'Romanic Review', XXXIV (1943), pag. 248.sgg.

12)D'OIDIO, cit., pag. 354.

13)ROSSI, commento, pag. 245 (cit.).

14)PIETRO\_BONO, commento, pag. 224 (cit.).

15)MOMIGLIANO, commento, pag. 134 (cit.).

16)SPITZER, An autobiographical incident in Inferno XIX, cit., pag. 249, in nota.

17)MOMIGLIANO, commento, pag. 134 (cit.).

18)TERRACINE, Il canto XVII dell'Inferno, in 'Lettere Italiane'VI, 4 (1954), pag. 13 (ora in 'Lecturae dantesche, Inferno', cit., pag. 525).

19)ROSSI, commento, pag. 344 (cit.).

20)APOLLONIO, cit., pag. 622.

21)Così il 'Documentum de arte versificandi' di Geoffroi de Vinsauf, come

come la 'Ars versificatoria' di Matthieu de Vendôme (come ancora il 'Laborintus' di Everardus Alemannus) sono citati secondo il testo stabilito dal FARAL, Les arts poétiques du XII et du XIII siècle, Paris, 1923 (cfr. pag. 276).

22) FARAL, cit., pag. 168.

23) FARAL, cit., pag. 168-169.

24) CURTIUS, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern, 1948, pag. 358. Cfr. anche, per la perifrasi, pag. 278-279; per la 'annominatio', pag. 280-282.

25) CONTINI, Sul XXX dell'Inferno, in 'Paragone' 44, Agosto 1953, pag. 3, in nota.

26) MOMIGLIANO, commento, pag. 136-138 (cit.).

27) RUSSO, Il "Petrarca" del De Sanctis e i suoi insegnamenti, in 'Studi sul Due e Trecento' (Ritratti e disegni storici, serie terza), Bari, 1951, pag. 265 sgg.

28) D'OVIDIO, cit., pag. 390-391.

29) D'OVIDIO, cit., pag. 405.

30) FARAL, cit., pag. 276-277.

31) Gen. 13, 2; 24, 35; 44, 8.

Exod. 25, 3; 35, 5; 35, 32;

Num. 23, 18; 24, 13; 31, 22.

Deut. 7, 25; 29, 17.

Josue. 4, 19; 6, 24; 22, 8.

2 Reges 8, 11; 21, 4.

3 Reges 7, 51; 10, 22; 15, 15; 15, 18; 15, 19; 20, 3; 20, 7.

4 Reges 7, 8; 14, 14; 16, 8; 20, 13; 23, 35.

I Par. 18, 11; 22, 16; 29, 2; 29, 3.

2 Par. 1, 15; 2, 7; 2, 14; 5, 1; 9, 14; 9, 21; 15, 18; 16, 2; 16, 3; 21, 3;

25, 24; 32, 37.

I Esdr. 1, 4; 7, 15; 7, 16; 7, 18; 8, 25; 8, 28; 8, 30; 8, 33;

Judith 2, 10; 15, 14.

I Mac. 1, 24; 2, 18; 3, 41; 6, 1; 8, 3; 10, 60; 11, 24; 15, 26; 15, 32;

16, 11; 16, 19.

Psalm. 104, 36; 118, 72.

Prov. 17, 3; 22, 1.

Eccle. 2, 8.

Eccli. 2, 5; 6, 15; 8, 3; 28, 29; 30, 15; 40, 25.

645

Isai. 2, 7; 39, 2; 60, 9.  
Jerem. 10, 4;  
Baruc. 3, 18; 6, 57.  
Ezech. 7, 19; 16, 13; 28, 4; 38, 13.  
Dan. 2, 35; 2, 45; 11, 8; 11, 38; 11, 43.  
Joel 3, 5.  
Nahum. 2, 9.  
Habac. 2, 19.  
Agaei. 2, 9;  
Zach. 6, 2; 14, 14.  
Malac. 3, 3.  
Matth. 10, 9.  
Act. 3, 6; 17, 29; 20, 33.  
I Cor. 3, 12.  
Jacob. 5, 3.  
I Petr. 1, 18.  
Apoc. 18, 12.

- 32) CHIMENZI, Dante, s.a. (ma 1955), Milano, pag. 52.
- 33) MAREOT, Il linguaggio biblico nella Divina Commedia, in 'Convivium', N.S. 2, marzo-aprile 1954, pag. 146.
- 34) GETTO, Poesia e teologia nel Paradiso di Dante, in 'Aspetti della poesia di Dante', cit., pag. 144 e 147.
- 35) SCHIAFFINI, Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità ~~medievale~~ medioevale a G. Boccaccio, Roma, 1943 (II ed.), pag. 4-5.
- 36) FARAL, cit., pag. 266-268 e 176.
- 37) D'OVIDIO, cit., pag. 342 e 346.
- 38) GROCE, cit., pag. 84.
- 39) D'OVIDIO, cit., pag. 415.
- 40) D'OVIDIO, cit., pag. 418-419.
- 41) ROSSI, commento, pag. 243 (cit.).
- 42) PIETROBONO, Il canto XIX dell'Inferno, in 'Lectura Dantis Genovese', cit., pag. 322.
- 43) PIETROBONO, commento, pag. 115 (cit.).
- 44) GILSON, Dante et la philosophie, Paris, 1939, pag. 181.



45) GILSON, cit., pag. 175-176.

46) RENUCCI, Dante disciple et juge du monde gréco-latin, Paris, 1954, pag. 324.

47) GILSON, cit., pag. 265-266.

1) VASARI, Lettera del canto XI dell'Inferno, in 'Lettere dantesche', II, 'L'Espresso', cit., pag. 117.

2) GIOVINO, Spacciatone, cit., pag. 7-11.

3) SPINALE, Una addressa, cit., pag. 116-117.

4) GIOVINO, Spacciatone, cit., pag. 7.

5) SPINALE, Una addressa, cit., pag. 116-117.

6) GILSON, 'The Submerged' (Inf. III, 1), in 'Dante Studies', XIII, I (1912), pag. 40.

7) SPINALE, Lettera del canto XIII del Paradiso, in 'L'Espresso', Milano, 20/11/1954, pag. 227.

8) GIOVINO, commento, pag. 117 (cit.); e cit. pag. 11. Per riferimento per questo luogo alla testimonianza del Boccaccio, non si tratta di tutto accettabile la sua posizione, che è troppo evidentemente quella dell'autore di 'Il paragono della Divina Commedia' (cit.); la spiegazione particolare per la funzione del viaggio nel Paradiso, così come detto, è troppo ingenuamente corollaria. Inoltre, nel Boccaccio, la nota introduttiva al canto I del Paradiso, nel suo commento sopra, vol. II, pag. 251.

9) SPINALE, Dante's Dream of the ship (a lecture reading of the Divina Commedia), Princeton, 1951, pag. 1 e 2. (Il punto capitale è l'atto di passaggio alla realtà di "the country of the journey").

10) SPINALE, L'Espresso, cit., pag. 27-28 ("avanzata rappresentativa").

11) GIOVINO, Spacciatone, cit., pag. 11.

12) SPINALE, cit., pag. 110.

## III

- 1) SPITZER, The addresses to the reader in the Commedia, in 'Italica', Chicago, XXXII, 3, september 1955, pag. 162-163, in nota.
- 2) D'OVIDIO, Esposizione del canto XX dell'Inferno (Per l'esegesi della Divina Commedia, I), Palermo, 1902, pag. 12 (poi in 'Nuovo volume di studi danteschi', Opere IV, Caserta-Roma, 1926).
- 3) PARODI, Lettura del canto XX dell'Inferno, in 'Lecture dantesche, Inferno', cit., pag. 379.
- 4) D'OVIDIO, Esposizione, cit., pag. 9-II.
- 5) SPITZER, The addresses, cit., pag. 146-147.
- 6) D'OVIDIO, Esposizione, cit., pag. 9.
- 7) SPITZER, The addresses, cit., pag. 147-148.
- 8) AUSTIN, "The Submerged" (Inf. XX, 3), in 'Romanic Review', XXIII, I (1932), pag. 40.
- 9) GETTO, Lettura del canto XXIX del Paradiso, in 'Aevum', Milano, XXII, marzo-dicembre 1948, pag. 257.
- 10) MOMIGLIANO, commento, pag. 162 (cit.); e cfr. pag. 69. Pur ricorrendo per questo luogo alla testimonianza del Momigliano, non ci sembra al tutto accettabile la sua posizione, che è troppo evidentemente quella dell'autore di 'Il paesaggio nella Divina Commedia' (cit.); la spiegazione paesistica per la tematica del viaggio nel Purgatorio, così avanzata, è troppo ingenuamente naturalistica. Meglio, del Momigliano, la nota introduttiva al canto I del Purgatorio, nel suo commento sempre, vol. II, pag. 261.
- 11) FERGUSSON, Dante's Drama of the Mind (a modern reading of the Purgatorio), Princeton, 1953, pag. 3 sgg. (il primo capitolo è tutto consacrato alla analisi di "the metaphor of the journey").
- 12) WILFRID MALAGOLI, Linguaggio e poesia, cit., pag. 29-37 ("gerundio rappresentativo").
- 13) D'OVIDIO, Esposizione, cit., pag. 13.
- 14) PARODI, cit., pag. 380.

- 15)ROSSI, commento, pag. 258 (cit.).
- 16)PIETROBONO, commento, pag. 235 (cit.).
- 17)SPITZER, The addresses, cit., pag.150-151.
- 18)D'OVIDIO, Esposizione, cit., pag. 16.
- 19)MOMIGLIANO, commento, pag. 143-144 (cit.).
- 20)MOMIGLIANO, commento, pag. 146 (cit.).
- 21)SAPEGNO, commento, pag. 228 (cit.).
- 22)Everardus Alemannus, 325-328 (in FARAL, cit.).
- 23)Geoffroi de Vinsauf, II, 2, 2-3; II, 2, 17-21 (in FARAL, cit.).
- 24)MOMIGLIANO, commento, pag. 144 (cit.).
- 25)CONTINI, cit., pag. 5.
- 26)GROCE, cit., pag. 86-87.
- 27)GROCE, cit., pag. 85-86.
- 28)ROSSI, commento, pag. 257 (cit.).
- 29)ROSSI, commento, pag. 267 (cit.).
- 30)TERRACINI, cit., pag. 14 (in 'Lecture dantesche', cit., pag. 525-526).

IV

- I) GRABHER, commenta, pag. 251 (cit.).
- 2) CROCE, cit., pag. 87-88.
- 3) BENVENUTO, commento, pag. 97 (cit.).
- 4) MOMIGLIANO, commento, pag. 148-149 (cit.).
- 5) GIETTO, Il canto XVII dell'Inferno, Roma, 1952, pag. 18.
- 6) CURTIUS, cit., pag. 432, segg.
- 7) OLIVERO, cit., pag. 37.
- 8) MOMIGLIANO, Il paesaggio nella DIVINA Commedia, cit., pag. 17.
- 9) PRINCIPATO, Il canto XXI dell'Inferno, Roma, 1952, pag. 21.
- 10) BENVENUTO, commento, pag. 125 (cit.).
- II) SALINARI, Il comico nella Divina Commedia, in 'Belfagor' X, 6 (novembre 1955) pag. 627 e 631.

## V

- 1) MARTI, Il "sogno" di Folgore e la "realità" di Genne, in 'Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante', Pisa, 1953, pag. 142-143.
- 2) SAPEGNO, commento, pag. 247 (cit.).
- 3) FARAL, cit., 274-275 (si tratta del 'Documentum' di Geoffroi de Vinsauf, II, 2, 21.
- 4) ROSSI, commento, pag. 282 (cit.).
- 5) CONTINI, cit., pag. 6-7.
- 6) GHETTO, Il canto XVII dell'Inferno, cit., pag. 16.
- 7) CHIAPPELLI, Il canto XXII dell'Inferno, in 'Lecture dantesche', cit., pag. 418.
- 8) GRABNER, commento, pag. 265 (cit.).
- 9) CHIAPPELLI, cit., pag. 419 e 421-422.
- 10) MOMIGLIANO, commento, pag. 158. (cit.).
- 11) VOSSLER, cit., pag. 101.
- 12) CHIAPPELLI, cit., pag. 424-425.
- 13) VOSSLER, cit., pag. 20.
- 14) SPITZER, The address, cit., pag. 147.

## VI

- 1) GHELIN, commento, pag. 344 (Kommentar, erster Teil: die Hülle, Stuttgart, 1954).
- 2) MOMIGLIANO, commento, pag. 162-163 (cit.).
- 3) *ibid.*, pag. 69.
- 4) ROSSI, commento, pag. 293 (cit.).
- 5) SAPEGNO, commento, pag. 256 (cit.).
- 6) BONORA, Gli Ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese, Milano-Napoli, 1953, pag. 9-10.
- 7) *ibid.*, pag. 13.
- 8) BERTONI, Gli ipocriti (Inferno, c. XXIII), in 'Cinque letture dantesche', cit., pag. 46-47.
- 9) OLIVERO, La rappresentazione ecc., cit., pag. 60.
- 10) BONORA, cit., pag. 17.
- 11) BERTONI, cit., pag. 42 e 48.
- 12) BONORA, cit., pag. 16-17.
- 13) APOLLONIO, cit., pag. 635.
- 14) BABI, Per un nuovo commento della Divina Commedia, in 'Studi Danteschi', XIX (1935), pag. 11-12.
- 15) BONORA, cit., pag. 27.

## VII

- 1)BATARD, Dante, Minerve et Apollon, les images de la Divine Comédie, Paris, 1952, pag. 69.
- 2)SAPEGNO, commento, pag. 267-268 (cit.).
- 3)MOMIGLIANO, commento, pag. 170 (cit.).
- 4)ibid., pag. 172
- 5)SAPEGNO, commento, pag. 268 (cit.).
- 6)CURTIUS, cit., pag. 277. Scrive precisamente il critico: "Quintilian I, 4, 4 bemerkt, astronomische Kenntnisse seien zum Verständnis der Dichter nötig, da diese 'totiens ortu occasuque signorum in declarandis temporibus utantur'". E aggiunge: "Die astronomische Periphrase war auch in der mittellateinischen Dichtung üblich (Gesta Friderici metrica 1797 f.) und wird in der Poetik des Gervasius von Melkley (um 1210; Stud. med. 9, 1936, 64) eingeschärft: 'perfecto versificatori non hyemet, non estuet, non noctescat, non diescat sine astronomia'. Dante macht reichlichen Gebrauch davon." (Il Curtius cita come esempi, per l'Inferno, XXI, 108; XXIV, 1; XXVI, 26; XXXII, 32; ecc.). Quanto al gusto dantesco per la perifrasi in generale, si veda, sempre in Curtius, alle pag. 278-279: "Besonders beliebt sind geographische und astronomische Periphrasen. Die Periphrase erschien Dante als obligater Schmuck der dichterischen Rede".
- 7)CONTINI, commento alle 'Rime' di Dante, Torino, 1946 (II ed.), pag. 155 (cfr. anche pag. 151, la nota ai "fioretti" di 'Io son venute al punto de la rota').
- 8)CURTIUS, cit., pag. 169 ff.
- 9)MOMIGLIANO, commento, pag. 174-175 (cit.).
- 10)SAPEGNO, commento, pag. 274 (cit.).
- 11)GETTO, Il canto XVII, cit., pag. 16-17.
- 12)OLIVERO, cit., pag. 73-78 (cfr. pag. 93).
- 13)CONTINI, commento alle 'Rime' di Dante, cit., pag. 139-140.
- 14)BATARD, cit., pag. 142.

15)RONCONI, Per una semantica dei virgilianismi, cit., pag. 83

16)CONTINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 9. *Il XXX dell'Inferno, in "Studi di filologia classica", vol. LVIII (1981) - pag. 9.*

17)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

18)CONTINI, *ibidem*, pag. 115.

19)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

20)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

21)CONTINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 9.

22)CONTINI, Valori tecnici negli articoli della *"Letteratura"*, in *"Letteratura"*, VII, 2, settembre 1964, pag. 5.

23)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

24)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

25)CONTINI, *ibidem*, pag. 115.

26)CONTINI, *ibidem*, pag. 115.

27)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.). *Il XXX dell'Inferno, in "Studi di filologia classica", vol. LVIII (1981) - pag. 9.*

28)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

29)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).

30)CONTINI, *ibidem*, pag. 115.

31)CONTINI, *ibidem*, pag. 115.

32)CONTINI, *ibidem*, pag. 115 (cit.).



654

VIII

- 1) MOMIGLIANO, Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno, in 'Giornale storico della Letteratura Italiana', vol. LXVIII (1916) - pag. 48.
- 2) MOMIGLIANO, commento, pag. 178 (cit.).
- 3) CESARI, cit., pag. 468.
- 4) PIETROBONO, commento, pag. 302 (cit.).
- 5) Matthieu de Vendôme, Ars versificatoria, III, 8, (FARAL, cit., pag. 169).
- 6) CONTINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 4.
- 7) PETRONIO, Valori tonali negli antichi testi letterari, in 'Lingua nostra', VII, 3, settembre 1946, pag. 52.
- 8) RONGONI, Per una semantica dei virgilianismi, cit., pag. 82.
- 9) BARBI, Ancora sul testo della Divina Commedia, in 'Studi danteschi', XVIII (1934), pag. 23.
- 10) CESARI, cit., pag. 473.
- 11) ibid. pag. 475.
- 12) MOMIGLIANO, commento, pag. 181 (cit.): "Una preparazione simile quando sta per apparire Gerione (XVI, 124 sgg.): ma quella del canto XVI introduce la meraviglia, questa lo sgomento: quindi la prima è solenne e atteggiata scenicamente, la seconda è breve ed ha già il fiato sospeso".
- 13) ROSSI, commento, pag. 323 (cit.).
- 14) MOMIGLIANO, Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno, cit., pag. 62.
- 15) ibid. pag. 63-64.
- 16) ibid. pag. 59.
- 17) FERRARI-CHIMENS, Il canto XXV dell'Inferno, Roma, 1954, pag. 17.

18) MOMIGLIANO, Il significato e le fonti del canto XXV dell'Inferno, cit., pag. 65.

19) ibid. pag. 65.

20) ibid. pag. 66, in nota.

21) PORENA, Parole di Dante: Il verbo "abborrare", in 'Lingua nostra', XIV (1953), pag. 36-39.

## IX

- 1) CHIAPPELLI, Un ricordo, non avvertito, della 'Firenze antica' nella Divina Commedia, in 'Il Marzocco', Firenze, 23 novembre 1930.
- 2) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, Roma 1952, pag. 5-6.
- 3) MONIGLIANO, commento, pag. 187 (cit.).
- 4) CHIAPPELLI, Il canto XXVI dell'Inferno, Firenze, 1901, pag. 15.
- 5) MONIGLIANO, commento, pag. 188 (cit.).
- 6) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. 6.
- 7) *Ibid.* pag. 8.
- 8) GHELIN, commento, pag. 28 (cit.).
- 9) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. 8.
- 10) MONIGLIANO, commento, pag. 188 (cit.).
- 11) PIETROBONO, commento, pag. 314 (cit.).
- 12) LISIO, cit., pag. 123.
- 13) D'OVIDIO, Studi sulla Divina Commedia, Milano-Palermo, 1901, pag. 51.
- 14) OLIVERO, cit. pag. 93.
- 15) D'OVIDIO, Studi sulla Divina Commedia, cit., pag. 88-89.
- 16) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. 9-10.
- 17) SAPEGNO, commento, pag. 293-294 (cit.).
- 18) BATARD, Dante, Minerve et Apollon, cit., pag. 182.
- 19) BRANDEIS, Metaphor in "The Divine Comedy", in 'The Hudson Review', winter 1956, vol. VIII, n. 4, pag. 558-564.
- 20) BATARD, cit., pag. 190.

- 21) GRABNER, commento, pag. 316 (cit.).
- 22) CONTINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 4.
- 23) DONADONI, Scritti e discorsi letterari, Firenze, 1921, pag. 90.
- 24) FUBINI, Il peccato di Ulisse, cit., pag. II-13.
- 25) MOMIGLIANO, commento, pag. 190 (cit.).
- 26) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. II.
- 27) DATARD, cit., pag. 183-184.
- 28) PIETROBONO, commento, pag. 318 (cit.).
- 29) SPITZER, Speech and language in Inf. XIII, in 'Italica' XIX (1942); ora, in versione italiana, in 'Lecture dantesche; Inferno', cit.
- 30) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit. pag. 16.
- 31) ibid. pag. 17.
- 32) SAPEGNO, commento, pag. 299 (cit.).
- 33) FRIEDRICH, Odysseus in der Hölle, Berlin, 1942; cit. da SPOERRI, Einführung in die Göttliche Komödie, Zürich, 1946, pag. 130-131.
- 34) Matthieu de Vendôme, Ars Versificatoria, III, 10 (in FARAL, cit., pag. 169).
- 35) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit. pag. 22.
- 36) ibid. pag. 22.
- 37) MOMIGLIANO, commento, pag. 194 (cit.).

## X

- 1) FERRACINI, Il canto XXVII dell'Inferno, cit., pag. 3-4.
- 2) RENUCCI, Dante, disciple et juge du monde gréco-latin, cit., pag. 105.
- 3) FERRACINI, cit., pag. 31.
- 4) LIPARI, Parla tu, questi è latino, in 'Italica' XXIII, 2 (june 1946), pag. 80.
- 5) *ibid.* pag. 81.
- 6) *ibid.* pag. 81.
- 7) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. 4.
- 8) *ibid.*, pag. 9.
- 9) GETTO, Il canto XVII dell'Inferno, cit., pag. 10-13.
- 10) MOMIGLIANO, commento, pag. 196 (cit.).
- 11) SAPEGNO, commento, ~~196~~ pag. 305 (cit.).
- 12) SPITZER, Il canto XIII dell'Inferno, in 'Lecture dantesche, Inferno', cit., pag. 228-230.
- 13) FERRACINI, cit., pag. 19-20.
- 14) SPOERRI, cit., pag. 127.
- 15) ROSSI, commento, pag. 345 (cit.).
- 16) FERRACINI, cit., pag. 17 e 21.
- 17) *ibid.* pag. 18.
- 18) *ibid.* pag. 28-29.
- 19) MOMIGLIANO, commento, pag. 200 (cit.).
- 20) SPOERRI, cit., pag. 132-133.

21) BARBI, Problemi fondamentali per un nuovo commento alla Divina Commedia, Firenze, 1956, pag. 26-27.

22) DE SANCIS, Lezioni e saggi su Dante, cit., pag. 186 (cfr. Lezioni inedite, cit., pag. IIC-IIIB).

23) CARLI, Guido da Montefeltro nell'episodio dell'Inferno dantesco, in 'Giornale storico della Letteratura italiana', vol. LXXIX (1922), pag. 266 e 273.

24) D'OVIDIO, Studi sulla Divina Commedia, cit., pag. 59 sgg.

25) CASELLA, Studi sul testo della Divina Commedia, cit., pag. 37.

26) GEFEO, Lettura del canto VII dell'Inferno, in 'Lectures dantesques, Inferno', cit., pag. IIC.

27) Per il "gerundio rappresentativo" si veda MALAGOLI, Linguaggio e poesia, cit., pag. 29-37; anche il GRABNER, nel suo commento: "Plasticamente rilevato è anche il dolore di Guido, tradotto nel visibile spasimo della fiamma"; e rileva le "particolari risonanze" dei "quattro gerundi" (cit., pag. 34I).

28) BENVENUTO, ~~commento~~ commento, pag. 268 (cit.).

- 29) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 30) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 31) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 32) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 33) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 34) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 35) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 36) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 37) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 38) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 39) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 40) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 41) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 42) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 43) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 44) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 45) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 46) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 47) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 48) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 49) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).
- 50) ~~commento~~, pag. 20 (cit.).

XI

- 1) SPITZER, The addresses to the reader, cit., pag. 151.
- 2) FUBINI, L'ultimo canto del Paradiso, in 'Due studi danteschi', cit., pag. 83.
- 3) RENUCCI, cit., pag. 161.
- 4) ROSSI, Maometto, Pier da Medicina e compagni nell'Inferno dantesco, in 'Saggi e discorsi su Dante', Firenze, 1930, pag. 159-160.
- 5) SAPEGNO, commento, pag. 314 (cit.).
- 6) CASTELVETRO, Sposizioni a XXIX canti dell'Inferno dantesco, a cura di Giovanni Franciosi, Modena, ~~1886~~ 1886, pag. 378-379.
- 7) SAPEGNO, commento, pag. 319 (cit.).
- 8) ROSSI, Maometto, cit., pag. 164.
- 9) *ibid.*, pag. 167-168.
- 10) SAPEGNO, commento, pag. 320 (cit.).
- 11) RONGONI, parole di Dante: Per una semantica dei virgilianismi, cit., pag. 84-85
- 12) MOMICLIANO, commento, pag. 207 (cit.).
- 13) TOMMASO, commento, pag. 353 (a cura di Umberto Cosmo, Torino, 1944).
- 14) AUSTIN, Ten debatable Dante metaphors (n° 2), in 'PMLA', LII, I, march 1937, pag. 2-3.
- 15) FUBINI, Critica dello stile: le sentenze della Commedia, in 'Critica e poesia', Bari, 1956, pag. 45-46.
- 16) CETTO, Lettura di un canto, in 'Aspetti della poesia di Dante', cit., pag. 15.
- 17) ROSSI, Maometto, ~~cit.~~ cit., pag. 172-175.
- 18) GRABNER, commento, pag. 355 (cit.).

XII

- 1) MONTI, *Lezioni d'eloquenza*, in 'Prose e poesie', Firenze, 1847, vol. IV, pag. 178.
- 2) SAPEGNO, *Il canto XXIX dell'Inferno*, Roma, 1952, pag. 12.
- 3) MOMIGLIANO, *commento*, pag. 214 (cit.).
- 4) SAPEGNO, *Il canto XXIX dell'Inferno*, cit., pag. 16-17.
- 5) AUERBACH, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale* (trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser), Torino, 1956, pag. 185-186.
- 6) *ibid.*, pag. 187-188.
- 7) PÉZARD, *Da Policraticus à la Divine Comédie*, cit., pag. 24-25.
- 8) MOMIGLIANO, *commento*, pag. 216-217 (cit.).
- 9) GURTIUS, *cit.*, pag. 524-525.



- 1) MAREOT, Il linguaggio biblico nella Divina Commedia, Pisa, 1956, pag. 13-14.
- 2) CONFINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 3.
- 3) MOMIGLIANO, commento, pag. 218 (cit.).
- 4) ibid. pag. 219.
- 5) SAPEGNO, commento, pag. 337 (cit.).
- 6) ROSSI, commento, pag. 386 (cit.).
- 7) CONFINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 7.
- 8) SAPEGNO, commento, pag. 340 (cit.).
- 9) TORRACA, Il canto XXX dell'Inferno, in 'Nuovi studi danteschi', Napoli, 1921, pag. 420.
- 10) GROCE, La poesia di Dante, cit., pag. 95-96.
- 11) MOMIGLIANO, commento, pag. 223 (cit.).
- 12) SAPEGNO, commento, pag. 345 (cit.).
- 13) FUBINI, Il canto XXVI dell'Inferno, cit., pag. 4.
- 14) VENTURI, Le similitudini dantesche ordinate illustrate e confrontate, Firenze, 1911 (III. ed.), pag. 142.
- 15) MAREOT, Il linguaggio biblico, cit., pag. 47-48.
- 16) TOMMASEO, commento, ~~pag.~~ pag. 384 (cit.).
- 17) CONFINI, Sul XXX dell'Inferno, cit., pag. 3.
- 18) ibid., pag. 13.

part 1)

Appendix 1

APPENDICE

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

The following table shows the results of the survey conducted in 1950 in the various regions of the country. The data are presented in the following order: North, Centre, South, and Islands.

The results show that the majority of respondents are male, and that the majority of respondents are employed. The majority of respondents are aged between 20 and 40 years.

pagina I)

'descriptio loci'

Per la 'descriptio loci' come categoria rettorica, si legga in FARAL, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle* (Paris 1923), pag. 147 (Matthieu de Vendôme) e pag. 271 (Geoffroi de Vinsauf).

Di "imponente geometria" e di "ferrigna architettura" discorre rettamente il GEFRO (Il canto XVII dell'*Inferno*, Nuova Lectura Dantis, Roma, 1952, pag. 22), sottolineando inoltre il valore costruttivo del "silenzio della fine del canto XVII, anche per il canto che segue", secondo un motivo esegetico particolarmente caro a questo interprete: anche il "decimosettimo canto dell'*Inferno*, in realtà, ha uno di quegli attacchi caratteristici (come l'inizio del settimo, 'Papè Satan, Papè Satan Aleppo' e del decimonono, 'O Simon mago, o miseri seguaci') che realizzano il loro effetto giocando sulla zona di silenzio da cui emergono, sull'intervallo fra i due canti, quelle che incominciano e quelle a cui si collegano e danno compimento, restando infatti il canto precedente sospeso in un'attesa" (pag. 3-4); parole che potrebbero applicarsi, con eguale opportunità, al cominciamento di questo XVIII capitolo infernale ('Luogo è in inferno detto Malebolge'). Su questo punto ci sia lecito rinviare anche alla nostra nota 'Lectures dantesche' (in 'Aut Aut' 32, marzo 1956, pag. 165-166).

Il GALLARATI SCOTTI (Il canto XVIII dell'*Inferno*, in 'Lectura Dantis Genovese', vol. II, Firenze, 1906, pag. 268) si dimostra sensibile, per parte sua, alle implicazioni visive che sono calate in questa neutra zona del testo, grazie all'intervento dell'ulteriore categoria rettorica della similitudine; scrive egli infatti: "con quella precisione incalzante che è propria della Divina Commedia, ogni volta che la semplice topografia vuol tradursi in una visione sensibile del paese ultramondano, ecco balzare dal ricordo del poeta la similitudine che egli meglio poteva ai suoi contemporanei raffigurar 'l'ordigno' di quei bassi-fondi d'Averne"; e acutamente soggiunge: "più della similitudine per sè stessa

io vorrei si ammirasse la concisione matematica specialmente dell'ultima terzina ('così da imo de la roccia...'): non una parola più del necessario; nemmeno un aggettivo; si direbbe tracciata da un geometra con una punta di acciaio senza altra preoccupazione se non di esattezza limpida e breve"; e ancora meglio: "le parole connesse con precisione inscindibile disvelano il poeta grande che delle cose ha il senso così da infondere quasi una animazione anche a queste morte rupi che 'movien' dalla parete del settimo cerchio, 'recidendo' gli argini e i fossi, 'troncandosi' sull'orlo tragico del girone nono" (pag. 269).

E a questo proposito annoteremo ancora che il DE SANCTIS, minima curiosità marginale, ebbe sempre ad interpretare codesto 'movien' nella sua significazione propria, senza intenderne il pur evidentissimo valore di traslato: "massi di pietre che si muovono sotto i piedi" (secondo che già abbiamo citato): l'equivoce, e qui è il suo interesse, se mai, può valere come piccola controprova filologica del gusto da cui era dominato il grande critico, di fronte a questo luogo dantesco, un gusto romantico, abbiamo detto, di accesa coloritura, e in senso realistico.

Alquanto impropriamente, invece, il FUBINI (Il canto XXVI dell'Inferno, Nuova Lectura Dantis, Roma, 1952, pag. 3) ha tentato poi di comporre il lucido rigore della spazialità dantesca, quale emerge in questa apertura di canto, con le suggestioni di una più sciolta definizione tonale, discorrendo di "versi di epico suono e a un tempo di precisione topografica": il Fubini, di fatto, pone con quel suo "e a un tempo", il problema interpretativo nei suoi termini ultimi, non certamente lo risolve; quanto all'"epico suono", nulla di più esatto, se potessimo credere che il Fubini avesse in mente ciò che noi abbiamo indicato a pagina 29; ma il Fubini altro intendeva, e il suo "epico suono" non può essere accolto, come pur si vorrebbe potere accoglierlo, quale immagine riassuntiva di un delicatissimo discorso di stile. Con altri termini, il problema dell'"e a un tempo" era stato posto anche dal ROSSI, che nel suo commento (Città di Castello,



pagina 35)

la curiosità di Dante

Quando discorriamo, per la cosiddetta 'curiosità' di Dante, di una interpretazione psicologista, a nostro parere impropria, e tuttavia quasi universalmente partecipata, non vogliamo dimenticare certamente che essa appartiene ormai, per eccellenza, almeno nei confronti di questo luogo dell'*Inferno*, al RASTELLI, che nel suo studio 'La curiosità di Dante nei canti XVII e XVIII dell'*Inferno*' (estratto dai 'Saggi di Umanesimo Cristiano', Pavia, dicembre 1950, n. 4, pag. I-12) se ne è fatto diligentissimo sostenitore ed alfiere. La migliore critica al Rastelli è del resto l'anticipata autocritica implicitamente contenuta nel suo 'O mente che scrivesti ciò ch'io vidi', pubblicato nella medesima rivista (marzo 1950). Qui infatti il motivo esplorativo è assunto essenzialmente al di fuori di ogni vana inclinazione psicologista e diviene principio esegetico per una generale interpretazione della 'visione' dantesca, attraverso un'analisi (poco più che un catalogo, per verità) dei 'verba videndi' nella *Commedia*.

Del resto, lasciando ora da parte le inchieste del Rastelli, converrà ricordare almeno certe pagine del SANHIA, non accettabili a parer nostro, ma certamente non al tutto prive di interesse e, in talune osservazioni particolari, talvolta acute. L'interpretazione psicologista del motivo della 'curiosità' dantesca nella *Commedia* era già stata qui spinto ai suoi limiti estremi, come si può agevolmente verificare: Dante " con assidua sollecitudine rappresentò se stesso, nel contesto drammatico del Poema, qual personaggio eminentemente curioso. Nel viaggio noi vediamo la sua curiosità in azione, in azione continua. Non v'è parola non rumore, non suono, non v'è cenno qualsiasi d'una possibile novità da curiosare, ch'ei non si volga con la immediatezza vivacissima d'un fanciulle di prodigiosa svegliatezza, condotte a visitare un paese incantato. E' curioso, si conosce tale e tale si rappresenta" (Il comico, l'umorismo e la satira nella Divina Com-

media, Milano, 1909, vol. I, pag. 31); l'ansia esplorativa del poeta, con il suo essenziale fondamento e significato etico, è qui ridotta alle proporzioni di una curiosità infantile e spesso petulante. Ecco del resto, ancora, le conclusioni stesse del Sanna: "In conclusione, nel viaggio Dante si rappresentò come un fanciullo in quella piena espansione dello spirito verso il mondo esteriore che è caratteristica di questa età, e che vuol tutto sapere, di tutto darsi conto, tutto penetrare, e che arriva ad essere inasistente, inopportuna ed anche petulante. Curiosità di fanciullo con l'anima tutta raccolta negli occhi, con tutte le sue vivesse, le sue incontentabilità e irriverenze anche. Ciò soprattutto nei primi due regni, e in ispecial modo nel primo" (pag. 42).

questo punto, è in parte non ingenuo, ed uno si potrebbe dire essere ingenuo tutti gli interpreti di che che sia, se con questa similitudine non si vuole e per loro come tutti a questo punto. E questo similitudine fin lo fanno, per lo quale altri gli esagerano" (pag. 44). L'interpretazione tradizionale è stata di solito e diventa rigorosamente, per ordine, del VALLIN (il quale ha suggerito l'interpretazione sopra), in "Studi danteschi", III, 1910, in questi termini "Il poeta del verso è indubbiamente questo 'Cò che non ha dichiarato prima e che dopo tutti coloro che, ingenui e ingenui, avevano interpretato il verso che dice la l'ho con rispetto il fatto dell'opera lo fatto non del fuori del suo del suo stesso" (pag. 117).

Per la complice questione del "fanciullo", poi, si veda, del VALLIN il suo, "Il fuori del suo stesso", in "Studi danteschi", III, 1910; del VALLIN, "La similitudine della similitudine", in "Giornale storico della Letteratura Italiana", LXXXII, 1909, questi così interpretati: "Sui fuori (del suo stesso) non si esagera ed non ogni se esagera di quelli che non del suo del suo stesso, tanto per tanto del VALLIN, dove, cioè, si vuole come il poeta" (pag. 118).

pagina 78)

i "fori" e il "suggel"

L'interpretazione avanzata di recente dallo SPITZER si ritrova già nel CASTELVETRO (Sposizione a XXIX canti dell'Inferno dantesco, a cura di Giovanni Franciosi, Modena, 1886), il quale così scrive: "E questo sia suggel, che ogni uomo sganni". Questo non riguarda il fatto di Dante, per lo quale potesse essere reputato rompitore del foro sacro; chè per ciò niuno era, il quale il reputasse altre che religiosissimo e devotissimo; ma riguarda quello, che aveva detto della quantità e della qualità de'fori. Là quali non sapendo altri come fossero fatti e quante grandi, è in certo modo ingannato, sì come si possono dire essere ingannati tutti gli ignoranti di che che sia; ma con questa similitudine sarà sgannato e saprà come erano fatti e quante grandi. E questa similitudine fia la forma, per la quale altri gli comprenda" (pag. 240). L'interpretazione tradizionale è stata definita e chiarita rigorosamente, per contro, dal VANDELLI (E questo sia suggel ch'ogn'uomo sganni', in 'Studi danteschi', XIX, 1935), in questi termini: "Il senso del verso è indubitabilmente questo: 'Ciò che ora ho dichiarato induce a ricredersi tutti coloro che, ingannati o ingannandosi, avessero interpretato altrimenti da come io l'ho ora esposto il fatto dell'aver io rotto uno dei fori del mio bel San Giovanni'" (pag. II7).

Per la complessa questione dei "fori", poi, si veda, del VANDELLI ancora, 'I fori del bel San Giovanni', in 'Studi danteschi', XV, 1931; del VARANINI, 'Un discorso passo dantesco', in 'Giornale storico della Letteratura Italiana', CLXXVII, 1950; questi così interpreta: "Quei fori (dei simoniaci) non mi sembrano nè meno ampi nè maggiori di quelli che sono nel mio bel San Giovanni, fatti per luogo dei battesimi, dove, cioè, si amministrano i battesimi" (pag. 439).



pagina 180)

### l'"arte divina"

Intorno al tema dell'"arte divina" non torniamo ormai ad insistere, in questo luogo, ulteriormente, dopo le nostre osservazioni, al secondo paragrafo, in occasione del primo affiorare del motivo entro i canti di Malebolge.

E' certo comunque che il centro organizzativo ~~HEHEHE~~ della comparazione dell'"arsanà" è da collocarsi proprio nel verso:

...non per foco, ma per divin'arte (16)

dove è molto puntualmente segnato il limite di convergenza delle immagini, il punto dove esse, per dire così, prendono nettamente a divergere, e che, ad un tempo, era pur la radice del loro incontro: tutta la amplificazione illustrativa che germoglia intorno alla "tenace pece", muove da tale punto e in qualche modo viene a commentare tale divergenza, e tale incontro, insieme.

Di questo si è avveduto, meglio che altri molti, forse, il CHIARI (Letture dantesche, Firenze, 1939), il quale, pur accettando ancora come fondamentale la proposta crociana della "piccola lirica", così opportunamente viene poi a correggersi: "occorre, però, anche osservare che questa descrizione così minuta e così animata, pur indirettamente, dice qualcosa di più; serve, cioè, a far risaltare un contrasto: la pece è sì simile e simile il suo bollire; ma l'"arte", per cui bolle quella che si distende sotto gli occhi di Dante, è arte "divina"; e lo spettacolo silente di morte, che vi si accompagna, nettamente si oppone al fervore lieve di vita veneziana" (pag. 5). Quanto alla cautela che si richiede per codesta direzione interpretativa, si veda ciò che scriviamo a pagina 413 sgg., a proposito dell'esegesi di talune comparazioni dantesche della Batard e della Brandeis.

I punti di riferimento necessari a quest'ordine di ricerche non mancano, e codesto motivo dovrebbe essere diligentemente approfondito. Si pensi, poniamo, ai "sepulcri" introdotti comparativamente alla conclusione del canto IX; appe-

na il richiamo ad Arli e a Pola è poste, e Dante osserva:

così facevan quivi d'ogni parte,  
salvo che 'l modo v'era più amaro;  
chè tra li avelli fiamme erano sparte...

dove il punto di divergenza è segnato con estrema evidenza; ma più nettamente ancora, al capitolo XV dell'Inferno, in apertura, evocate le "schermo" che i Fiamminghi e i Padovan fanno "perchè 'l mar si fuggia", è introdotta, con il punto di divergenza, il motivo del "maestro", e insomma dell'"arte divina":

a tale imagine eran fatti quelli  
tutto che nè si alti nè si grossi,  
qual che si fosse, le maestre felli.

pagina 202)

immagini di animali nella Commedia

Oltre alle citate osservazioni dell'OLIVERO, si veda ciò che scrive il ROMANI nel suo studio 'La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella Divina Commedia e nei Promessi Sposi' (in 'Ombre e corpi', Città di Castello, 1901): "nessun altro mezzo può forse riuscir di più sicuro effetto per far balzare davanti alla nostra fantasia vivi e veri i movimenti e gli atteggiamenti umani, che il metterli a paragone con quelli corrispondenti delle bestie, i quali hanno una vita più limpida e sicura sulla nostra memoria. Dante si serve spesso di questo mezzo efficacissimo: ed è meraviglioso vederne l'aiuto che, anche per questa parte, gli porge il suo profondo spirito d'osservazione: il poeta e il pittore mettono insieme le più elette disposizioni del loro genio particolare. Sono circa quaranta le volte che nel suo poema Dante mette a riscontro movimenti e atteggiamenti umani con movimenti e atteggiamenti di animali; e gli animali preferiti sono gli uccelli" (pag. 90-91). Si veda anche quanto annota il VENTURI, nel suo 'Le similitudini dantesche' (Firenze, 1911): "Nelle similitudini tratte dagli animali è da notare l'arte squisita con cui sono colti di ciascuno i costumi, gl'istinti e i moti; tanto quelli che Lionardo chiama 'locali', cioè da luogo a luogo, quanto quelli da lui detti 'asionali', cioè operati dall'animale in sé medesimo senza mutazione di luogo: e non meno è da por mente alla varietà, onde uno stesso animale torna più volte a mostrarsi con atti nuovi e tutti appropriatissimi" (pag. 243). Nell'uno e nell'altro critico le osservazioni rimangono palesemente generiche, senza alcun tentativo di approfondimento. Più acutamente il TOMMASEO, nel suo commento (a cura di Umberto Cosmo, Torino, 1944), scriveva, a proposito dei canti XXI e XXII in particolare: "Belle in questi due Canti le molte similitudini. Sembra quasi che dopo sfoggiata nel ventesimo erudizione profana, o nel diciannovesimo dottrina sacra e poetica sdegno, in questi due voglia riposare la propria mente e de' letteri con immagini più rimesse" (pag. 272-273).

pagina 222)

"io vidi già cavalier muover campo"

Contro l'interpretazione, diciamo così, volgare, del comico dantesco, buone osservazioni ha compiute, come è noto, il CHIARI, nella prefazione alle sue 'Lectures dantesche' (Firenze, 1939): "più che le discussioni teoriche se Dante poteva o doveva essere comico o tragico, ironico o commosso, vale l'esame diretto e spassionato dei canti, senza presupposti, e senza partite prese; e dall'esame diretto e spassionato del poema, sempre più mi convinco, e sempre più sento, che non c'è nell'Inferno tutto questo gran riso che tanti ci trovano, e se riso c'è non è quello della comicità lieve e serena, ma è un riso appena abbassato e presto superato da altre sentimenti e un riso ironico, beffardo, sarcastico; e questa specie di riso, sì, che c'è, è davvero frequente!" (pag. XIX-XX); quanto frequente questa specie di riso, io veramente non so; ma importa ora, particolarmente, ciò che il Chiari subito aggiunge: "più legge il c. XXI dell'Inferno e meno lo sento come il centro comico dell'Inferno".

Venendo al finale dello stesso capitolo XXI, il Chiari dice che esso è comico "in sè e per sè", ma che così come Dante ce lo presenta "pare soltanto, con la sua volgarità e sguaiataggine, ben caratterizzare i demoni più che voler destare il nostro riso"; che è esattissimo, a giudizio nostro. Purtroppo il Chiari è però convinto che il "commento con cui si inizia il c. XXII, epico nel tono" sia "sorridente e scherzoso nella sostanza", male applicando il famoso 'distingue' caro al M D'Ovidio: "Qui sì, che il poeta sorride. Ma si osservi che qui non descrive la scena così come immaginò averla patita durante il viaggio, ma la commenta, a distanza dagli immaginati fatti, ora che la mente, che scrisse ciò che vide, sta mostrando la sua nobiltade, nei canti della Commedia". Ma non mostra forse, nell'atto in cui mostra ora la propria nobiltade, la degradazione estrema delle figure demoniache, anche in codesta straordinaria amplificazione inaugurale?

Teniamoci, piuttosto, al sempre utile consiglio del GETTO: "noi cre-  
 diamo che la parola 'comico', se va quasi sempre usata, trattando di poesia, con  
 molta cautela, per Dante convenga forse non adoprare affatto" (Lettura di un can-  
 to, in 'Aspetti della poesia di Dante', Firenze, 1947, pag. 22, in nota): non ado-  
 prarla, vogliamo noi intendere, nella accezione volgare, e limitarla, rigidamente,  
 al suo più storicamente accertabile impiego stilistico.

Una curiosa, e quasi paradossale riprova, ad ogni modo, della effettua-  
 le assenza di comicità che qui è da riscontrarsi, è quella offerta dalle Osserva-  
 zioni illustri di Nicola Villani, il quale scrive, a proposito del "cenno" di Bar-  
 bariccia: "Sembra questa una arguta facesia ai dottori volgari, ammiratori di Dan-  
 te. Ma nella mente di quelli che hanno sale in zucca, è ella più fredda assai che  
 le nevi della Gallia. Nè credo io che bisogni affaticarsi per mostrar la bassesse-  
 di questo concetto, degno più tosto di una balia scusante i peti della sua creatu-  
 ra, che di un grave poeta trattante della perfezione umana. Bene è vero che Dante  
 l'abbellisce e l'onora con la dignità della favella e con la proprietà delle paro-  
 le, chiamando il culo culo. E forse che non gli pareva di aver detto una bella pia-  
 cevolezza, e se ne pregia e se ne applaude e la ritocca e la esagera col paragone  
 delle 'trombe', delle 'campane', de' 'tamburi', delle 'cennamelle' e di altre cose  
 così 'strane' come 'nostrali'!" (Le osservazioni alla Divina Commedia, a cura di  
 Umberto Cosmo, Città di Castello, 1894, pag. 34). Dove, lasciando da parte il ran-  
 cere moralistico e accademico che detta l'invettiva, rimane acuta e felice l'inna-  
 gine, che si vuole da noi ritenere, del "più fredda assai che le nevi della Gal-  
 lia", e rimane vera. Come vera rimane, e perfettamente colta, l'intenzione ampli-  
 ficativa dantesca, che così bene è rappresentata dal critico nel suo "e se ne pre-  
 gia e se ne applaude e la ritocca e la esagera".

pagina 228)

### Folgore e Dante

Per l'apertura del XXII si era già richiamato a Folgore il Terraca in BSDL, II, 9 (giugno 1895, pag. 150), nella sua 'Recensione alla D.C. con commento di G. Poletto'; e da Folgore citava:

Mi martidi gli do un nove mondo,  
udir sonar trombette e tamburelli,  
armar pedon, cavalieri e donzelli,  
e campane a martello dicer: Don dei:

...

e sonar a raccolta Mi trombatori,  
e sufali e flauti e ciramelle;

il richiamo doveva poi naturalmente passare nel suo commento (pag. 167).

Sarà utile ricordare, d'altra parte, che a mediare il sonetto di Folgore con l'apertura del secondo capitolo dei barattieri, sta il dantesco 'Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare', almeno per la prima quartina:

Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare,  
lepri levare, ed isgridar le genti,  
e di guinzagli uscìr veltri correnti,  
per belle piagge volgere e imbeccare...

dove, tra le altre cose, si può notarsi ancora vigente una volta la tecnica 'comica' (in senso medioevale, ben inteso) della struttura stilistica infinitiva, onde anche questo sonetto, per tale corrispondenza suggestiva, vuole essere ascritto, in una misura particolarissima di esegesi, a quella che il RUSSO ha bene definita come la "maniera preinfernica" delle 'Rime' dantesche (in 'La letteratura "comico-realistica" nella Toscana del Duecento', ora in 'Ritratti e disegni storici, serie terza: Studi sul Due e Trecento', Bari, 1951, pag. 223).

Appunto a proposito di questo sonetto dantesco scriveva il CONTINI, nel suo commento alle 'Rime' (Torino, 1946): "Con l'inizio di questo sonetto Dan\_

te giovane paga il suo tributo alla poesia borghese-conviviale del secolo, insom-  
 ma ai 'temi' di un Folgore da Sangimignano: si pensi, di Folgore, soprattutto ai  
 sonetti per febbraio e settembre e a quello per il venerdì. Ma la messa stilisti-  
 ca, in aggiunta all'uso grammaticale di quelle proposizioni infinitive, è nettamen-  
 te cavalcantiana ('Cantar d'augelli e regionar d'amore...Riviera d'acqua e prato  
 d'ogni fiore!...'), anzi dipende proprio dal sonetto 'Deltà di donna di piagente E  
 core'" (p. 64); dove si trova anche garantito per noi, ulteriormente, il rilievo  
 stilistico interno alle "proposizioni infinitive", come denuncia precisa, diciamo,  
 di un 'genere lirico'. Ed è precisamente in questa direzione che l'indagine può es-  
 sere ancora approfondita utilmente.

pagina 288)

le cappe degli ipocriti

Per l'invenzione delle cappe e per la sua origine in una figura etimologica, basti qui rinviare all'articolo del MAGGINI (Associazioni etimologiche nelle immagini di Dante, in 'Lingua nostra', VI, 1944-1945, pag. 26).

Non sarà inutile tener conto dell'osservazione del PEZARD (Du Policratius à la Divine Comédie, in 'Romania', Paris, LXX, 1948, pag. 186-191), il quale nota che l'etimologia di Ugucione da Pisa, nelle 'Magnae derivationes', è anche in Giovanni di Salisbury, dal quale poi, particolarmente, potrebbe derivare l'idea comparativa della "taglia", con il richiamo ai monaci di Clugni; scrive appunto il Pésard: "La question est tranchée par le Policratius, où je lis: 'Ils se proclament successeurs des apôtres et des prophètes. Ils revêtent les robes des Chartreux, des Cisterciens, des Clunisiens, et ceux qui daignent être chanoines se prélassent dans des frocs de laine et des peaux d'agneaux. Ils viennent couverts du poil des brebis, mais en dedans ce sont des loups rapaces'" (pag. 189).



pagina 348)

dal XXIV al XXV danto

Tutti gli aspetti del problema critico suscitato da codesto passaggio dall'uno all'altro capitolo della settima bolgia, sono stati accuratamente analizzati, da ultimo, ad opera del FERRERO e del CHIMENZ, in una loro 'lectura' (Il canto XXV dell'Inferno, Roma, 1954); si legge tra l'altro: "la pausa tra i due canti incrina e, quindi, indebolisce l'impressione sintetica del personaggio. Finiamo per ricordare il gesto osceno di Vanni Fucci, e dimentichiamo la fisionomia complessiva. Certo l'esorbitanza di esso è tale da offuscare d'un tratto tutte le impressioni destateci dalla rappresentazione di quello spirito nel canto precedente; ma non c'è dubbio che a ciò contribuisca non poco l'aver isolato quel gesto dalle notazioni precedenti, collocandone la descrizione all'inizio del nuovo canto. Ma, d'altra parte, non è meno vero che per ciò stesso esso acquista un rilievo che forse non avrebbe senza la pausa che lo isola: rilievo che sembra compensi poeticamente l'incrinatura determinatasi nell'intuizione complessiva. Il giuoco dell'arte è così delicato che basta un nulla per determinare esiti poetici diversi" (pag. 3-4). Quel tanto di incertezza esegetica che presiede all'analisi ora trascritta par compensato, così, dalla larghissima considerazione del fenomeno in esame e di tutti i suoi possibili significati espressivi; anche la 'surprise' che palesemente si impone nel testo, con l'inaugurazione del canto XXV, è infatti accuratamente denunciata: "concluso il contrasto tra il poeta e il dannato, l'episodio sembra esaurito. La pausa creata dalla fine del canto favorisce questa impressione. Il gesto col quale ha inizio il nuovo canto ci sorprende, perciò, come una pagina aggiunta" (pag. 4). Da ultimo, la valutazione complessiva di codesta apertura di capitolo sembra a noi che si faccia estremamente prossima a quella da noi avanzata: "Forse è questa la ragione più intima per cui Dante interruppe l'e\_

piacido: non tanto, cioè, per mettere in evidenza, dopo il complesso di tutte le altre caratteristiche, il colmo della bestialità del suo personaggio, quanto piuttosto perchè dovette avvertire che la prospettiva poetica di esso stava per subire una lieve, ma -per chi ha senso d'arte- non insensibile deviazione: e aprì il nuovo canto" (pag. 5).

Sopra il gesto di Vanni Fucci, in particolare, si veda l'esauriente documentazione di LOMBARDI-LOTTI (*Facere fileccham*, in *'Lingua nostra'*, XIV, 1953, pag. 63-64), e per la probabile sua significazione, diciamo, municipale, si veda la nota che è nella citata *'lectura'* di FERRERO e CHIMENZ; se tale significazione è autentica, essa è il vero ponte che congiunge la tematica politica della conclusione del canto XXIV a quella blasfema della apertura del XXV, e che può guidare sino all'imprecazione contro Pistoia.

Ricordiamo ancora l'osservazione del Pistobono, nella sua *'lectura'* (Firenze, 1925): "Le squadro! Non era possibile, credo, inventar parola più empia. Spiegare, come molti, 'le fo a te', 'a te le indirisso', significa togliere alla espressione più che metà del veleno che nasconde. Sì, 'le fo ~~EMPIA~~ e le indirisso a te', ma tali che ti si attaglino, ti stiano come l'anello al dito, in breve, ti quadrino" (pag. II). Assai opportuna, ancorchè psicologicamente orientata, è pure la glossa del Sapegno, nel suo commento (Firenze, 1955): "L'atto volgare e la bestemmia spavalda nascono dallo stesso spirito dispettosamente aggressive che aveva già suggerito al ladro l'amaro autoritratto e la profesia contro Dante: come con quest'ultima egli intendeva vendicarsi della vergognosa confessione alla quale era stato costretto, così ora vorrebbe vendicarsi contro Dio, che è la causa prima della sua miseria e anche dell'umiliazione che ora subisce" (pag. 280). Congiungendo insieme queste resultanze critiche, si può concludere, se non erriamo, che il gesto attribuito a Vanni Fucci deve rappresentare, per Dante, il limite della costruzione della figura del peccatore, nel senso della violenza: il gesto, co-

680

ordinato alla posizione municipale del personaggio, che l'invettiva dantesca dovrà chiaramente confermare, non è che il punto limite della esasperata e agile violenza della sua controllatissima oratoria; gesto controllatissimo dunque, come bene sottolinea il Pietrebene, per via mediata, attraverso l'analisi delle parole che tale gesto accompagnano e illustrano, e nel tempo stesso esasperatissimo: che sono appunto i modi della raffigurazione dantesca, in generale, per la settima avvolta; a un esasperato controllo si accompagna un sentimento di esasperato errore. Inaccettabile, per contro, il Momigliano, quando tenta di caratterizzare Vanni Fucci come una figura "di impeto michelangiottesco" (nel suo commento, Firenze, 1946, pag. 178); il quale acutamente osserva, poco oltre, però, che la vittoria di Dante non è così forte altrove, come in questo episodio "dove la sua rivincita è fusa e sommersa nell'arcano intervento di Dio"; ma il critico non pare aspettarsi come tale rivincita, per tale orientamento, possa contenere implicita una affermazione di ordine politico, un poco occultata dalla transizione, precisamente, dall'uno all'altro capitolo, con abile spostamento dell'attenzione del lettore sul terreno esclusivamente etico e sulla colpa di empietà, ma non per questa affermazione meno sensibile. L'invettiva contro Pistoia avrà in certo modo il compito di svelare, al lettore penetrante, il veleno dell'argomento, e cioè, ad un tempo, dell'invensione del gesto del ladro pistoiese, della transizione dall'uno all'altro capitolo e delle "serpi amiche".

L'implicazione politica dell'intero episodio è stata bene sentita invece dall'APOLLONIO (Dante, Storia della Commedia, Milano, 1951, vol. I, pag. 637-638), che scrive, con suggestive parole: "Vanni Fucci basta a sé stesso, assolve in sé la condanna delle trasformazioni, risorge dalla sua stessa colpa, con una volontà proterva di ricominciare; e alla fine si innalza con la bestemmia, dove le serpi gli chiudono la parola e il gesto. Gli altri dannati, i ladri fiorentini, hanno bisogno di una vita associata, si scambiano l'uno con l'altro la persona

e la reba"; Vanni Fucci sta alle soglie della sua belgia, al modo stesso in cui "la sua Pistoia sul limitare della vita e della storia di Firenze: un guardiano tremendo, un introduttore immenso"; all'Apollonio va inoltre il merito di avere bene messo in luce come, in apertura al XXVI, la "maledizione di Firenze accompagna e purifica la profezia di Vanni Fucci" (pag. 642). Quanto allo stacco fra la tecnica penale, diciamo così, plurale, nella presentazione dei ladri fiorentini, e la impostazione tutta solitaria dell'episodio del pistoiese, conviene rinviare al diligente excursus del PORENA, nel suo commento (Bologna, 1950, pag. 227-228). La pena fondamentale, scrive egli, "pare essere quella che si presenta a Dante quando egli s'affaccia alla belgia, e che ci rappresenta nei versi 91-96 del canto XXIV: anime con le mani legate tormentosamente da serpenti"; per contro, "le metamorfosi non sembrano essere la ~~regola~~ regola comune; si direbbe anzi che esse siano riservate a spiriti che non subiscono la pena comune della legatura. Vanni Fucci, infatti, quando dopo l'incenerimento torna in quello medesimo che era prima, ha le mani libere per fare il suo osceno gesto contro Dio, e solo allora una serpe gli lega le mani come punizione, come un'altra gli stringe il collo; e nella fusione di Cianfa e di Agnello Brunelleschi, e nel tramutamento reciproco di Francesco dei Cavalcanti e di Buoso, è evidente che le braccia della figura umana sono libere e sciolte. La pena della metamorfosi pare insomma una pena speciale riservata forse a una speciale categoria di furti. Ma quale? Il furto di Vanni Fucci fu sacrilego, ma di quelli dei ~~cinque~~ cinque fiorentini troppo poco sappiamo di certe per poterne argomentare qualche cosa". Il problema rimane aperto, ed è probabile che la sola risoluzione possibile, e criticamente importante, non stia in una diagnosi concettuale ed astratta, non in un "punto di vista morale", ma in ragioni di "reminiscenza letteraria", come vuole il Porcena, o insomma, come preferiremmo più largamente dire, in sole motivazioni di poesia.

Finalmente, a proposito del rapporto istituito dal poeta tra Vanni Fucci e Capaneo, si veda anche la marginale osservazione delle AUERBACH: "Nell'Inferno dantesco si trovano parecchi ~~passaggi~~ passi dove le anime dannate sfidano, ingiuriano o maledicono Iddio; così, ad esempio, l'importante scena del canto XIV in cui Capaneo, uno dei sette contro Tebe, sotto la pioggia di fuoco sfida Iddio e grida: 'Qual io fui vivo, tal son morto', oppure l'atto scioccio di Vanni Fucci, ladro sacrilego, nel canto XXV, uscito appena dalla crudele trasformazione per il morso del serpente. In ambedue i casi si tratta d'una ribellione consapevole, quale si adatta alla storia, al carattere, alla condizione dei due dannati: in Capaneo la non vinta e ostinata baldanza dell'insurrezione prometeica, la superumanità nemica di Dio, in Vanni Fucci una malvagità smisuratamente accresciuta dalla disperazione" (Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale, trad. it., Torino, 1956, pag. 237).

pagina 436)

"cominciò a crollarsi mormorando"

Per il motivo del "mormorare" e in generale per i motivi fonici nelle invenzioni del narrato dantesco, non si dimentichi l'episodio del parlare del "benedetto rostro" al canto XX del Paradiso:

udir mi parve un mormorar di fiume  
che scende chiaro giù di pietra in pietra,  
mostrando l'ubertà del suo cacume.

E come suona al collo de la cetra  
prende sua forma, e si com'al pertugio  
de la sampogna vento che penetra,

così, rimosso d'aspettare indugio,  
quel mormorar de l'aguglia salissi  
su per lo collo, come fosse bugie.

Fecesi voce quivi e quindi uscissi  
per lo suo becco in forma di parole,  
quali aspettava il core, ov'io le scrissi.

E' qui come sublimata la tematica accolta nei capitoli infernali di Pier delle Vigne e di Ulisse e Guido da Montefeltro: e il nesso vuole essere tenuto vivamente presente nell'esegesi (non dovrebbe forse riesaminarsi la posizione delle Spitzer per il linguaggio 'ventoso' dei suicidi, come arbitraria, alla luce di codesto "vento" della comparazione della "sampogna"?).

pagina 449)

l'"alto mare aperto"

Vedo ora, nel recentissimo libro del MARZOT, 'Il linguaggio biblico nella Divina Commedia' (Pisa, 1956), una acutissima glossa intorno al motivo del "mare" nell'episodio di Ulisse. Analizzando l'influsso scritturale sopra le metafore dantesche, il critico osserva come di frequente nella Bibbia "la potenza e sapienza magnifica e abissale di Dio si figurano nel mare invalicabile e insondabile che non ha analogie con l'umano e, come trascende l'immaginativa, così trascende anche il pensiero"; e aggiunge: "Dante non ha l'ingenuo senso dell'infinità marina, specie quando presenta l'uomo in azione sul mare: l'oceano di Ulisse scompare come elemento di natura, dinanzi al più vivo e potente sentimento <sup>dell'</sup>arcano svelato e della profanazione punita". Queste ~~proposizioni~~ proposizioni del Marzot confortano la nostra prospettiva esegetica con ulteriori documenti interpretativi, che ci sembrano estremamente suggestivi e persuasivi.

pagina 450)

gli uomini-fiamma e il loro linguaggio

Già il CRISPOLTI, nel 1907, in una sua 'lectura' del canto XXVII (Guida da Montefeltro, in 'Alla scuola di Dante', Firenze, 1931), aveva posto, in chiari termini, l'alquanto mitologico principio interpretativo del contrasto tra il facile eloquio di Ulisse e il difficoltoso parlare di Guido: "Ulisse, ugualmente vestito di fuoco, non aveva dovuto faticare a ciò", scriveva appunto il Crispolti, e mentre "il piccolo sforzo fatto da Ulisse per articolare parole somigliava a quello del cespuglio di Pier della Vigna la seconda volta che parlò", ecco che "all'aprirsi di questo canto, licenziato Ulisse, lo spirito affecato di Guido, 'che dietro a lui venia', si sforza dapprincipio inutilmente a convertire in voce l'agitazione della sua fiamma" (pag. 77). Con ragione osserva invece il Crispolti: "Evidentemente Dante vuol produrre nei lettori una aspettazione, per cui tanto più le parole di Guido appariscano gravi, quanto più hanno tardato ad essere profferite; nè è la prima volta e non sarà l'ultima, che egli userà questa industria intorno a cose particolari che vorrà farsi dire dai trapassati" (pag. 78); per il che non è necessario, d'altra parte, pensare, con il confronto del XIX dell'Inferno e del XXVI del Paradiso, che tutta la macchina rettorica che prepara il parlato di Guido sia esclusiva, come vorrebbe il critico, degli episodi che riguardano il 'principe de' nuovi Farisei': si tratta di quel tipico rallentato che tante volte interviene, nel narrato della Commedia, prima degli episodi maestri, siano essi o non siano dedicati a Bonifazio VIII.

Il problema era già stato sentito, se vogliamo risalire tanto più addietro nel tempo, dal CASTELVETRO (Sposizione a XXIX canti dell'Inferno dantesco, a cura di Giovanni Franciosi, Modena, 1886), il quale scriveva, nel suo commento al canto di Ulisse: "Nel canto seguente, parlando della fiamma del conte Guido da Monte Feltro, che cominciò a parlare, farà una pomposa comperazione del toro del



rame di Perillo, la quale sarebbe più convenuta in questo luogo, che in quello; poichè la fiamma d'Ulisse fu prima, che gli parlò, che quella. Perciò, se qui aveva detto come questa gli parlò, nè quella gli parlò altramente, non faceva mestiere di comparazione; e se parlò altramente, per che parla questa ad un modo e quella ad un altro?" (pag. 346). Il problema posto dal Castelvetro è in essenza un semplice problema di distribuzione della materia poetica, e come tale vuole essere accolto e mantenuto; chi pensi al gusto dantesco del cominciamento dei capitoli sopra un 'exemplum' non troverà difficoltà particolari. Che nella esplorazione interna e minuta della fonetica degli uomini-fiamma si prepari la condizione di lamento che accompagna l'inteso episodio di Guido, è pur vero; vero anche che si determini un contrasto con la relativa sobrietà con cui la tematica della voce è stata toccata nel canto XXVI; ma le deduzioni critiche vogliono essere molto caute, e si vuole sempre tenere presente che nel canto XXVII si assiste ad un processo di amplificazione di un motivo, i cui aspetti costitutivi erano già stati integralmente posti nell'episodio precedente.

## INDICE

Introduzione	I
paragrafo I	I
paragrafo II	66
paragrafo III	126
paragrafo IV	176
paragrafo V	222
paragrafo VI	265
paragrafo VII	304
paragrafo VIII	348
paragrafo IX	395
paragrafo X	450
paragrafo XI	496
paragrafo XII	548
paragrafo XIII	598
Note	640
Appendice	663

