



UNIVERSITÀ DI TORINO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Anno Accademico 1955-1956

EDOARDO SANGUINETI

INTERPRETAZIONE DI MALEBOLOGE

I

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

INTRODUZIONE

Convien riconoscere apertamente, a proposito del rapporto di struttura e poesia nella Commedia, l'assenza, dopo l'impostazione crociana del problema, di un reale e concreto svolgimento ulteriore, se non si voglia interpretare come tale (con troppo facile ottimismo, a dire il vero) l'accumularsi di stanche chiarificazioni o di didascalici restauri, che diversi per peso critico e per interesse metodologico, il tempo offri tuttavia, agevolmente ordinandoli in una ideale bibliografia di orientazione un poco marginale e un poco episodica sempre.(1)

Nè ripercorreremo qui la vicenda polemica (vicenda chiusa e come specializzata) della fondamentale questione dantesca; nè ci basterà osservare, al momento, che anche oggi è dato parlare di questo problema come di problema affatto crociano (2): chè se questo, anche oggi dico, non si caratterizzasse a sufficienza, per sè, come tale, e già non fosse, per sua scoperta natura, una trahison des clercs le forme (e formule) più tipiche e più fortunate (ma non so se meritamente davvero) della estetica crociana, e di questa quasi un legittimo simbolo, la sua storia ci ammonirebbe poi, senza altro soccorso, che della questione non si dà svolgimento, nè può darsi, se non nell'ambito della ortodossia crociana (e dunque non svolgimento propriamente, come è ovvio, ma piuttosto scolastico e dottrinale ripensamento), come non si dà, nè può darsi, risoluzione, se non uscendo con decisione ferma da tale descritte orizzonte problematico. Non sarà comunque motivo di meraviglia, e questa era per noi urgente dichiarazione, se affrontando il problema, oggi ancora la discussione vuole assumere, per propria fisionomia, la faticosa forma tecnica, almeno nel

suo cominciamento, di un colloquio particolare con i testi del Croce.

Ma di problema lasciato aperto dal Croce, anzi generalmente di una apertura crociana del problema, non sembra poi lecito, a rigor di termini, discorrere; e per una volta almeno, per noi, porre il problema sembra espressione che può valere assolutamente così come è scritta, acquistando il senso, nel caso, della posizione, al di là di una rigida e al tutto improibita posizione di tesi, di problema, di nuovo problema; così che in certo modo si può desiderare, per vera chiarezza, dei vocaboli risoluzione e problema, in quei luoghi dove ora li abbiamo inizialmente posti, una pronta e chiarificatrice permutazione.(3). La tesi crociana infatti, come vedremo anche meglio in seguito, non pone, e non poneva, a vero dire, storicamente, un inedito orizzonte problematico, ma soddisfaceva, con un movimento conclusivo e conclusivamente energico, in un orizzonte già dato e riconosciuto, alle esigenze di un orizzonte problematico precostituito, che in tale tesi esauriva la propria interna possibilità ultima di una risposta (e di una domanda) pertinente e precisa.

Il Croce stesso, se vogliamo qui ricordare, ha anche scritto, a proposito della nozione di struttura, che "si potrà cercar di correggere o di sostituire quel concetto, ma converrà che poi se ne cerchi e ponga un altro più adatto, che renda gli stessi o maggiori servigi" (4). E suona, la proposizione, e può suonare così, a prima lettura, come apertura, ma significa precisamente, a guardare bene, che di problema, nell'orizzonte crociano, non è più dato parlare: mentre si ribadisce il punto che il concetto di struttura,

per quella funzione per cui fu escogitato e avanzato, nell'ordine dunque della problematica dal Croce assunta, e vedremo poi come, nel giro di quell'orizzonte, è adeguata e sufficiente risposta, e conclusiva (onde in attesa di altro concetto, poteva dire finemente il Croce, "io mi riposo" (5); nè gli si sarebbe potuto dar torto), si avverte l'indifferenza, con certa proporziona, s'intende, della risoluzione, di fronte al permanere non discusso del problema e si dichiara implicitamente, in anticipo, la possibilità e la probabilità larga di una disputa ~~ma~~ meramente verbale (e per la quale la migliore partecipazione, ovviamente, era pur sempre quell'"io mi riposo", per tanti aspetti esemplare); il Croce insomma non riposava tanto sulla propria risoluzione quanto sulla propria questione (~~Ma~~ sulle sue implicazioni), consapevole del certo primato di questa su quella, che è poi verità, per ogni questione e per ogni risoluzione, generalmente valida; nè, per parte nostra, del resto, conviene costringerci nella immaginazione di un Croce naturalmente problematico, meglio disposto ad avanzare, con vivaci esplorazioni in inedite zone, interpretazioni aperte di letteratura e di metodo letterario, che non a porre fermi e risolutivi concetti estremi (fermi e risolutivi, s'intende sempre, nella zona conclusa delle sue meditazioni e della sua specifica assunzione di problema); così che a voler compiere, su questo cammino, almeno un passo innanzi, e non apparente, converrà riconoscere dapprima, con qualche sicurezza, la zona, come dicevamo, di tali meditazioni e di tale assunzione, e definire ~~Ma~~ con qualche esattezza il senso vero e storico di quelle domande alle quali il Croce si era proposto di rispondere, e di fatto rispose; e misurare conseguentemente, prima di procedere oltre, la nostra impossibilità ragionevole a ri-

19

proporre, nella medesima formulazione e con il medesimo accento, quelle interrogazioni. E converrà, in concreto, porre poi altra problematica, ossia, ancora una volta, porre nuovo orizzonte di problema (6); che è il primate, si osservi, della conversione del problema sopra le differenziate risoluzioni, e effettuali e possibili.

«Non è sufficiente riconoscere questo dato come una lezione morale. L'una lezione di riconoscere l'illuminante che anche la natura delle strutture del suo paese, e insieme alla rappresentazione delle vite umane in tutte le loro fasi, esibisce di buone, fruttive e generose, tenacissime e placciose, molte altre cose positive» (7).

Individueremo dunque gli elementi in questi vizi che hanno la caratteristica di escludere o di giustificare determinate azioni, nella sua dimensione dialettica, di un potenziale o dell'altro discorso politico. In questo senso, si qualifica «l'etica europea» al solo Pianeta della legge. Che nega la critica di una determinata esigenza sostanziale, che ha per punto appassionante soluzioni assai più conformistiche e favorevoli proprio perché da determinate considerazioni di tipo non si nasceva mai interrogativa seppure, più o meno, con riferimento, per un verso, alla politica della vita quotidiana e del suo ordinamento, in cui si poneva a problema della sua realizzazione per quanto non attualmente, in un preciso determinato periodo, le stesse di una politica tutta dal punto di vista della sicurezza e della disciplina; in dimensione storica di banale e di minore rilievo, ma del comunque difficile non trascurabile stampo di una certa elaborazione politica di storia e di cultura, nonché in quella di guerra e di pace (o di guerra e di legge), sono sempre

Scrieva dunque il Croce che "l'anima di Dante (e questo sarà generalmente consentito) era faustianamente duplice, divisa tra medievo persistente e incipiente Rinascimento, o, come si suol dire, tra cielo e terra, tra salda professione di religione trascendente e impetuosa e vorace passione mondana". E così concludeva: "furono queste due anime che lo condussero, l'una a ideare il viaggio nell'oltremondo che fornì la materia alla struttura del suo poema, e l'altra alla rappresentazione della vita umana in tutti i suoi toni, sublime e bassa, tragica e grottesca, tormentata e gloriosa, cioè alla sua poesia" (7).

Chiaramente dichiarava il Croce in queste righe essere la distinzione di struttura e di poesia dottrinale emblema, nella sua interna dialettica, di una più vasta e delicata dialettica storica, la quale anzi, di quella, si ritrova essere il solo fondamento legittimo. Che essa, in grazia di una trascrizione appunto dottrinale, abbia potuto apparentemente sciogliersi dalla sua contingenza originaria e divenire paragrafo generale di dottrina estetica, è cosa che al momento può interessare appena, per sottolineare con forza, per un verso, come tale passaggio abbia poi fatto evidentemente velo alla natura prima e più vera della tesi crociana (e per questo non casualmente, ma con precisa intenzione, prendiamo le mosse da una pagina tarda del Croce, dove intatta riemerge, e giustificatrice, la dialettica storica di base); e per altro verso, come del passaggio difficoltoso sia rimasto segno e riprova il non risolto affiancarsi dell'equivoco problema di struttura e poesia, accanto a quello di poesia e non-poesia (o di poesia e letteratura), senza una vera ri-

soluzione o conversione (8): riprova, dico, che non vi è trascrizione alcuna che possa rimediare alla nascita tutta particolare della risoluzione crociana: essa ha il suo luogo specifico in sede storica, là dove appunto ha il suo luogo originario, e non altrove. Nella pagina citata il Croce stesso ha offerto di ciò, se pure occorreva, la conferma più probabile e lucida, mostrandosi costretto, al di là della trascrizione tentata, e imperfettamente dunque compiuta, a distanza di tanti anni quanti ne corrono tra il 1921 e il 1948 (e vi fu pure in mezzo il tentativo di donare nuova fondazione, in 'La Poesia', alla distinzione e al problema), a ritornare, e la cosa è di fortissimo rilievo, a quella primaria tesi storica, che era stata fondamento reale nel suo più antico intervento critico, e che era destinata a riconfermarsi ~~nuovamente~~ come il solo fondamento efficace, come ciò che egli poteva sperare (e non discute ora con quanta ragione) "generalmente consentito": ogni altra fondazione dottrinale si era dimostrata ormai sufficientemente ambigua, per patente ambiguità, e la trascrizione poteva dirsi definitivamente, confessatamente irrisolta.

Tutto il processo generatore della illustre distinzione si può descrivere per mezzo di una breve serie di rimandi, i quali concludono ad una serrata circolarità, di fronte alla quale non resta altra risoluzione, se non l'uscire, con un fermo gesto, dal circolo stesso. La dialettica storica, di medieovo e Rinascimento, da cui il Croce muoveva, e a cui doveva ancora insistentemente rinviare, dialettica assunta come fondamento, insieme, e come riprova, non aveva poi per sè un fondamento e una riprova che non fossero un pratico e didascalico periodizzare storico; trattarlo come cosa salda e proiettarlo ancora, dalla propria discreta sfera, si è detto, di orientante par-

tisione, nell'interno dell'animo di Dante, ecco cosa che poteva valere come immagine (e come tale fu infatti avansata dalla critica romantica, in molti modi, secondo varie formulazioni), e non poteva valere altrimenti, nè pretendere a un diverso peso e rigore; e fu nei fatti delicato equivoco l'assumerlo come terreno certo sul quale apparisse poi lecito costruire con concettuale sicurezza, ricavandone appoggio per un dedurre rapido e astratto. Così operò tuttavia il Croce, usandone come di fondazione a una distinzione di metodo, e come di principio, in sede di lettura dei testi, a una discriminazione ferma di valori (onde i suoi successivi temperamenti e la sua varia, tarda prudenza), ricavandone, ma in una geografia fatalmente incerta, il luogo proprio della poesia dantesca, fissando variamente i confini, materializzando finalmente (a dispetto delle sue stesse avvertenze caute, che di quel materializzare erano pure indizio) (9), proprio nella sua astrazione, quelli che erano stati a lui trasmessi come delicati simboli, forse come tali accettabili ancora, nell'orizzonte di un determinato gusto critico, ma innumerevoli altri limiti appunto, di quieta riservatezza. Ma fragile astrazione (e materializzazione) questa compiuta, se tradiva pur sempre la pratica, inadeguata sua origine, chiudendo la lettura dantesca nel circolo di una fondazione storica e di una fondazione logica, che in un interno, impreciso rimando trovavano le loro ragioni, male celando l'equivoche solidificazione di un iniziale, prudente moto didascalico. Come in un giuoco di specchi, l'esortazione a non materializzare la distinzione, nell'atto in cui rivelava la materializzazione compiuta, denunziava ancora, in sostanza, l'inefficacia operativa dello strumento critico che egli era venuto formando e significava da ultimo un malcelato tentativo

di ripiegamento verso quelle posizioni di immagine, di cui la critica romantica, come dicevamo, si era a suo tempo giovata, e da cui il Croce aveva preso fedelmente avvio per una più rigida e tesa definizione sistematica.

Del resto, nella sua fondazione storica, il Croce occultava un'ulteriore implicazione, più che altre sensibile, la quale vuole ormai esser resa pienamente esplicita: non soltanto, dico, un "medioevo persistente" e un "incipiente Rinascimento" si trovavano arbitrariamente solidificati in uno schema dialettico (il quale altro non diceva, in essenza, se non l'essenziale rinuncia a determinare la situazione storica effettuale dell'opera dantesca); non soltanto essi si spartivano arbitrariamente il campo del valore e del disvalore estetico, ma ancora, anche più pericolosamente, venivano a suggerire la nozione di un medioevo naturalmente incapace di poesia, con la rinuncia necessaria, se bene intendiamo, a cogliere il senso reale della civiltà artistica medievale (puro momento negativo, per Croce, della vasta sintesi dantesca). Il Rinascimento, per contro, diveniva in sè, da didascalica, e certo preziosa, e a suo modo autentica indicazione, di una cronologia ideale, il senso stesso della poesia; e il testo di Dante era per questa via condotto a spostarsi nella zona di una lettura rinascimentale, portato così all'estremo il senso della lettura romantica (Dante come il primo poeta della civiltà moderna), e garantita storicamente, questa, con una alienazione storica di paradosale rilievo. Ma siamo penetrati ormai nella sfera più apertamente visibile della posizione crociana.

Si rammenti l'affermazione secondo la quale la distinzione di struttura e poesia avrebbe "il grande vantaggio", nei confronti delle posizio-

ni romantiche di immagine, "di farla finita una buona volta con la divisione di Cielo e Terra, di Paradiso e Inferno, d'immobilità ascetica e di dramma umano, di teologia e di politica, e simili, con le quali si metteva la possia nei secondi termini, negandola ai primi" (10); e si veda il Croce riabbracciarre poi apertamente, in concreto, queste divisioni, tutte riconfermandole nell'atto stesso di riconfermare in termini di storia la fondazione della astratta divisione da lui avanzata (si veda il tratto citato a principio di questo paragrafo, intorno alle 'zwei Seelen' di Dante, dove la chiave interpretativa del "faustianamente duplice" è già sufficiente indizio della reale posizione crociana: e si legga della dialettica, precisamente, di "cielo" e "terra", di "religione trascendente" e "passione mondana"). Nè si avvedeva il Croce (nè ci si avvedeva, più generalmente, mi sembra) che il suo vanto era dunque assai vano vanto, giacchè quella storia che lo tradiva, e lo tradiva come fondazione propria della sua tesi, non era altra storia, non altra visione, voglio dire, e partizione storica, da quella che si manifestava in quei tali primi e secondi termini; nè l'astrazione di struttura e poesia poteva, non dirò risolvere, ma nemmeno occultare, in identità costante di formulazione di problema, termini da quelli diversi. La posizione del Croce non rinnovava, propriamente, né nella fondazione né nella formulazione, ripetiamo, della sua tesi: il concetto di struttura era pur sempre, dichiaratamente, contrasto tra "medioevo persistente" -già si è detto- e "incipiente rinascimento", cioè tra "cielo e terra", tra "salda professione di religione trascendente" e "impegnosa e vorace passione mondana", tra "viaggio nell'oltremondo" e "rappresentazione della vita umana": una schematica decisione di contenuti, perfettamente

X

compiuta, in meri termini di storia, prima e fuori del testo; se rinnovava, la posizione del Croce, più modestamente, rinnovava nella concretezza, talora, della lettura, in contributi più particolari e occasionali, nell'esercizio più episodico del gusto, come può verificarsi in quei soli capitoli, della "Poesia di Dante", che tentavano una più puntuale interpretazione critica delle tre cantiche, dove i motivi di apertura erano finalmente di assai più marginale, ma anche più autentica natura.

La posizione del Croce, riconfermando pertanto le sterili antinomie che intendeva combattere e liquidare, presupponendole al contrario e direttamente usandone come di scala alla propria astrazione ultima, le irridiva in uno schema concettuale che, di fronte alle altre risoluzioni, proprio per l'estrema fermezza teorica da cui veleva essere accompagnato (e sotto, è da avvertire, non vi era meno della sua estetica, e questa nei suoi aspetti primi e più rigidi), proprio per la sua pretesa ad astratta conquista metodologica, calandosi in una dura sistematicità, perdeva anche la prudenza, già lo sottolineavamo, delle immagini; e l'operazione dal Croce compiuta rivolava alfine, ormai liberamente, il suo senso ultimo: il gesto critico di lui, in coerenza del resto con ogni altro suo gesto, si risolveva nel tentativo di donare consapevolezza e coscienza piena, in dottrinale armatura, alla tradizionale e immaginosa lettura dualistica romantica, e nell'atteggiarsi storiografico immediato, e nei più riflessi principi del metodo e del gusto. La fondazione crociana acquistava intanto, proprio per questo ulteriore richiamo alla tradizione interpretativa, anche più autorevole aspetto, anche più ricca garanzia, e di ciò il Croce stesso dava avvertenza: tale il senso di un

quella 'Appendice' alla "Poesia di Dante", in cui tracciava quella storia della critica dantesca che non intendeva davvero, lo vede ogni lettore, garantire una rinnovata problematica, per forza d'urto, e misurare il distacco energico di un rinnovamento possibile, ma confermare la legittimità della ereditata problematica romantica, il cui valore e il cui senso egli voleva consapevolmente difendere con l'acquisto di un'ultima e definitiva coscienza metodologica. Consapevolmente, insistiamo, la posizione del Croce non rinnovava, ma si poneva come sistemazione estrema, in una tesi rigorosa, della lunga problematica che la tradizione romantica offriva aperta, e nelle sue immagini critiche non ad altro aperta se non a tale conclusiva sistemazione. Vero è che il Croce poteva anche vantare, all'occasione, d'esser giunto a "considerare, in complesso, il Purgatorio, e anche il Paradiso, più poeticamente ricchi dell'Inferno" o a "relegare la non poesia solamente nelle escogitazioni e nei passaggi strutturali del sottostante romanzo teologico": ma il debito di queste decisioni non andava davvero, come al Croce pareva, alle astrazioni del metodo, ma all'esercizio, libero e sciolto, del gusto e della lettura; la sua astratta posizione, per sè, non rinnovava: agguerrita e protetta, difendeva con nuovi strumenti incerti il patrimonio di una tradizione critica che solo per altre vie poteva giungere ad arricchirsi effettualmente.

Si pensi a ciò che il Croce stesso scriveva (ma un poco turbato, forse, al momento, dalla urgenza polemica, ancora): "ogni soluzione che affermi l'unità poetica della Divina Commedia deve essere considerata con grandissima diffidenza, perchè viene a porsi in contrasto con oltre cinque

secoli di critica dantesca" (II), dove i cinque secoli e più erano molto probabilmente posti innanzi per spaventare il Russo e riuscivano certo, negli effetti, quali dovevano essere nelle intenzioni, spaventosissimi: ma in quel la proposizione era comunque da riconoscere il senso ultimo di quella critica romantica (e di quella crociana 'Appendice'), che due secoli innanzi, "circa il 1725", con la sua "rivoluzione" (teste Croce) (I2) aveva inaugurato, e di cui il Croce veniva a rappresentare la fase estrema, la più armata e teorizzante e astrattamente concettuale; e storicamente armata, se nella sua 'Appendice' appunto il Croce, ad accumulare cinque secoli e più, era andato in traccia, accuratamente, delle possibili anticipazioni, al di là della rivoluzione vichiana, della posizione dualistica romantica.

Ma seguiamo ora, nelle pagine della "Poesia di Dante", l'originario definirsi della tesi crociana, verificando ordinatamente quanto abbiamo sin qui osservato. Muoveva dunque il Croce da "quel periodo dell'ultimo medievo, in cui la civiltà moderna cresceva in tutte le sue forme e pur tuttavia la concezione medievale del mondo non era tramontata" (I3); proponeva quindi, facile mediatrice tra il dato storico e il giudizio di valore, un'interpretazione dualistica psicologica, che della questione, appunto per la sua funzione mediatrice, veniva ad essere il centro vero; e non soltanto, usando di tale mediazione, egli riconfermava il processo formale caro alla critica romantica, ma ne riconfermava i contenuti stessi, cioè quelle antinomie stesse che più tardi vanterà respinte e svuotate del loro senso: "Dante non fu già, come si sarebbe tratti a dire, semplice rappresentante e quasi specchio e riflesso, ma ~~non~~ anzi uno dei fattori, e non dei meno potenti, dell'età sua; e trascen-

denza e immanenza si affermarono entrambe in lui con sommo vigore". L'antinomia di teologia e di politica veniva così ripresa e rinfrescata nella rappresentazione di un Dante "costantemente occupato nel pensiero della vita eterna e intento studioso delle dottrine della Chiesa, concepite come la ferma verità su cui fermamente posava, e al tempo stesso preso da tutti gli affetti mondani, e di politica quasi malato per troppo zelo"; e parimente confermata era l'antinomia di cielo e terra, per un Dante "che scrutava i più astriusi domini e osservava curiosissime e amoroze ogni aspetto della natura e ogni moto dell'animo umano"; il dualismo veniva a specchiarsi nella stessa ambivalenza linguistica, invocata quale ulteriore testimonianza al giudizio di un Dante "che componeva alcuni trattati nel medicevale e universale latino e altri nella lingua volgare, portata a nuovo vigore e ricchezza nella sua prosa non meno che nel verso possente" (I4); e poteva operare, conclusivamente, il Croce, quella metabasis eis allo genos cui mirava, quando poneva, parallela alle precedenti, l'antinomia di teologia e poesia, per un Dante "teologo e insieme vario e sensibilissimo poeta" (I5); con questo falso movimento logico egli poteva mettere, secondo le buone tradizioni romantiche, per le antinomie precedenti, ancora una volta, nei secondi termini la poesia, e poteva negarla ai primi; e da dualistiche caratterizzazioni nelle quali non era nè poteva essere implicito alcun giudizio o alcuna indicazione di estetica discriminazione, egli giungeva direttamente a tale giudizio e a tale discriminazione, presentandosi poi queHNE ste, per la loro collocazione seriale, come neutro e quieto distinguere descrittivo. Si pensi, insomma, che seguendo il ragionamento del Croce, immanenza, affetti mondani, zelo politico, aspetti della natura e moti dell'animo umano ven-

X

sono direttamente condotti a significare poesia, per un processo di equivoche equivalenti psicologiche, cui, s'è visto, anche la lingua volgare non mancava di recare il suo singolare contributo.

Dalla dissociazione dunque compiuta sul piano psicologico, il Croce era pianamente approdato, per via di occulto paralogismo, al terreno proprio della poesia e a quel giudizio di valore, cui egli tendeva, e che poteva essere ora isolato e come sradicato dal contesto per essere reso pienamente esplicito; e poteva pertanto scrivere, il Croce, che "se alla ferma fede nella vita oltremondana come vera ed eterna vita si univa nell'animo di Dante fortissimo il sentimento delle cose mondane, se al suo poema posero mano e cielo e terra, la conseguenza che si presenta aperta è, che a rigor di termini, la rappresentazione dell'altro mondo, dell'Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso non poteva essere soggetto intrinseco e motivo generatore e dominante" (I6); la qual cosa non avrebbe potuto tuttavia importare ancora che non fosse "poesia propriamente" (I7) ma nera struttura, "la quale non nasce da motivo poetico, sibbene da intento didascalico e pratico" (I8), né poteva essere presentata come conseguenza tanto aperta, se il Croce non si fosse garantito in anticipo, con il paralogismo ora denunciato. Ma neppure questa bene preordinata garanzia bastava a difendere del tutto la sua difficoltosa conclusione da una estrema difficoltà. E il Croce era infatti costretto a considerare un'altra volta, con il De Sanctis e i pur da lui biasimati romantici, l'oltremondo "alquanto materialmente", quasi "materia signata" (I9); e costretto a dichiarare di conseguenza che "una rappresentazione di questa sorta avrebbe richiesto un assoluto predominio del sentire del trascendente su quello dell'immanente, una

XV

disposizione qual'è propria dei mistici ed asceti, aborrente dal mondo, aspra e feroce, o estasiata e beata, e di cui è dato rinvenire qualche poetico assaggio nell'innografia cristiana o in alcuni cantici di fra Iacopone". Nè a questa fantasia psicologica soltanto volle limitarsi il Croce, il quale si compiacque anche di immaginare, e non è poco, una Divina Commedia quale avrebbe dovuto essere, per poter realizzare, a parer suo, davvero poeticamente, la rappresentazione dell'oltremondo: "il ritmo sarebbe stato allora molto accelerato, e le sue immagini affioranti e sparenti, energiche in certi tratti, vaghe e sfumate nel resto, quali si accennano nelle aspirazioni e nel terrore, premute d'ogni intorno dalla presenza di Dio" (20). Ma poichè la Divina Commedia non era precisamente questa, tanto immaginosamente progettata e descritta, si doveva concludere, per il Croce, che la rappresentazione dell'oltretomba, come abbiamo letto, "non poteva essere soggetto intrinseco e motivo generatore e dominante", e dunque, finalmente, non poesia ma struttura.

Se errore originario vi fu dunque, nel dibattito che l'opera del Croce ebbe a suscitare, allo stesso modo, presso dissensienti e consenzienti, esso consistè precisamente nell'assumere la risoluzione crociana nella sua nuda formulazione conclusiva, nella sua concettuale astrattezza, dimenticando ciò che essa realmente nascondeva, non cogliendo le sue varie implicazioni genetiche. La risoluzione fu accolta, invece, come pura proposizione metodologico-interpretativa o fu come tale respinta, e avversari e fautori venivano così ad appoggiarsi, positivamente e negativamente, ad una posizione priva di autentica resistenza, e si trovavano destinati, come la stessa posizio-

ne crociana, a mantenersi in una zona ambigua, esclusa per il suo stesso situarsi dalla possibilità di una problematica realmente e concretamente fondata. Nella scena di *"Futurae Antiquitas"* (il quale in tale struttura può essere interpretata la propria realizzazione concreta), si vede, come è proprio di ogni formazione umana, la possibilità latente di un progresso e di un grande affrancarsi, di una conversione, di uno sviluppo piano.

Ma al tempo è continuazione di questo sviluppo ma qui caratterizzata dall'arrivo delle implementazioni storiche e geologiche della testa crociana, con le quali l'apparizione di "Futurae" nella rappresentazione umana troverà, e risulterà, il simbolo erigendo una filosofia nuova e migliore, sempre attivando la nostra attenzione al ruolo tessuto di "Futurae". L'implementazione dei concetti vuol dunque non quella, per tentare appena indicata sopra, di un nuovo concetto crociano. Ma anzitutto in senso, non di confusione ma di convergenza di due posizioni, tale implementazione potrebbe significare, cioè, una fusione, sulla sua dimensione primaria quel concetto di "Futurae" che si deve avere con le diverse potenze mortali fatate, per "la peste di Dio", non solo un'antidota conoscimentale, di per sé vicina a quella che era la filosofia di crociano, a cui corrisponde addirittura, questa, se non letteralmente, della *"Futurae Antiquitas"*, e tuttavia l'interventista che si trova indotto ad altre sorti, non volendo rifiutare.

Si già all'inizio intanto, per il momento suscitato da tali accese, si dovrà prima, da tantissime volte assunzione concreta materializzata dalla rappresentazione crociana, parlare con Andante un secondo concetto, e non di minor peso, dell'aspettativa interrotta di cui alla quale di volta in volta

Ma nella stessa definizione crociana del concetto di struttura, in quella nozione di "romanzo teologico" (il quale in tale struttura precisamente troverebbe la propria realizzazione concreta), si colloca, come è proprio di ogni formulazione estrema, la possibilità latente di un movimento e di un gesto definitivi, di una conversione, di uno scioglimento pieno.

Già si veda, a conclusione di quanto abbiamo sin qui osservato intorno alle implicazioni storiche e psicologiche della tesi crociana, come in quell'aggettivo di "teologico" tali implicazioni si annidino insieme, e si risolvano. A rendere evidente ora l'implicazione ultima e maggiore, converrà rivolgere la nostra attenzione al nudo termine di "romanzo": l'implicazione qui contenuta non è se non quella, per incidenza appena indicata sopra, della stessa estetica crociana. Nel sostantivo in esame, essa si manifesta negativamente; in forma positiva, tale implicazione potrebbe esprimersi, risolvendo appieno, nella sua funzione presente, quel concetto di "poesia" che il Croce pone come un diverso; potrebbe nascerne dunque, per "La poesia di Dante", una intitolazione complementare, da porre accanto a quella che sta in fronte al saggio; e non suonerebbe altrimenti, questa, se non: 'lettura lirica della Divina Commedia'; e sarebbe intitolazione che il Croce medesimo, ne siamo certi, non avrebbe rifiutato.

Se già abbiamo indicato, per il dibattito suscitato da tale saggio, un errore primo, da individuarsi nella assunzione meramente metodologica della risoluzione crociana, possiamo ora indicare un secondo errore, e non di minor prezzo, nell'accanimento tormentoso con il quale si volle urtare

nella formulazione negativa (la "struttura"), senza rendere appieno esplicita la reale situazione e significazione positiva (la "poesia") della lettura crociana (e, si intende, usiamo qui i termini positivo e negativo nel loro più puro valore formale). Non si baddò, insomma, a sufficienza, all'aspetto positivo della tesi crociana, al senso positivo della implicazione maggiore; non si vide che tale struttura era stata escogitata come mera funzione di quella particolare lettura lirica e come tale non poteva in nessun modo acquisire una significazione autonoma. Di questi errori non riesce difficile a noi trovare una spiegazione: si consideri, infatti, che in essenza le implicazioni di ordine metodologico, non meno di quelle di ordine storico e psicologico, presenti nella posizione crociana, e per via diretta, cioè per partecipazione dal medesimo Croce, e per via mediata, per assunzione dal più largo terreno della critica romantica, parimente erano presenti in coloro che in tale discussione fecero udire la loro voce e del loro intervento lasciarono vario segno. Né la situazione poteva mutare, finché tali implicazioni erano accolte e riproposte senza aperta attenzione critica.

Qui, per contro, vuole essere ragionevolmente respinto il fondamento stesso metodologico di cui il Croce volle servirsi: quello stesso fondamento, dice, che gli permise in termini di assoluto equilibrio, la trascrizione dell'esperienza romantica, pur mantenuta integra intanto in una implicazione costante, entro una sfera di consapevolezza piena, in sede di metodo e di giudizio. Il Croce, abbiamo più volte detto, non rinnovava, ma nel concetto di struttura come "romanzo teologico" egli inverava e, in questo senso, piena-

mente risolveva le maggiori aspirazioni di lettura proprie della sua tradizione, da lui accuratamente anche esplorata: i gesti della critica romantica venivano così a comporsi in un quadro perfettamente armonico, entro il quale, mentre l'idea del "romanzo teologico" si collocava, negativamente, come ci fra risolutiva, l'idea di una lettura lirica del poema dantesco poteva finalmente trovare il suo luogo centrale e assoluto. Quando il Croce affermava, e con ragione certamente, che "Dante poeta non combacia con Dante critico", deducendo che "perciò bisogna trattare la poesia dantesca, non secondo Dante, ma secondo verità" (21), se poneva inizialmente un principio di inconfondibile peso teorico, non avvertiva poi lo scarto notabile che si apriva tra quel suo principio e questa sua deduzione, nel momento in cui, anche male intendendo sè stesso, egli affatto astraeva da quell'orizzonte concreto di poetica, di concreta poetica, di poetica calata nel testo, entro il quale orizzonte l'esperienza stessa della poesia dantesca si rendeva possibile, e poneva per contro un diverso orizzonte, metastoricamente concepito come valore raggiunto e come "verità" pianamente posseduta, ma in effetti non meno storicamente poi condizionato, sotto ogni riguardo, e condizionato a quella cultura romantica che il Croce già aveva verificato nel suo significato totale entro le linee della sua estetica, come in una 'summa', bene strutturata e bene difesa. La "verità" secondo cui egli si proponeva di "trattare la poesia dantesca" era, nel caso, un dato anteriore a ogni operazione concreta di lettura, e rifiutandosi pertanto ad una esperienza autentica del testo, quasi già a sufficienza, per la sua esperta posizione storica, metastoricamente quasi, astrattamente garantita. Non voleva vedere, il Croce, che quella "verità" secondo cui la

poesia dantesca ha da essere trattata, dove nascere a contatto del testo, anzichè essere, come il Croce intendeva poi eseguire, ed esegui, sul testo meramente verificata. Tale verifica significava in realtà, per forza di cose, la facile costrizione del testo entro l'orizzonte predisegnato di una esperienza già posta e già controllata per altre vie; significava cioè appena la semplice esecuzione e riprova di un astratto programma metodologico di esegesi poetica.

Il Croce avvertiva, è vero, che "per intendere Dante è necessario farsi un'anima dantesca", ma mirava a "quella fondamentale conoscenza o coscienza storica, che si forma e cresce col formarsi e crescere della nostra personalità interiore", tornando dunque alle consuete implicazioni storiche e psicologiche e ponendo, distintamente a parte, l'implicazione metodologica; avvertiva infatti che è necessario "insieme, poichè egli fu poeta, conoscere quel che sia la poesia nella sua eterna natura": due esigenze dunque, se affermate con eguale energia, semplicemente tuttavia giustapposte, senza alcuna comunicazione possibile: "due condizioni" distinte alle quali pare indispensabile separatamente soddisfare. E' evidente come per il Croce "la poesia nella sua eterna natura" si ponga, metastoricamente fondata, come un diverso in essenza dalla "coscienza storica" (21).

Conviene insomma avvertire, a correzione di questa radicale grammaticità crociana, l'esigenza di una diversa "verità" di lettura; e tale esigenza collocare precisamente in un largo orizzonte metodologico, storicamente aperto dinanzi al manifestarsi integro del testo. Questo metodo di aperta e storica fenomenologia, nel suo operare, vuole incarnarsi in una let-

tura che lascia esistere la poesia nel naturale orizzonte in cui essa viene, di volta in volta, a manifestarsi, senza preordinare la zona di tale sua manifestazione: essa lascia essere la poesia nel proprio suo luogo originario. Si osservi allora come l'espressione "leggere la poesia secondo Dante", per una lettura dantesca, se rettamente intesa, non si differenzi per nulla da quella che il Croce volle porre come fermamente contrapposta, del "trattare la poesia dantesca secondo verità", poichè quel Dante, secondo cui la Commedia ha da essere letta, non è già quel Dante critico, da Croce rifiutato, e rettamente, ma (e l'avvertenza dovrebbe riuscire al tutto superflua) quel Dante che non è dato cogliere se non nell'opera sua, concretamente; e quella "verità" cui miriamo, non è già da noi, per ipotesi, astrattamente posseduta, ma è nostro possibile acquisto, che può soltanto nascere dalla concreta nostra esperienza del testo.

A una lettura lirica della Commedia converrà dunque immediatamente rinunciare, come a quella che preordina il proprio movimento secondo uno schema dato e posseduto, quanto si voglia poi per altre vie esperto e ricco di garanzie; il senso della lettura crociana dovrà essere concretamente riesaminato, per una autentica verifica, nell'orizzonte particolare e reale della poesia dantesca, entro il quale sarà anche dato riconoscere immediatamente, come avvertivamo a principio, la possibilità di un gesto critico risolutore, illuminato in certo modo proprio dall'astratto rigore da cui muove tale denunziata lettura lirica e per cui essa si organizza operativamente. In tale orizzonte concreto di concreta poetica, la tesi crociana trova, o ci inganniamo,

la misura precisa della propria astrattezza e insieme la direzione della propria interiore conversione legittima.

Ciò che il Croce pose in disparte, infatti, fuori dell'orizzonte della propria lettura (e di tale lettura fu presso indispensabile codesto respingere), non a caso si definisce come "romanzo": ciò che il Croce rifiuta, in vista appunto della sua lettura critica, è l'orizzonte narrativo della poesia dantesca; la lettura lirica, vero oggetto della tensione critica romantica, si attua, in Croce, con totale consapevolezza, proprio nel momento in cui essa fonda chiaramente la propria polarità interna e, ponendosi innanzi il significato positivo del proprio affaticarsi, giunge a definire senza equivoco il momento negativo della interpretazione del testo. Il "romanzo" è appunto, nella polarità originaria resa esplicita, tale momento negativo ed è funzione ineliminabile della stessa lettura lirica, proprio perchè ciò che tale lettura viene a rifiutare e a porre distaccatamente come un diverso della poesia, deve necessariamente esprimersi, ma da noi restaurata nella sua significazione positiva, come la possibilità di un orizzonte narrativo: quell'orizzonte, dico, in cui soltanto, ad una aperta fenomenologia, la poesia di Dante viene a manifestarsi nella propria naturale ricchezza di movimenti.

Per tale lettura fenomenologica, sembra giusto dichiarare ormai che il "romanzo" (o "struttura") non è già qualcosa che si possa porre, di contro alla poesia della Commedia, come pur si è voluto, come un diverso, ma è precisamente, e qui sta il suo valore risolutivo, quel concetto per cui può persi l'orizzonte necessario in cui la lettura della poesia dantesca si rende concretamente possibile. La poesia dantesca, infine, nel suo manifestarsi, si pre-

senta entro il cerchio di un orizzonte narrativo e si manifesta precisamente, se vogliamo conservare la metafora, come "romanzo".

Se l'idea dunque di una lettura narrativa, come di quella che concretamente è misurata e posta immediatamente dal testo del poema, e non già come di quella che propone la propria legittimità fuori e prima del testo stesso, viene ragionevolmente contrapposta all'idea di una lettura lirica, ciò avviene sul solo fondamento della stessa poesia dantesca: altra fondazione, tale è l'idea, non chiede né possiede; essa avanza i suoi diritti possibili sul fondamento esclusivo di quello che vuole essere riconosciuto come il solo fondamento possibile, per una lettura fenomenologicamente aperta. Questa idea di una lettura narrativa non pretende certo ad una conversione della "struttura" in "poesia" ("sterile spreco di acume", ammoniva Croce), semplicemente perché non incontra di fronte a sé struttura alcuna, se non come la abbiamo incontrata adesso, e cioè in una mera storia polemica, giacchè tale struttura non risiede nel proprio orizzonte, ma soltanto nell'orizzonte di altra e affatto discorde lettura. In questa idea di una lettura narrativa, al contrario, la cosiddetta "struttura", per via polemica incontrata come "romanzo", e cioè ciò che il Croce, nell'orizzonte da lui dettato, con questo concetto designa, decide fenomenologicamente l'orizzonte proprio della lettura dantesca, in quanto decide l'orizzonte che la poesia di Dante pone, nell'atto stesso in cui si manifesta come tale. Per questa idea, il "romanzo" non si converte in poesia, ma è, come ciò che pone l'orizzonte di lettura, la stessa poesia dantesca, colta nel suo concreto manifestarsi e svolgersi narrativi, nell'atto in cui, disegnando sé stessa, essa disegna necessariamente ancora l'orizzonte del pro-

prio attuarsi, in cui finalmente vuole essere contemplata.

Così, l'affermazione del Croce, secondo cui ciascuno degli episodi della Commedia "sta per sè ed è una lirica a sè" (23), e che vale bene, fuori di ogni suo vario temperarsi e correggersi (o anche in quel suo vario temperarsi e correggersi), come emblema della lettura lirica crociana, decade insieme con l'orizzonte di tale lettura, e di fronte a quella si pone l'affermazione che nessun episodio, propriamente, "sta per sè", ma vuole al contrario essere sempre collocato e contemplato nel suo specifico luogo narrativo, entro il quale soltanto può manifestare il proprio significato di poesia, e in tanto può essere pensato come "episodio", in quanto esso è pensato non "per sè", ma per il tutto narrativo di cui è particolare momento: di cui è, precisamente, "episodio"; nè l'episodio, per l'esattezza, vuole essere collocato nel suo luogo, ma nel suo luogo semplicemente conservato, poichè in quel luogo, e non altrove, è il suo manifestarsi come poesia, ossia, come si verifica fenomenologicamente sempre, il suo manifestarsi narrativo; nè l'episodio è una "lirica a sè", giacchè, se pur vogliamo conservargli il delicato nome di "lirica" (ma è delicato nome, si badi, troppo delicato nome, che troppo facilmente decade da "conceitto speculativo" a conceitto "empirico" (24): e lo verifichiamo proprio ora in Croce), essa non è nè sta a sè, ma è e sta in quel nesso narrativo che è il nesso proprio in cui la poesia dantesca si manifesta e si attua. Nè le ipotetiche "parti strutturali" saranno da rispettarsi come "necessità pratiche dello spirito di Dante", al fine di "poeticamente soffermarsi in altro" (25), giacchè altro non v'è su cui soffermarsi, a dire il vero, se non la poesia di Dante, la quale, come "romanzo", non lascia distinguere in sè,

nel suo essere ed attuarsi narrativo, "parti strutturali" astrattamente preindividuabili, nè lascia depositare sul proprio fondo, da quella "poesia" distinto, alcun "romanzo", se non a questo costretta dalla violenza arbitraria che l'idea di una preordinata lettura lirica ha potuto altra volta imporre. Né le similitudini dantesche, finalmente, per un esempio più particolare ma non meno significante, vorranno essere distinte in "meramente rischiarative" e in "piccole liriche" (26), come pur vorrebbe il Croce, giacchè quelle "piccole liriche" non sono meno rischiarative delle similitudini "meramente rischiarative"; e queste, per contro, non sono meno "piccole liriche", ma come quelle "vanno in là"; non per essere, a vero dire, "per sò poesia", ma per essere semplicemente poesia, e poesia, ecco, in quel nesso rischiarativo, e cioè, più propriamente, narrativo, che è il nesso proprio della poesia dantesca, poichè tale nesso, ancora una volta, è la poesia dantesca ~~E~~ stessa nel suo concreto ~~E~~ articolarsi organico: e narrativamente saranno contemplate quelle similitudini, poichè narrativamente si pongono innanzi e, nel loro luogo, in funzione narrativa si manifestano.

Non si vuole dire, con tutto ciò, che l'unità della poesia della Commedia, per mezzo della nozione probabile di una lettura narrativa, possa essere immediatamente recuperata; dell'unità della poesia della Commedia, l'orizzonte di una lettura narrativa, originariamente, ~~E~~ nulla sa (nulla può, nulla vuole sapere); essa giova, per questo problema, in primo luogo e soltanto, in quanto giova a correggere una mal fondata rottura dell'unità poetica possibile del testo e vale, insomma, in quanto può riaprire, per la Commedia tutta, una responsabile e aperta lettura integrale di poesia, fuori di ogni pregiudi-

zio dualistico; in secondo luogo e soltanto, essa restaura, insieme con la modalità della lettura, la modalità della ricerca di tale unità poetica, che si fa per ciò stesso ricerca di una diversamente interpretata unità, e dunque, in certo modo, di altra unità, in altro orizzonte (27). Ma le pagine che seguono non affrontano un compito di così vasto e delicato impegno: pure, essendo il loro ufficio assai più modesto e assai più limitato, nell'esperimento di una lettura narrativa dei canti di Malebolge, il problema metodologico, e con questo la fondamentale questione dell'unità della Commedia, si pongono come consapevole finalità interna; queste pagine introduttive vogliono dunque giovare, ad un tempo, come 'pars destruens', polemicamente orientata, e come essenziale orizzonte e proposta di metodo: per una lettura narrativa della Commedia.

Visto questo, la lettura e la critica di poesia non è la lettura di poesia, ma poesia-critica. Qui da lavoro problematico viene cercata comprensione, il punto, e non solo voglia di prova, non solo già, bensì cosa. Poi, se accanto al tempo e al spazio, al tempo e al posto appena si sono visti al tempo e al posto, comunque, è ora, però non da perdere, è da tenere, è da tutto il resto, il problema, se con una spettativa puramente estetica si vorrà considerare questi già storia per noi e lontano, attualmente, al di là delle nostre più intense tempi circostanza, al di là sempre validamente di ogni problematica storica, che in tali circostanze ha finisso divenire a stento, lo più giusto criterio), considerando come capo più volte al suo stesso servire può diventare il Canto di aver "lasciato" un qualche "tempo indimenticabile", che se questo problema vuol risolversi, è fatto necessario riconoscere quale è quella nostra problematica che determinante finisce, ad ogni costo, dall'attualmente considerato, nell'acordo antropologico, in corrispondenza, di questa nostra è che il tempo del passo di una cosa, che è ben intesa appunto, è il tempo, insomma, non si ha ancora chiaro se una quantità spaziale, se no di quantità vogliamo parlare, finisce giustamente allontanato ed una dimensione, che non da lui tuttavia appunto comprendente.

(27) *Concordanze contrarie*, pp. 177-178, 202-203.

Bind. pag. 202.

(28) Come sempre avviene, nel Ballone, quando esiste una "corrispondenza" tra due circostanze positive e negative insieme, vale dire

NOTE

Grazie degli preziosi suggerimenti "Zappo", ne mi sembra decisamente migliorata questa nota di cui mi domandate moltissime.

1) Conclude il Vallone, ultimo e attento lettore di tale bibliografia, rettamente, che "non un passo innanzi si è compiuto su questo cammino" (*La critica dantesca contemporanea*, Pisa, 1953, pag. 24).

2) Già il Croce, del resto, volle sottolineare, per parte sua, con suoi precisi e fermi interventi, i momenti di più certo rilievo, in quella bibliografia, le proposte cioè del Breglia, del Vetterli, del Rossi, del Sansone, valutandole con giusta chiarezza e giusta discriminazione, e in tale valutazione, per i loro possibili motivi di verità, nell'orizzonte del suo specifico problema, facendole in qualche modo proprie; così, il Croce ancora, a suo tempo, volle riaffermare i veri termini, a ~~MEDEA~~ parer suo, del problema, scegliendo l'avversario più acuto, in tale occasione: intendiamo indicare, naturalmente, il Russo.

3) L'utilità della permutazione si verifica senza difficoltà, quando si vede, poniamo, il Vallone, costretto a pensare una questione aperta (quella crociana) e tuttavia presentantesi insieme come non suscettibile di autentico sviluppo interiore, aperta "al tempo e al gusto" (che sono le sue parole), e ~~MEDEA~~ tuttavia come posta intanto in disparte dall'effettivo e diretto discutere storico; problema, in breve, e in linea di principio, e in linea di fatto, senza problematicità. Chè se invece problematicità vuole davvero acquistare, il problema, e come tale vuole davvero proporsi, esso non già, dovremo dire, "rimane aperto al tempo e al gusto"⁴, ma al tempo e al gusto appena si apre, ora, per noi; al tempo e al gusto, correggeremo, è ora, per noi, da aprirsi; e insomma, a dir tutto il vero, il problema, che con una ottativa ~~MEDEA~~ anticipazione si vuole immaginare quasi già posto per noi e fondato, attende ancora, al di là della ~~MEDEA~~ chiusa tesi crociana, al di là dunque dell'esaurimento di una problematica remota, che la tesi crociana ha insieme inverato e risolto, la sua giusta apertura; ponendosi dunque come anche più saldo il punto, senza dover poi accusare il Croce di aver "imposto" un qualche "assioma indiscutibile", che se aperto problema vuol nascere, e vuol nascerne risoluzione, questa e quelle non potranno nascere che interamente fuori, ad ogni modo, dell'orizzonte crociano; nel quale orizzonte, e conviene insistere, di aperto non vi è che il formularsi puro di una tesi, che è ben serrata apertura. Il Croce, insomma, non ci ha lasciati dinanzi ad una questione aperta, ma se di questione vogliamo parlare, diremo piuttosto dinanzi ad una questione chiusa, che in lui trovava stérico esaurimento.

4) *Conversazioni critiche III*, Bari 1932, pag. 203.

5) *Ibid.* pag. 202.

6) In accordo, adesso, col Vallone, quando scrive che "rimanere entro la formulazione crociana, in se stessa perfetta e angusta insieme, vuol dire preclu-

darsi ogni possibilità di sviluppo", se si renda intanto esplicito che la angustia di cui si discorre è storica angustia, nell'ordine di un differenziato nostro problema, come la perfezione di cui si discorre è parimente storica perfezione, eventualmente, in altro ordine, storicamente appunto definito e concluso; laddove il Vallone nella pagina già citata sembra credere ad una formulazione impacciante per sé, per il suo stesso formularsi formale, il suo assiomatico istituirai come risolutrice, al di fuori di quello storico riconoscimento che qui anzitutto si esige; e crede poi che "il superamento o lo scioglimento della formulazione crociana l'abbiamo avuto solo col Croce stesso nel suo recente saggio 'Ancora della lettura poetica di Dante'", risultando evidente, al contrario, che in tale pagina estrema il Croce ripropone e scopre, anche più apertamente, e lo vedremo in dettaglio, le implicazioni tutte che la sua forma di problema, e dunque la sua risoluzione, contengono, e tenta, in una estrema dichiarazione di estremo irrigidimento, la riaffermazione ordinata dei suoi gesti critici, nel loro possibile confermarsi storico, psicologico e metodologico (che è il triplice ordine, appunto, dei suoi gesti medesimi).

7) *Letture di poeti*, Bari 1950, pag. II.

8) Di qui ecco nascere infatti la risoluzione di un Rossi, la quale può essere interpretata come il tentativo di cogliere il problema nella sua possibile autonomia, portando la trasfazione dottrinale alle sue estreme conseguenze e cercando di dare alla distinzione un fondamento insieme più fermo e più concreto, verificandole nel germinare stesso della poesia dantesca; o di un Russo, che respinge al contrario la distinzione, in nome del solo problema autentico, a suo parere, di poesia e non poesia, rifiutando una discriminazione a priori delle zone allotrie, comprendendo che il nuovo problema crociano non ha precisa fondazione né sostenibile autonomia; o di un Sansone, che finalmente cerca di disciogliere l'un problema nell'altro, ma per questa via si trova poi costretto a disciogliere troppe cose, con troppa schematicità provocando artificialmente una innaturale coincidenza di problemi, coincidenza non verificabile, infine, in concrete operazioni. E si potrebbe continuare, riconoscendo e rilevando ancora le costanti di una assunzione problematica (di problematica, appunto, metodologica) della ferma e conclusa tesi crociana.

9) *Conversazioni critiche V*, Bari, 1939, pag. 100.

10) *Conversazioni critiche III*, Bari, 1932, pag. 203.

II) ibid. pag. 200-261.

I2) *La poesia di Dante*, Bari, 1943 (V ed.), pag. 167.

I3) ibid. pag. 44.

I4) ibid. pag. 45-46.

- 15)ibid. pag. 46.
- 16)ibid. pag. 47.
- 17)ibid. pag. 53.
- 18)ibid. pag. 58.
- 19)ibid. pag. 188.
- 20)ibid. pag. 47.
- 21)ibid. pag. 22.
- 22)ibid. pag. 194.
- 23)ibid. pag. 58.
- 24)ibid. pag. 25.
- 25)ibid. pag. 63.
- 26)ibid. pag. 87. Ma si veda anche pag. 138-139; qui le comparazioni del Paradiso sono definite "piccole liriche perfettissime" e di queste si dà una scelta antologica sottolineandone polemicamente la presunta indipendenza dal contesto.
- 27)Anche il Malagoli si è dichiarato convinto, contro il Croce, che "il racconto è la lirica dantesca" e che "il romanzo teologico non è che l'alveo che si scava la poesia; nè se ne può scavare un altro"; onde afferma che "nel romanzo di Dante è la sua liricità ~~luminosa~~ s'intende quella che è la nota essenziale di ogni poesia" (Storia della poesia nella Divina Commedia Genova, 1950, pag. 31). Ma la riconosciuta narratività dell'arte dantesca non diviene, come sarebbe desiderabile, orizzonte concreto, nel Malagoli, di lettura narrativa: il concetto viene usato soltanto come uno strumento più affinato e più acuto di lettura lirica, così che il Malagoli si ritrova costretto, come è fatale, a riaccogliere effettualmente quel dualismo che egli energeticamente pur respinge nelle sue implicazioni storiche e psicologiche, dualismo inseparabile, come abbiamo detto, da ogni lettura lirica della Commedia. La sua struttura, nel caso, è "la poesia d'atmosfera e ripercossa", che è una poesia, sono le sue parole "che non è poesia": essa "si trova per entro le illuminazioni della grande poesia, come nelle parti esplicative e didattiche e in quelle zone in cui maggiormente si decade verso la prosa", cioè precisamente dove la collocava il Croce, poiché a riporre la Commedia in un orizzonte lirico di lettura non si può non invocare, con questo o quel nome, un diverso dalla poesia e collocarlo là dove il Croce lo ha posto; e il Croce potrebbe dire (e questa volta anche più ragionevolmente) ciò che già disse al Russo, quando scrisse:

"la differenza della sua tesi rispetto^M alla mia non è che la mia tesi sia dualistica e la sua no, ma che la sua è diversamente dualistica". E quella del Malagoli, aggiungeremo, è malamente dualistica, perché questa poesia ripercossa, che sarebbe ingiusto, sembra, riporre "sotto la falsa insegnna della struttura", ora è concepita come "forma autonoma di poesia" che "si sviluppa entro la cerchia della poesia maggiore", ora invece, "non è poesia, ma atmosfera poetica, riecheggiamento di un ritmo o di un carattere poetico" (*ibid.* pag. 78-80).

INTERPRETAZIONE DI MALEBOLGE

L'importo del poeta 17112, nuovo sangue, l'importo delle sue ultime malebolge, risopre, per il motivo della Croce, al triste destino della geografia narrativa informata e generata dalla storia e dall'attore, con l'intercessione di tre uniche divinità legate a questa, l'avvenimento varie nei momenti di aspetti temporali, in questo momento, non soltanto di conoscenza, ma d'azione talora, come nel sangue da uomo, di una specie di decisa attenzione propositiva.

Insomma la forma delle malebolge
vuole di piene di sangue fiorile,
come la crochia che disteso il vulgo.

Nel triste uovo del tempo malage
vengono da puro sangue, sangue e profondo,
di cui una ferme disserò l'origine.

Quasi singolare sia alcuna chiesa a volte
tanta poca s'è più de l'alba raga dona,
e ha distinto in due valli di fondo,

Più che straordinario sarebbe a qui indicare un distinzione particolare operata
tra questi di dimensioni estrema, e non precedente; all'adimensionale con-
siderato nulla, distesa, ha essere significante contenuto in margine a questo,
che comprende a suoi generi le distinzioni di cattivo, così da altro-
modo altro suo ordinario "monstrum" ben' insospettabile, per questo croce-
culla spesso, le diversi veleni nella esistenza dantesca nelle stesse
piazze dei due valli, che sono tali negli occhi rossi e buoni (per-
sone belli), e che sono altri altri, privi, perciò, del centro del corpo (ossia la
croce). Ma sono diversi però, "quel paese s'è più de l'alba raga dona".

I
L'apertura del canto XVIII, mentre inaugura l'itinerario dantesco attraverso Malebolge, ripropone, per il cerchio della frode, il tema continuo della geografia narrativa infernale; e geografia diciamo, proprio a sottolineare, con l'intervento di una nozione estremamente larga e capace, l'avvicendarsi vario nel racconto di aspetti tematici, a questo riguardo, sensibilmente differenziati, con l'assenza talora, come nel luogo in esame, di una specifica e dominante attenzione paesistica:

Luogo è in inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.

Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui suo loco dicerò l'ordigno.

Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra'l pozzo e'l più de l'alta ripa dura,
e ha distinto in dieci valli il fondo.

Ciò che inizialmente emerge è qui infatti un dichiarato sentimento spaziale, una realtà di dimensioni offerte, e come preordinate, all'articolarsi concreto della favola, ma ancora rigidamente mantenute in margine a questo, con nitidissima e quasi geometrica inclinazione di dettato, così da abbracciare, entro una complessa 'descriptio loci' inaugurale, per cauta, essenziale denunzia, i termini estremi della esplorazione dantesca nella ottava regione del male: dalla "cerchia" che tale regione recinge e limita (prima terzina), al "pozzo" che si apre, estremo, nel centro del campo (seconda terzina), tra questi disvelandosi, "tra'l pozzo e'l più de l'alta ripa dura",

lo spazio delle dieci valli del "cinghio" (terza terzina); ma in neutra definizione, appunto, in neutra implicazione, quasi riservando alla ulteriore, diretta tensione del narrato, il compito veramente maggiore di guidare, con scoperta immediatezza, alla fondamentale, costante situazione narrativa, nell'Inferno dantesco, di un paesaggio penale: che è il motivo complementare di questa neutra topografia d'apertura, e sopra questa tuttavia germinante, entro l'orizzonte comune della geografia poetica della cantica, entro l'ambito tematicamente unitario della natura infernale. E con la nozione di paesaggio penale confessiamo intanto il termine essenziale del nostro esercizio interpretativo nei confronti della presente tematica, restauro primo e preliminarmente indispensabile, che desidera agire, con qualche puntualità, e con qualche forza di persuasione, sopra la quieta tradizione esegetica, quale è a noi, dal De Sanctis al Momigliano, storicamente offerta.

Chè il De Sanctis, se già nelle sue lezioni torinesi discorreva di una "natura in frammenti, che il poeta ha raccolto e formato una nuova combinazione", fatalmente doveva cedere alle troppo urgenti suggestioni del gusto romantico, sovrapponendo in certo modo, al concreto manifestarsi della parola del poeta, un folto inventario di immagini di tale "natura in decadenza", disegnando, con troppo acre coloritura, a dire il vero, "rupi scoscese, schegge, fossi sforacchiati, abissi nel fondo, sassi, balse, borri, ecc.; scogli gittati in mezzo agli abissi a guisa di ponti, e sul confine delle bolge massi di pietre che si muovono sotto i piedi"; un piacere di calda illustrazione in margine, una accesa e troppo accesa caratterizzazione, che si trasmetteva, con assai parche correzioni, alle pagine delle lezioni

surighesi e finalmente a quelle illustri della Storia, legando così, alla nozione stessa del paesaggio infernale dantesco, e segnatamente del paesaggio di Malebolge, originaria limitazione e quasi originario visio, un rilievo di particolarissimo e definitissimo gusto storico: e discorreva, il De Sanctis, di una "natura sformata e in dissoluzione", di una "natura piccola, in rovina e putrefazione". E' sulla linea di codesta tradizione eseggetica che si incontra, estremo, il noto saggio del Momigliano, al quale l'Inferno parve "senza spazio", come quel luogo ove i personaggi "risaltano sullo sfondo e vi spadroneggiano, come gruppi di figure tumultuanti in un sotterraneo angusto"; il paesaggio dantesco si risolveva, nel caso, tutto in chiave psicologica (o psicologistica), "drammatica pittura di uno stato d'animo che si muta", "perpetuo commento paesistico del tema psicologico della Commedia", non senza un sentimento, dunque, di precisa continuità tematica ("gli spettacoli tenebrosi dell'Inferno sono la naturale continuazione della selva scura in cui Dante s'accorge di essersi smarrito"; o ancora: "sopra la tinta tematica del terzo canto si svolgono con una coerenza e con una ricchezza costanti le gradazioni di tutto l'Inferno"), ma dissciogliendo, quasi, questo sentimento, in diffuso colore (in una "tinta tematica", come abbiamo precisamente letto), e sigillando con la sua proposta, secondo un naturalissimo esito, il grande arco interpretativo inaugurato dal De Sanctis. Era dunque inevitabile, se bene intendiamo, e per tornare alfine al nostro luogo, che il Momigliano sacrificasse poi, nel suo commento,³ questa apertura del canto XVIII alle misure prospettiche della sua preordinata posizione, concedendo sì al cominciamento descrittivo "una

tinta di favoloso", ma subito avvertendo che "l'impressione poetica si stempera nella precisione topografica e geometrica" delle ulteriori terzine.

Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,

talè imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da'lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,

così da imo de la roccia scogli
movien che ricidien gli argini e fossi
infino al pozzo che i tronca e raccogli.

Vero è piuttosto che la strutturazione topografica e geometrica del luogo, risolvendo qui in sè la totalità presente di ogni possibile, e come ancora richiusa, dimensione paesistica, ricondotta per questa via a una particolarissima inclinazione espressiva, per forza di implicazioni di racconto si pone, qui in apertura, nella sua bene accettabile funzione narrativa, come 'natura loci': natura qui contemplata con distacco, nella sua definizione architettonica, in quella che appunto permette, e più invoca, l'agevole inserto ancora della doppia similitudine, dei fossi che cingono i castelli, dei ponticelli che congiungono le fortezze alle rive esterne. Se la risoluzione tutta spaziale del cominciamento vuole essere interpretata così, come un consapevole modo di racconto, chè l'articolarsi di bolgia in bolgia dell'itinerario dantesco immediatamente si fonda sopra queste presenze (qui preservate ancora nel cerchio di una più rarefatta meditazione descrittiva, per essere poi caricate, funzionali presenze, di una sottolineata intenzione, di volta in volta narrativamente definita), se qui l'organismo narrativo precisamente detta la descrizione neutra, di neutra esattezza, proposta in

margine all'azione narrata e intanto energicamente rilevata, proprio nella sua collocazione narrativamente marginale, a inaugurazione del canto, è in tale neutralità tonale che si deporrà intiero il peso espressivo del passo, intiera la sua significazione poetica, come nella sua discreta autonomia di racconto, che è infine la discreta dialettica degli ideali tempi narrativi ('a parte narratoris', precisamente, e 'a parte narrati'), così nella sua ferma oggettività, che è ancora oggettività ferma di racconto: e didascalica oggettività, per vero, ma di un didascalico operare, rettamente intendendo, che univocamente vuole essere accolto come specifico modo di racconto.

Segmento di narrato dunque, in questa sua disposizione definitoria, e spaziale, e finalmente architettonica, l'apertura del canto sembra occultare nella glossa, in tale neutralità sicuramente non discorde, nella glossa che si inserisce a proposito del "pozzo", quasi decentrata, la nozione forse decisiva: la nozione di "ordigno". Entro la vasta rappresentazione continua, entro l'articolata categoria-funzione, della geografia infernale, Malebolge, aprendosi come "luogo", rifiutando ogni troppo discoperta denuncia paesistica, al momento, e dunque ogni troppo discoperta nozione penale, propone il proprio "ordigno", la propria struttura, dell'"ordigno" precisamente lasciando emergere le distinte zone, come la "cerchia", il "pozzo", la "rimpa", il "cinghio", le "valli", gli "scogli", gli "argini", i "fossi", in una diretta tensione nominale, in un rilievo e in una dimensione assolutamente tecnici (e il racconto, svolgendosi, garantirà più oltre questo specifico valore e costantemente lo verificherà: i vocaboli torneranno come certificati, con piena puntualità stilistica). Manifestandosi

dunque inizialmente Malebolge nei suoi valori costruttivi, la duplice similitudine, nella evidente sua omogeneità espressiva, conferma questa particolare modalità narrativa del testo, come un mero rendersi presente dell'oggetto nel suo carattere, se ancora è lecito dire, di costruita natura; chiusa nel giro dell'indugio descrittivo, rigorosamente rischiarativa, per usare qui con paradossale intenzione il noto aggettivo crociano, la similitudine risolve appieno la propria condizione poetica, promuovendo e insieme riflettendo tale modalità, con pronta suggestione. Il suo carattere dichiarativo o didascalico (o insomma rischiarativo) vuole pertanto essere assunto e interpretato come carattere intensamente e funzionalmente espressivo, di espressiva neutralità: appunto in grazia di questa, la topografia e la geometria di Malebolge, la sua 'natura loci', possono presentarsi ordinate nel senso dell'"ordigno", di fermissima compagine architettonica.

Ma immediatamente offerta è ancora, per Malebolge, nei primi versi del canto, la determinazione ulteriore di "campo maligno". Se la natura, come abbiamo sino ad ora insistentemente avvertito, è contemplata qui con distacco, nella sua definizione costruttiva, ebbene, con questa e in questa, è affermata la sua precisa condizione etica: nella sua nitida compagine chiusa, Malebolge si manifesta, originariamente, come luogo morale; l'apparente rottura della curva espressiva, quale potrebbe forse fallacemente segnarsi nel pregnante impiego del sottolineato attributo, si mantiene così, a ben guardare, in totale coincidenza con lo svolgimento della curva stessa, di cui sembra piuttosto intervenire a decidere, in fertile anticipazione, il senso autentico ed ultimo: è il suo momento di assoluto rilievo, converrà

meglio dire, e ne garantisce intanto l'equilibrio, disponendosi, essenziale nozione, in una identica misura di racconto, in una misura di totale, rigida oggettività; il peso espressivo del cominciamiento del canto, della 'descriptio loci' d'apertura, ivi appunto si risolve e si compone (e per questa via, aggiungeremo a conferma, l'evidenza spaziale manifestandosi come evidenza di architettura morale, la cifra, che altrimenti non ha luogo, alfine emerge, cifra di architettura etica: "e ha distinto in dieci valli il fondo").

Sta fatto? Mentre al vertice dunque il "maligno" imposta tematicamente l'aggettivazione interna della stessa metafora onomastica di "Malebolge", e la orienta come eticamente acre ed acerba, fuori di questo vertice, l'aggettivazione del passo collabora essenzialmente al dominante sentimento spaziale e alla puntualità della strutturazione geografica del luogo: il pozzo è "assai largo e profondo", "tondo" il cinghio, "alta" e "dura" la ripa; in un punto soltanto sembra essere suggerita più intensa una possibile, una embrionale dimensione paesistica, pur mantenuta, in totale coerenza, entro un cerchio di rigida implicazione: siamo al colore, e Malebolge appare come luogo "tutto di pietra di color ferrigno"; ma subito occorre sottolineare un'altra volta l'estrema cautela del dato, nella sicura convergenza di tutte le linee espressive che compongono l'equilibratissima trama di codesto segmento d'apertura: chè il colore paleamente, denunciato tecnicamente ora come colore ("di color ferrigno"), è qui soprattutto materia, onde a vederlo davvero paesisticamente risolto occorrerà attendere ancora che nella attualità del racconto direttamente emerga l'evidenza dello spettacolo penale (e

avremo il paesaggio, penale appunto, della prima bolgia, avremo il "sasso tetro" sul quale Dante scorrerà collocati i demoni cornuti con le loro grandi fruste); per intanto, siamo di fronte a un crematismo, se possiamo dire, intellettuale, concettuale, a un colore piuttosto enunciato che descritto, piuttosto pensato che visivamente offerto, a un colore, precisamente, architettonico ed etico insieme: non a caso, conviene credere, il tecnico "ferrigno" e il morale "maligno", le due punte aggettivali che noi abbiamo adesso segnate, sono chiuse simmetricamente in rima (e a seguire questa tenue traccia costruttiva, che offre pure qualche significante indizio esegetico, ecco, quale terzo dato, sporgere ancora in rima con questi, quella che più sopra già abbiamo offerta, in qualche modo, come la chiave medesima del passo, come il suo nodo interpretativo, la sua misura di tonalità narrativa: l'"ordigno"); e il cerchio della nostra analisi può chiudersi, con qualche conforto, in una totale soddisfazione della nostra equazione critica.

Ma spezziamo ormai, reattivamente, il cerchio dell'analisi: è tempo di indicare, in questo pur sigillato segmento di racconto, il germinare calcolatissimo del ritmo aperto della favola itinerale. Già l'indicatione copertamente contenuta nella anticipazione cromatica ha proposto un nesso, in grazia del quale, dalla astratta dichiarazione dell'"ordigno", possiamo essere condotti a trascrivere ogni presenza in termini di diretta visione, ma più largamente e più sensibilmente la dantesca 'arte della transizione' agisce nell'impiego della similitudine: già si osservi, poniamo, in

qual modo è introdotta la prima sezione di questa ("quale figura...tale imagine"); il nodo stesso delle figurazioni (capace poi vivamente di reagire sopra la neutra struttura della seconda sezione: "e come ...così") dichiara a sufficienza tutto il significato implicante della transizione, tutta l'acuta intensione del passo, il cui astratto inclinarsi primitivo, per l'immagine di riporto che è nel paragone, compiutamente si scarica in "figura", in "imagine" appunto: è astratto inclinarsi figurativamente risolto, insomma, è neutro rilievo veramente, come avvertivamo, di architettonica spazialità. Così, se il Longhi avvertiva che nell'episodio illustre dell'incontro con Oderisi, proprio nel cuore del suo poema, Dante fondava la nostra critica d'arte, noi saremmo tentati addirittura, per parte nostra, di addurre questo luogo come testimonianza ulteriore, e certo più segreta e più discreta, per l'"ingresso supremamente autorevole di Dante nel museo immaginario della critica d'arte" (o quale altra pagina vorremmo mai proporre, più di questa persuasiva e suggestiva, che possa mediare, dinanzi alla nostra coscienza storica, l'intelligenza espressiva dell'architettura civile del medioevo?). Proposta, questa nostra, che potrà essere, se mai, ripresa e sviluppata in altra e più opportuna sede; ma giovava al nostro discorso un limitato accenno, quale contributo, un poco extravagante, dove concedersi, a una corretta percezione della vera disposizione poetica del presente segmento di racconto: poesia dell'architettura, chè tale si chiarisce e si definisce, oltre lo spazio delle tre terzine introduttive, nella funzionale amplificazione della duplice similitudine.

Ma l'evidenza sottile di questa dantesca 'arte della transisio-

ne' può documentarsi ancora per altra via. Scriveva il Lisio "che non si può negare che talvolta all'espressione di Dante avvenga, come a lui dimostrò a'rimproveri di Beatrice; essa cioè si franga a guisa di 'balestro' per troppa tensione"; e citava, il Lisio, prima di ogni altro luogo, come esempio di difettiva e artifiziosa 'collocatio', proprio questa similitudine, ponendola tra i documenti più evidenti di quelle "asprezze, e errori, se non di sintassi, di buon gusto", asprezze, e errori, che a giudizio del critico "speseggiano nell'^sInferno". E invece: precisamente l'estrema distanza in cui si frange il nesso inaugurale della comparazione ("quale... figura"), per contro vivacemente congiungendosi il nesso interno delle immagini a specchio ("...figura, tale imagine"), precisamente la forzosa sospensione sintattica, la "troppa tensione" di questo momento del discorso poetico, concede, a codesto scaricarsi in "figura" della astratta geografia inaugurale di Malebolge, che noi abbiamo denunciato, un esatto tempo, e reattivamente scattante, di decisione; l'arco espressivo si tende, sospeso si prolunga sopra le nuove rappresentazioni evocate in riporto sul testo, per saldare alfine, con mossa repentina e sicura, il cerchio calcolatissimo della figurazione: la "troppa tensione" di cui discorreva il Lisio non si impone, insomma, per un piacere gratuito di alto e raro esercizio stilistico, ma per una significante, accertatamente funzionale disposizione della parola poetica; l'asta tocca il segno (conserviamo sino in fondo l'immagine proposta), e con foga vivissima.

Si verifichi la resistenza possibile delle nostre tesi, eventualmente, considerando a cora il significato temporale del passo: si veda

il neutro presente iniziale passare infatti, con la doppia similitudine, da Malebolge alle immagini del riporto figurativo; il tempo narrativo diviene adesso l'imperfetto ("facean", "movien", "ricidien"); se il presente rime_{re}merge a concludere il segmento ("infine al pozzo che i tronca e raccogli"), esso torna in una nuova, sigillante glossa parentetica, e ancora a proposito del "pozzo", dove il tempo può dirsi, per valore tonale di chiara neutralità, equivalente alla prosa latina del "sue loco", nella prima glossa ("di cui sue loco dicerò l'ordigne"): un 'praesens logicum' non meno provocantemente razionalistico del discorsivo rimando sottolineato; quando il segmento è infine concluso, il racconto diretto viene ad inaugurarsi nel suo specifico tempo remoto ("trovammoci", "tenne a sinistra", "mi mossi", "vidi"); dall'iniziale "luogo è" siamo infatti passati ormai a "in questo luogo":

In questo luogo, de la schiena scossi
di Gerion trovammoci; e'l poeta
tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

Il tempo del narrato non è recuperato, insomma, con improvviso scarto, ma riconquistato, per dire così, dall'interno, con sottili operazioni, che dal più modesto e tenue ordine grammaticale sono ben capaci di sollevarsi a una sfera di avvertita e vigile significazione poetica: questa 'arte della transizione', che agisce orientando per gradi nel senso del racconto, molto fermamente, anche l'astratto descrivere iniziale, di tanto vivida apparenza autonoma, proibisce così ogni troppo irrigidito ritaglio e illumina di chiara luce le zone più profonde del metodo compositivo della Commedia, con un con-

tributo non indifferente, qualora l'esame riesca davvero paziente e attento, all'illustrazione, diciamolo con BH aperto calco verbale, delle zone più profonde della poesia dantesca, dei margini più segreti del suo segreto poetico. Che se ad alcuno poi la nostra esplorazione dovesse apparire troppo estenuantemente minuta, troppo disposta, forse, ad accogliere come ricche di una qualche significazione espressiva anche le più esili e periferiche forme della elaborazione poetica dantesca, noi non sapremmo rispondere altrimenti, se non rinviando chi legge a quell'esemplare annotazione dello Spitzer, nel suo studio intorno al 'récit de Théramène', là dove si afferma che "qualsiasi 'explication de texte', qualsiasi studio filologico, deve incominciare con una 'critique des beautés', con il presupposto da parte nostra della perfezione dell'opera che si studia"; là dove si rammenta che "la filologia trae la sua origine dall'apologia, della Bibbia o dei classici", e dal tentativo di "giustificare il 'So-sein' - l'essere così e non altrimenti di testi esemplari". Ma ci sia lecito trascrivere ancora (e soprattutto): "è passato il tempo in cui il critico poteva leggere un capolavoro a piacer suo, senza sentirsi obbligato a metter le parti in rapporto con l'insieme, qui approvando, là disapprovando, secondo che venisse per caso colpita la sua sensibilità eudemonistica"; che è ciò che volevamo dire, anche, in concreto, per opposizione alle parole del Lisio: che è un poco, finalmente, se dobbiamo confessare, la nostra poetica critica.

Ma torniamo a Dante. Per la nostra 'apologia' della espressiva neutralità di questa apertura di canto, 'callida junctura' critica su cui torniamo ad insistere con precisa intenzione, per la nostra proposta di

una poesia dell'architettura, entro la cornice dell'essenziale emergere spaziale della geografia introduttiva di Malebolge, non ci lasceremo indurre ad accettare come vera la pur accorta osservazione del Pietrobono, il quale avverte nel suo commento che "nell'insieme Malebolge è descritto, a tratti opportunamente risentiti e rudi, quale un terribile e forte arsenale guerresco": siamo di fronte ad una ulteriore occasione di restauro, nei confronti di un assai diffuso contegno esegetico dei lettori della Commedia, onde restituire all'opera dantesca, per quanto è in noi, il suo naturale orizzonte di poetica concreta, e converrà dunque accennare già adesso ai termini risolutivi della nuova questione, implicitamente avanzata nella nota del Pietrobono, pure attendendo ancora, come è ovvio, anche per questo problema, dalla continuazione stessa della nostra ricerca, nuove e indispensabili verifiche concrete. Intendiamo comunque sottolineare, per ora, quella evidente tensione che con certa forza immediata di insurgente distacco si viene determinando nel testo, per ogni intervento di immagini riportate entro una struttura comparativa; intendiamo sottolineare il piacere evidente di tale scattante tensione, lo scalzo gusto che guida il poeta a promuoverla e a comporla, quasi forzosamente inducendo, con preciso calcolo di sorprendente costruzione poetica, entro il pur controllato svolgimento della narrazione, zone inedite di più remote e sciolte presenze, il cui peso espressivo vuole tutto riassumersi e provocante imporsi, in seno allo stringente nodo medesimo della similitudine, nella pressione acerba e insieme misurata di questo, sopra l'articolarsi continuo della favola. Il problema delle comparazioni dantesche esige, a nostre

parere, un attento riesame integrale: non una quieta equivalenza tonale, infatti, non una pacifica e troppo agevolmente soddisfatta convivenza testuale, legano alle sezioni segmentate della narrazione diretta le taglienti figurazioni dei riporti in paragone; nemmeno, per contro, tali figurezioni, è pur certo, vengono a distendersi, quasi autonoma, parassitaria flora lirica, sopra il facile traliccio offerto, poco più che un pretesto, o una astuzia, vogliamo dire, della ragione poetica, dalla facile continuità della struttura narrativa (che è la ben nota proposizione crociana): il principio normativo è proprio quel delicatissimo equilibrio poetico che compone a specchio le raffrontate immagini, del racconto e della interpolata similitudine, e si instaura, ad un tempo, sopra la loro astratta estrogeneità e sopra il loro necessario convergere effettuale; prezioso e adorno equilibrio di ordine rettorico, certamente, nel suo primario disegno formale, nella sua autorizzata legalità di letterario costume, fedelmente appreso sopra i testi dei 'regulati' autori e diligentemente applicato in parallele operazioni poetiche, ma equilibrio sempre proposto, nella sua veste di rettorica coloritura, con una precisa intenzione di poesia: equilibrio sempre giocato, in altre parole, come si dovrà verificare in ciascun luogo, sopra una attentissima considerazione della reale orientazione espressiva del particolare momento del racconto.

Veniamo al nostro esempio: Malebolge, noi diremo, non emerge già come un terribile e forte arnese guerresco, né per contro estingue il vigore del proprio originario emergere di fronte ad una estranea, quasi divagante poesia di bene strutturati spazi architettonici; Malebolge, con-

viene affermare, specularmente riflette le zone del proprio "ordigno" nella nitida disposizione dei fossi e dei ponticelli delle fortezze, per mutuare, e limitatamente, da cosiffatta disposizione, e per alimentare in questa, un suo tecnico sentimento di costruzione spaziale, conservando del resto, alle riflesse presenze del rapporto, una qualche discreta loro autonomia narrativa, non meno funzionale della loro funzionale pertinenza essenziale: il presente nesso comparativo, se bene si osserva, come ogni simile nesso della Commedia, esige e presuppone proprio una tale autonomia cauta di immagine, affinchè su questa possa precisamente esercitarsi, nel riporto figurativo, una dialettica, agile pressione espressiva, che allontanandoci d'un tratto dalla urgenza di un immediato descrivere, quale si viene articolando intanto nel narrato, disegni al nostro sguardo di lettori dimensioni nuove e non attese ancora, nel loro complementare insorgere entro lo spazio chiuso e ordinato della pagina, con estrema cautela, ripercuotendosi in eco, dilatandosi fedele, in "figura", come avvertivamo, in "immagine", la stessa intonazione poetica che il racconto aveva offerto, ma puntualizzata ormai nella sua estranea dilatazione e nella sua trascrizione al tutto conseguente, ma verticalmente disposta sulla pagina, in forte incidenza, sopra l'orizzontale movimento del narrato, in una concorde discordia di gesti poetici, che nel loro urto stesso perfettamente collaborano; così appunto le zone dell'"ordigno", tecnicamente percepite, vengono a riflettersi in una regione concreta di ferma poesia d'altro "ordigno": le essenziali figurazioni del sentimento poetico dell'apertura del canto moltiplicano il loro vigore, rispecchiandosi in un cer-

chio di addizionali, integranti presenze improvvise. Che è, del resto, ciò che può bene indicare a noi, con assai sensibile dichiarazione e con vera forza di persuasione storica, se rettamente interpretata alla luce di una adulta coscienza critica, la stessa illustre nozione rettorica medievale dello 'artificium dilatandi materiam'; ed è la chiave del restauro che noi desideravamo proporre, più generalmente, per tutta la delicata questione delle comparazioni dantesche: dilatazioni, esse, del sentimento poetico, in un determinato luogo della articolazione narrativa. L'operazione esegetica vorrà dunque orientarsi, per il lettore, tornando ai suoi principi, ancora una volta, sopra la 'convenientia' delle immagini, come già sapeva bene Benvenuto, mutato, come conviene, ciò che vi è da mutare: una 'convenientia' intesa come abbiamo suggerito adesso, se non erriamo, può finalmente riuscire, a non considerare altro, uno stimolo estremamente feconde per una più scaltra e penetrante intelligenza, in un più vasto orizzonte, del contegno compositivo interno alla poesia della 'Commedia', di quell'essenziale contegno che alcuna volta già ⁹ ci fece avanzare sulla pagina la proposta della nozione di 'segmento' narrativo, come metafora in qualche modo indispensabile al nostro discorso critico. Che è la legge costruttiva (della costruzione espressiva, si intenda sempre) che distingue in cantiche l'opera, in canti le cantiche; la legge che in ciascun canto articola il racconto, secondo partizioni evidenti, in 'forme chiuse' (introduciamo questo equipollente traslato), la cui chiusura, o segmentazione, s'intende, non sta senza quelle aperture che prima sottolineavamo, in alcun caso, narrativamente disposte, alla luce di una dantesca 'arte

della transizione'. Il delicato equilibrio di convergenza e divergenza, che è principio formale e poetico agli organismi comparativi della Commedia, è ancora, di fronte alla segmentazione tutta del discorso poetico dantesco, un modo particolare di quel fondamentale equilibrio di convergenza e divergenza, che lega in generale le 'forme chiuse' del tessuto continuo della favola del poema, risolvendole, per la narrativa 'arte della transizione', paradossalmente, in 'aperte'.

Il sentimento spaziale del presente segmento, comunque, sentimento così pazientemente affermato e specularmente confermato, si man tiene durabilmente fortissimo, ormai, nel testo, ma in una nuova disposizione e in una nuova prospettiva poetica: si osservi infatti, riprendendo la lettura dall'ultima terzina che noi abbiamo sopra trascritta, come emer ga ora sensibile e insistente, a dichiarare la transizione compiuta, attraverso il lento movimento della parola verso le risolutive presenze concrete della favola, quella denunzia dell'orientamento ("tenne a sinistra", "a la man destra vidi") che, ricorrente nella narrazione, non ha sinora trovato grazia presso gli interpreti, se non come nero documento nell'ordine della significazione allegorica e dei dispersi 'polisemos' ("id est plurimum sensuum", secondo l'espressione della epistola XIII) del testo dantesco; e poichè il rilievo più propriamente poetico di queste indicazioni, per contro, non è stato ancora accolto e sottolineato, converrà osservare, al momento, l'evidente forza spazializzante di tale denunzia, saldamente affermandosi, attraverso le semplici notizie minime di questa didascalica modulazione del grande motivo itinerale, uno spazio concreto ed attuale,

proponendosi precisamente l'inserto di una viva orientazione umana nella più assoluta dimensione dell'infiera natura, nello spazio morale del cerchio; nè a caso questi segni tanto discreti si propongono ora con tanto indiscreta urgenza; essi stanno appunto a proclamare, in questa pagina, l'esaurirsi della neutra definizione iniziale della topografia di Malebolge, e strettamente si congiungono dunque, come alla ripresa del movimento itinerale ("tenne a sinistra"), così al riemergere della visione attiva ("a la man destra vidi"), tra i due segmenti d'apertura in tale modo aprendosi una esigua fascia di precisa connessione: al di sopra, è l'incidersi astratto delle zone dell'"ordigno"; più oltre, è l'inaugurarsi puntuale della attiva esplorazione dello spettacolo penale, è il concreto racconto:

In questo luogo, de la schiena scossi
di Cerion, trovammoci; e'l poeta
tenne a sinistra, e io dietro mi mossi.

A la man destra vidi nova pieta,
novo tormento e novi frustatori,
di che la prima bolgia era repleta.

Aveva ragione lo Steiner quando avvertiva, nel suo commento, che la descrizione inaugurale di Malebolge "non è paragonabile alle singole descrizioni d'ogni cerchio", quali si offrono per solito nel racconto infernale, poichè tale descrizione "si deve intendere pensata nel momento della composizione del poema" (opportunamente riprendendo il motivo caro al D'Ovidio, della necessaria distinzione "tra Dante narratore del suo preteso viaggio e Dante viaggiatore, attore, personaggio drammatico nelle scene a cui il viaggio dà luogo"); non però consentiremo con lo Steiner, quando afferma che la me-¹⁰
desima descrizione d'apertura è "posta qui per ragioni di chiarezza", es-

sendo necessario che il lettore "abbia chiara nella mente l'immagine del luogo" in cui sarà trattenuto per lo spazio di tredici canti, se non vogliano credere che per chiarezza il critico intenda una poetica ed espressiva chiarezza, chè in tal caso bene potremmo dichiarare la nostra concordia più larga: una poetica ed espressiva chiarezza conduce infatti sulla pagina il segmento primo del canto, quella medesima chiarezza che tende questa fase del narrato tra i segnati poli estremi del "luogo è" inaugurale e dell'"in questo luogo" della ripresa, tra astrazione neutra e racconto concreto, quella chiarezza che agisce sul fondamento di una sempre viva dialettica compositiva, in attente modulazioni componendo la tonale opposizione così instaurata nel testo, di molto dunque vincendo quelle ragioni di pratica ed economica impaginazione didascalica, le quali non possono in alcun modo tenere qui luogo di principio costruttivo: la chiarezza espositiva trova, al contrario, nella chiarezza espressiva, la propria unica fondazione possibile. E' nell'ordine finalmente di questa superiore ed originaria chiarezza poetica, che le orientanti didascalie del narrato possono segnare il lucido approdo a quella poesia itinerale che è quasi il 'basso continuo' nella partitura del poema, quasi la ~~HHH~~¹² condizione del suo di spiegarsi armonico e non mai soluto: didascalie che sono poi destinate a trovare, per noi, il loro commentario più adeguato e più persuasivo, e non sembri troppo impertinente il nostro rimando, in quel paragrafo di 'Sein und Zeit' che Heidegger ha dedicato alla "spazialità dell'essere-nel-mondo"; un rimando, il nostro, che si pone qui ^{ad} indicare, in essenza, per ulte-

riore via, e sia così scusata, se può esserlo, la sua apparente insolenza, come nel poema dantesco si dimostri continuatamente attiva una strenua fedeltà ai più sottili modi concreti dell'esistere e ai suoi possibili 'segni': una fedeltà, come mi è cercato di sottolineare nell'occasione del caso presente, funzionalmente sempre operante. Che il carattere 'polisemico' della nozione in esame venga poi ad appoggiarsi sopra la significazione 'struturale' (ma si intenda la parola nel senso a questa assegnato da Heidegger, con riferimento alle 'strutture' dell'esistenza) della nozione stessa, è qui corollario estremo, ma ben dovrà essere, in altro momento, per noi e per altri, diligentemente ripreso come un motivo assolutamente centrale, come un capitale teorema critico: certo è, per intanto, che nel suo valore espressivo è implicata con totale necessità la presenza di quei 'plures sensus' che il poeta naturalmente percepiva in quello, e che a noi, non meno naturalmente, fuori da ogni troppo pigro pregiudizio, è concesso bene risentire, se ci conserviamo sufficientemente attenti precisamente a tale dimensione 'strutturale' della insistita didascalia in esame. I concreti 'segni' della orientazione dantesca nello spazio etico della frode, sono 'segni' etici, sono emblemi pur essi di un esplorante esistere in un mondo "maligno", in un mondo di continue e indispensabili e incalzanti implicazioni morali. I 'plures sensus', insomma, non sono estrinsecamente qui superadditi, ma sono immediatamente offerti nella parola, sono immediatamente presenti e manifesti, così nel suo valore evocativo ed espressivo, come nel suo valore semanticamente 'polisemico': noi possiamo bene rinviare, per ra-

gioni di pratica opportunità, la decifrazione di questo secondo valore, ma non possiamo sacrificare, neppure nella più disinteressata delle letture, la decifrazione di quel primo, se non sacrificando la nostra stessa esperienza della poesia dantesca come di un testo espressivamente 'polisemico'.

DECIFRAZIONE Quanto all'immagine di Gerione, essa resiste paleamente nel narrato come un ricorso strumentale estremamente discreto, di analoga intenzione poetica: con tale intenzione appunto, la rottura sintattica gravita qui violenta, nella evocazione, sopra il momento del distacco, "scossi... trovammoci". La transizione è compiuta: la notizia emerge come un nesso indispensabile a rilegare la trama della favola, inclinatosi ormai il discorso verso le nuove presenze del racconto, massimamente segnando il recupero fermo del ritmo narrativo normale al testo, dissimulata ormai ogni possibile memoria ~~ME~~ del prodigioso volo nell'abisso: la "schiena...di Gerion" è appena lo strumento di un compiuto approdo, l'emblema di una proclamata inaugurazione itinerale, chè ogni rinvio suona già tutto compreso, adesso, nell'ansia urgente della nuova fase esplorativa, nel nuovo spazio morale, letteralmente ("in questo luogo...trovammoci"). Si impone, sopra la transizione, lo scatto, il salto narrativo: il sentimento dominante è di un teso ricominciamento. Una indagine intorno ai 'verba eundi' nella Commedia offrirebbe preziosissime resultanze anche a questo riguardo: il "trovammoci" risulterebbe allora, non per nostra cauta ipotesi soltanto, necessariamente e documentatamente prossimo al "mi ritrovai" del principio stesso del primo capitolo infernale ~~E~~ (I, 2), il "tenne" e il "dietro mi mossi" al "si mosse" e al "li tenni retro" del medesimo canto, al verso estremo (I, 136); e

con una interna permutazione verbale, da Virgilio a Dante, da Dante a Virgilio, il piacere della 'variatio' ancora più fortemente par confermare il proposto rinvio. Inaugurazione e conclusione del canto d'apertura sembrano così riecheggiate insieme con una precisa intenzione; e lo scatto narrativo subito si conferma in "nova pietà, novo tormento e névi frustatori", una sequenza in cui la tenace presa aggettivale segna già, nella triplice anafora, l'intensità della nuova modulazione di racconto, della nuova modulazione visiva ("a la man destra vidi..."). E' sullo spettacolo penale che reagisce ora con tutta coerenza il sentimento spaziale, sulla bolgia "repleta", e qui la puntualità ordinatrice si afferma, di fatto, come lucidamente strutturata nella geografia certissima di Malebolge ("nel fondo", "dal mezzo in qua", "di là", emistichi inaugurali di una medesima terzina), e come garantita da una nuova, ampia similitudine; ancora una volta, domina una neutra tecnicità di rapporti, ancora una volta, in questa si risolve intiero il significato espressivo del passo: ancora una volta, finalmente diciamo, il nesso non si impone come equivoca e indiscreta congiunzione tonale. E si intende che tornando al commento del Pietrobono, noi ritroviamo, anche per questa seconda comparazione del canto, lo stesso contegno esegetico che abbiamo conosciuto per la prima, e colorito questa volta, a dar maggiore sapore a tale contegno, da un assai curioso imbarazzo di fronte alla troppo evidente non-'convenientia' tonale di un così sconveniente paragone: "si dirà che la similitudine non è troppo riguardosa verso la grandissima moltitudine di pellegrini accorsi a Roma l'anno del giubileo"; ma questa almeno "dà un'idea chiara del numero straordinario di persone".

peccatori affollati nel fondo della prima bolgia e della doppia schiera in cui sono divisi e del girare che fanno in direzione opposta"; e perciò si dà pace; ma l'antico Benvenuto, da parte sua, risolveva il problema con assai più ingegnosa glossa: "comparatio est satis propria, quia de transitu ¹³ ad transitum, de peccatoribus ad peccatores"; e almeno con la prima motivazione, "quia de transitu ad transitum", toccava già compiutamente il segno:

Nel fondo erano ignudi i peccatori:
dal mezzo in qua ci venien verso'l volto,
di là con noi, ma con passi maggiori,

come i Roman per l'essercito molto
l'anno del giubileo, su per le pente
hanno a passar la gente modo colto,

che da l'un lato tutti hanno la fronte
verso'l castello e vanno a Sante Pietro;
da l'altra sponda vanno verso il monte.

Se qui, per un verso, si afferma dunque la misura descrittiva di un ordine perspicuo ("hanno a passar la gente modo colto"), e dunque una tematica equivalente a quella già nota a noi per l'"ordigne" e per la sua topografica puntualità, l'antica modalità architettonica si ritrova ormai resoluta, per altro, nella rappresentazione narrativamente concreta, così che l'indispensabile correlazione tra i due riporti comparativi vige disponendo ormai le nuove presenze sopra un piano poetico nettamente differenziato da quello che già tentammo di individuare per la doppia similitudine del segmento iniziale: tra i due paragoni si determina così quella tensione che il dislivello tonale sembra precisamente esigere, qui come in genere nella Commedia tutta, per quella che è l'indole propria dell'arte dantesca, per il suo dinamico articolarsi. Ma si osservi come qui, ad esem-

pio, e con funzione affatto analoga a quella delle già rilevate denunce orientanti, nuove denunce restituiscono adesso il rapporto alle dimensioni immediate della favola in atto, a una misura dunque di totale partecipazione drammatica ("ci venien verso'l volto", "con noi, ma con passi maggiori"), e come ancora una volta tendano a distribuirsi tra nozioni esplicativamente visive, per la prima denuncia, e nozioni più largamente intinerali, per la seconda, ripetendo la duplice disposizione più sopra avvertita ("tenne a sinistra", "a la man destra vidi"): che è un ulteriore intervento di umane misure, e adesso soggettivamente inclinate in più dichiarata confessione, chè il "modo" dell'ordine penale della bolgia trova appunto una prima dichiarazione e un primo controllo, nel rapporto immediatamente istituito con la direzione dello sguardo dei poeti e con la direzione del loro cammino, prima di dilatarsi e obiettivarsi nell'immagine comparativamente interpolata. Ma all'equilibrio della terzina che tali denunce offre, non concorre meno la prima figurazione dei peccatori "ignudi", per questa notizia medesima, della loro nudità, che se vale per tutte le anime che l'¹⁵Inferno accoglie, Dante, come osserva molto felicemente il Rossi, richiede appena quando essa torni opportuna al suo discorso poetico; e se al canto XIII, l'osservazione è sempre del Rossi, essa conviene "a dar plastica fieraza all'immagine" dei dannati fuggenti per la selva, qui converrà, non meno funzionalmente, a nostro parere, a sottolineare un così frontale e crudo e vivido emergere dello spettacolo penale, in un verso che ancora osculta, al momento, ogni immissione di inediti elementi dinamici ("nel fon-

do erano ignudi"); lo spettacolo viene infatti a disvelarsi per gradi, in un lento dissvilupparsi della rappresentazione, in un calcolato approfondirsi della attenta esplorazione itinerale: come bene osservò, del resto, se vogliamo qui rammentare, l'Olivero, in un suo noto saggio, là ove scrisse che Dante "attarda per noi la visione dell'oggetto reale", così che essa "penetra lentamente nel nostro pensiero, con sviluppo graduale", e ove ancora annotò che, in Dante, "le immagini sono così intimamente connesse fra loro che, mentre sembrano dissolversi, si penetrano, e ogni figurazione preludia a quella che seguirà, per mezzo di qualche dettaglio; l'immagine che segue, a sua volta, serberà le tracce di rivelazioni anteriori".¹⁶

Così dunque, mentre la "bolgia repleta" si risolve specularmente nell'"essercito molto" che possiede il "modo" nitido del proprio ordine, la dichiarazione tecnica di tale "modo" si risolve in concreta figure portati di fronte ad uno scoperto dettaglio, se così vogliamo dire, del già illustrato "ordigno", non lo accogliamo altrimenti, se non come già sciolto appunto in attivo paesaggio penale, e misuriamo infine la portata reale del calcolato passaggio da un ordine astratto, architettonicamente composto e strutturato, quale più sopra vigeva, al presente ordine concreto, quale si viene lentamente manifestando, da un ordine statico, e questo è forse il punto essenziale, a un ordine dinamico; ed è passaggio che si articola e si afforsa e si definisce per ogni membro del discorso dantesco, e garantisce alla pagina il suo preciso moto narrativo, nei suoi bene costruiti segmenti e insieme in quelle transizioni che tali segmenti pongono in

interno incastro continuo. Nella diversa tonalità delle due zone testuali sin qui considerate, si trasmette e si conserva dunque intatto un sentimento tecnico-spaziale, che si modula frattanto nelle sue complementari risoluzioni, astratta e concreta, statica e dinamica; e di tal sentimento bene scrisse di recente l'Ungaretti, affermando che "Dante impiega sempre, a circoscrivere gli aspetti dello spazio, le tre dimensioni, e le impiega con strenua energia o con somma delicatezza, ma con lo stupore e l'entusiasmo che offre di solito la novità di un mezzo", non senza un felice rimando a certi modi essenziali dell'arte giottesca; ma aggiungiamo: e con un costante rilievo etico, impiega egli tale mezzo, con un sempre acre gusto morale, con il vigore fermo e chiuso di colui che offre dimensioni necessarie, assolute, con la coscienza di colui che si muove, entro gli spazi eterni dell'Inferno, in luoghi eticamente significanti: in un "campo maligno".

Si veda alfine, nella similitudine presente, l'accertarsi minuto del preciso particolare rappresentativo, che alla larga indefinizione dei "fossi" dei "castelli", dei "ponticelli" delle "fortezze", implicanti generali categorie di strutture architettoniche, pur percepite con puntuale tecnicità, oppone ora un quadro definito, temporalmente e spazialmente certificato, di inequivocabile determinazione, tale da suggerire per solito, alla maggior parte degli interpreti, l'impressione di cosa vista, di rimeritazione autobiografica, di spettacolo direttamente sperimentato: notizia, questa, che dall'ordine della biografia concreta deve essere trasportata, come a più prudente e a più legittima sede, nell'ordine più propriamente critico ed esegetico; dal dominante dato temporale, in apertura ("l'anno del

"giubileo"), si procede così attraverso un accumalarsi di notazioni topografiche in intensa disposizione antonomastica ("su per lo ponte", "verso'l castello", "a Santo Pietro", "verso il monte"), che pienamente rispondono alla nuova inclinazione espressiva del passo, a quel sentimento, da noi più volte indicato ormai, di diretta visione, un sentimento che riflettendosi dal discorso maggiore al riporto comparativo, ivi si dilata con libero gesto poetico. E il "modo" di questo ordine dinamico sembra in effetti tracciato con un gusto che, per non impropria metafora, potrebbe in qualche modo definirsi ancora come architettonico: un filo continuo lega e attraversa tutte le terzine ora esplorate in questo canto, dalla neutra apertura a questa calcolatissima rappresentazione del primo spettacolo penale di Malebolge, dalla ferma architettura dell'"ordigno" a questa vivida composizione di un vero e proprio 'paesaggio con figure'; e si intende, di un paesaggio suggerito attraverso limitatissime e misuratissime denunzie, in cauta funzione orientante: resultanza estrema, agli occhi del lettore, è questo dinamico aggrupparsi, stiamo per dire, con troppo 'callida junctura' davvero, questa dinamica architettura, di "ig udi".

Ma ora soltanto, con la dichiarazione specifica della pena, per quello che è il lento articolarsi proprio della narrazione dantesca, lo spettacolo può offrirsi nella sua compiutessa rappresentativa: insieme con il colore ("lo sasso tetro"), emergono alfine nel testo le figure crude dei demoni:

Di qua, di là, su per lo sasso tetro
vidi demon cornuti con gran ferze,
che li battien crudelmente di retro.

Ahi come facean lor levar le berze
a le prime percosse! già nescuno
le seconde aspettava nè le terze.

I "frustatori" sono adesso ritrascritti come i "demon cornuti", il "tormento", così astrattamente posto all'inizio, si traduce ora in visione per questo "li battien crudelmente": la "nova pieta" trova una esauriente illustrazione, i dati originari del racconto si allargano in immagine piena, conducendo, ben oltre la neutra enunciazione inaugurale, alla esplosiva intensità dell'avverbio ("crudelmente"), che da solo sembra decidere il tono della terzina (e forse del canto); è su questa intensa cifra stilistica, infatti, che il sentimento dinamico viene ad approfondirsi per mezzo di una nuova e più vivace scansione ritmica, di una nuova e più vivace accensione fonica: anche il risolutivo moto della 'exclamatio', nella terzina seguente ("ahi come..."), trova ivi il suo appoggio più certo. L'arco narrativo si viene dunque svolgendo in una ordinata ed ampia tessitura, mentre il disvolamento espressivo effettuato dal racconto, funzionalmente inclinando il graduale processo descrittivo, pone qui la transizione con un evidente richiamo verbale e sintattico, tra gli estremi del superiore emistichio "vidi nova pieta", e del presente "vidi demon cornuti", secondo una traccia che vale a segnare per sé sola, con qualche rigore, la curvatura totale del passo; il moto esclamativo estremo, con la sua violenta carica emotiva, può così fondarsi ulteriormente, e con anche più larga certezza, meglio che sulla denunciata insorgenza dell'avverbio dominante, pur sempre parola capitale, sul progressivo declinare della narrazione verso termini di ancora più ac-

cesa concretezza, verso un ancora più caldo organizzarsi del colore stilistico: è precisamente in relazione a questo meditato svolgimento del discorso poetico, che la curva stilistica che lo rappresenta può alfine disegnarsi come procedente fra gli estremi dei latinismi iniziali ("pieta" e "repleta", tutti in rima) e la conclusiva caduta del provocante volgarismo estremo ("berze", parimente sporgente in rima), dove la dinamica originaria dei peccatori ignudi della bolgia, ordinata e composta dinamica, si risolve in una violenta trasposizione conclusiva, quasi decifrazione del suo senso autentico, come in un gesto tagliente.

Del resto, a voler ripercorrere adesso tutta questa sezione del canto, con orecchio attento alle variazioni della tonalità lessicale, c'è ben altro da accogliere, criticamente, ben altro da sottolineare: si pensi, sempre a proposito del procedere del discorso da evidenti colorazioni di latinismi, più e meno preziosi, al verso stesso d'apertura, per rifarci al quanto addietro ("luogo è in inferno..."), che con gli altri analoghi della Commedia (ricordiamo "luogo è nel mezzo là..." Inf. XX, 67; "luogo è là giù da Belzebù rimote" Inf. XXXIV, 127; "luogo è là giù non triste da matri" Purg. VII, 28) vuole essere ricondotto assai agevolmente al modulo virgiliano, che sino ad ora non credo comparativamente evocato mai a questo riguardo, del tipo 'est locus' (ricordiamo "est in secessu longo locus" Aen. I, 159; "est locus, Hesperiam Crati cognomine dicunt" Aen. I, 530 e III, 163; "est locus Italiae medie" Aen. VII, 563). Non basta: le due punte aggettivali da noi segnate nel primo segmento del canto ("ferrigno" e "maligno"),

formano in rima una coppia di latinismi, e più puntualmente ancora, di virgilianismi ulteriori, parallela, in certo modo, a quella già denunciata ("pieta", "repleta"), ma molto più notabile per forza di implicazioni; per il "ferrigne" conviene infatti rinviare il lettore alla "ferruginea cumba" di Caronte (Aen. VI, 303), ~~che~~^{che} che è il luogo dove tale dato cromatico può risultare a sufficienza autenticato come colore infero; quanto al "maligno", noi siamo riportati addirittura alla vicenda semantica del vocabolo, giacchè l'autorizzazione virgiliana, la "lux maligna" ("sub luce maligna", in Aen. VI, 270), non sta senza un nuovo orientamento di aperta moralizzazione, che se non vale certo a sciogliere la parola dal luogo esemplare offerto dalla fonte latina, radicalmente ne rinnova l'impiego: e pensiamo ai documenti danteschi addizionali, all'"aere maligno" di Inf. V, 86 (e alla coppia, ancor più, "maligno-sanguigne", perfettamente equivalente al presente gruppo di rime), e alle "maligne piagge grige" di Inf. VII, 108 (che è forse anche più pertinente luogo, per l'impiego più concretamente spaziale dell'attributo). Altro al momento non resta, se non offrire questa nostra glossa al Ronconi, che bene avviò, in certe sue preziosissime pagine,¹⁸ quest'ordine di ricerche, aggiungendo così questi nostri documenti a quelli già da lui diligentemente raccolti, intorno a certi aggettivi virgiliani che in Dante "sono piegati a nuovo significato", perchè eticamente trascritti, con pungente moralizzazione. Ma si badi, finalmente: la conversione semantica del vocabolo viene ancora una volta a dichiarare, in comitanza con l'evolversi dell'intiero segmento narrativo, ove è collocato, quella condizione da noi sostenuta, come indispensabile alla poetica dan-

tesca, di una medievale geografia, ci sia lecita l'espressione, 'trasportata al morale'; l'inchiesta filologica, storicamente orientata, sembra confermare dunque con chiare ragioni le nostre prime resultanze di lettura, e sottolineare pertanto, con anche più algebrico rigore, la rigida coerenza dell'arco di racconto che inaugura il canto, verificando quel mantenersi continuo di una sola tensione, stilistica ed espressiva, quale da noi precisamente si affermava.

E per la coerenza stilistica ed espressiva, ancora, e conclusivamente: dall'originaria distribuzione delle denunzie orientanti ("a sinistra", "a la man destra"), sembra calare su tutta la pagina una particolare colorazione ritmica, alimentata da un vivacissimo senso di bene equilibrate scansioni; ecco infatti, verso a verso raffrontando, la distribuzione penale dei peccatori, descritta con accurata simmetria ("dal mezzo in qua ci venien verso'l volto / di là con noi, ma con passi maggiori"), simmetria che al tutto si è dimostrata dipendente dal disporsi di quei primi 'segni' orientanti, al disporsi di quei 'segni' al tutto parallela. Per la partizione del fondo della **B** bolgia, ove procedono in doppia fila gli ignudi peccatori, il testo sembra dunque ripetere come indispensabile, dalle modulazioni del ricominciamento itinerale ed esplorativo, una sua musica di nitide opposizioni, un preciso ritmo binario, per il discorso poetico; non avverrà a caso che nella similitudine del giubileo tale musica e tale ritmo si trascrivano con intiera fedeltà e con non meno lucida strutturazione compositiva: nel giro dell'ultima terzina della comparazione, il verso estremo ("da l'altra sponda vanno verso il monte") riprende, in opposizione

ai precedenti, le fondamentali formulazioni e sintattiche ivi già emerse ("da l'un lato...verso'l castello...vanno"). Finalmente, quasi per conto
gio ultimo, la terzina immediatamente successiva viene ad inaugurarsi con
una tagliente giustapposizione, e questa volta a proposito dei demoni ("di
qua, di là...")¹⁹, delle opposte denunsie (mentre nel "su per lo sasso tetro",
come un'eco sottile, si ripercuote una lieve cadenza della esaurita compa-
razione: "su per lo ponte"). Quando questo complesso esercizio formale
pare interrompersi, al momento, la 'exclamatio' può insorgere, con tutto
il suo acerbo impeto, e sigillare intanto l'artificiosa operazione compo-
sitiva, quasi in una sua estrema degradazione ritmica ("le prime percosse
...le seconde...le terze"), disegnando però, al tempo stesso, una di quel-
le terzine con periodare bimembre e spezzatura al verso centrale, che bene
analizzò già il Lisio, cui si deve ancora l'acuta osservazione statistica,
che proprio per l'estremo controllo costruttivo delle terzine dantesche,
per il naturale organizzarsi in tale forma del discorso poetico della
Commedia, "i due terzi, si può dire, dei versi non finiti musicalmente e per
senso, vanno a posarsi, rompendolo, precisamente nel secondo verso della
terzina"; come appunto qui si verifica, in questo formidabile 'enjambement',
che d'un subito frange il teso arco del grido dantesco e prepara il nuovo
segmento narrativo: l'esplorativo inclinarsi del racconto si orienta or-
mai, con pronta conversione, oltre la funzionale cesura esclamativa, verso
nuove risoluzioni di acre drammaticità.

E per intanto: abbiamo sin qui parlato di un complesso calcolo
formale, ma conviene indicare subito, a correzione e integrazione, come

tal esercizio non si esaurisca davvero in limitate operazioni rettoriche, e siano pure di altissimo e calcolatissimo gusto retorico, poichè queste, che saranno estese, come subito vedremo, a tutta l'articolazione del capitolo, vogliono anzi confessarne in anticipazione l'essenziale ritmo, vogliono suggerirne la capitale cadenza costruttiva, denunciando preliminamente quel gioco di opposizione binaria che governerà tutta la struttura del canto: un gioco introdotto a sostegno fermissime architetture di discorso morale. Non a caso infatti, in questo capitolo primo del cerchio ottavo, con una distribuzione compositiva assolutamente eccezionale, entro l'orizzonte dei tredici canti infernali impegnati nella esplorazione della regione della frode, di tale regione saranno descritte due bolge; non a caso egualmente, in ciascuna bolgia, due figure emergeranno nel racconto e saranno, in ciascuna bolgia, moderna figura (drammaticamente insorgente) e antica figura (evocativamente rappresentata), in callida congiunzione etica: ed è struttura, codesta, di quasi geometrica lucidità, alla quale si affida un delicatissimo calcolo di rapporti interni, un sottile e sapiente controllo di proporzioni poetiche, di drammatiche ed evocative, come abbiamo ora avvertito, scansioni di racconto; proprio alla cosiddetta cornice narrativa, cioè proprio a quelle zone della favola che gli interpreti pongono per solito quasi in oblio, quali semplici connettiture esterne tra gli episodi constitutivi del poema, si affiderà dunque qui il fondamentale compito di risolvere in superiore unità di poesia il vario movimento del testo, nelle sue diverse, equilibratissime sezioni, non per una posteriore conciliazione

che impagini con letteraria discrezione le discordi zone del canto, ma per uno spontaneo ed organico comporsi del racconto nella sua stessa originaria cadenza: il modo in cui la cornice si farà adesso, con le sue interne e naturali modulazioni, generatrice del primo episodio, varrà pertanto a decidere l'intiera articolazione del capitolo, non soltanto, si intenda sempre bene, nel suo semplice organizzarsi immediato, ma ancora nei suoi più profondi e segreti motivi di poesia; che è la legge essenziale dell'arte dantesca, l'identità dei valori narrativi e dei valori espressivi.

Mentr'io andava, li occhi miei in uno furo scontrati; e io si tosto dissi:
"Già di veder costui non son digiuno".

Però a figurarlo i piedi affissi:
e'l dolce duca meco si ristette,
e assentio ch'alquanto indietro gissi.

Il fondamento di queste ulteriori risoluzioni narrative deve essere correttamente posto in quella crescente intensità emotiva, di cui abbiamo veduto venirsi lentamente sin qui colorando il discorso dantesco: oltre la 'exclamatio', che è un vero e proprio nodo stilistico entro il tessuto continuo della favola, la risoluzione drammatica di tale tensione appare perciò estremamente spontanea e si manifesta come processus ascendente di una coerente maturazione espressiva. Questa viva tensione si volge ora puntualmente al fatto visivo e la concretezza con cui questo subito si impone nel testo ("li occhi miei in uno furo scontrati") apre un vero orizzonte tematico, che adesso vediamo disegnarsi intorno al riconoscimento del primo peccatore, di Venedico Caccianemico, ma che ancora abbracerà più oltre, con rigoroso parallelismo, il momento iniziale di ciascuno dei

quattro episodi capitali del canto, come una interna e continua matrice espressiva. A torto dunque si è voluto risolvere questo preciso orizzonte tematico in un semplice motivo psicologico, quello di una possibile 'curiosità' di Dante, che fatalmente sfuggiva, a questo modo, il nucleo stesso della questione (vedremo più oltre, per limitarci adesso a questo appunto e a questa anticipazione, quanta parte dello svolgimento del presente motivo sia affidata proprio alla parola virgiliana: chi punta sopra la delicatezza e pericolosissima cifra del "Dante viaggiatore", si trova fatalmente condannato ad una essenziale incomprensione del problema). Soltanto il senso strutturale della presente tematica, soltanto il sentimento preciso del suo dinamico comporsi e dissvilupparsi, permettono a chi legge una sicura percezione del concreto inclinarsi del narrato. Non di una 'curiosità' di Dante converrà dunque discorrere, secondo una equivoca interpretazione che è pressochè universalmente partecipata, ma di una tematica, piuttosto, di visiva aggressività ("li occhi...scontrati"), che non può ridursi a semplice cadenza psicologica, né affidarsi ad un particolare personaggio (e si tratti pure del Dante protagonista della sua Commedia), ma deve essere accolta con assai più profonda e assai più larga intenzione, poichè qui è anzi posta in gioco la nozione stessa dell'etico esplorare del poeta, e dunque la nozione stessa della sua poesia, di quella sua 'esplorazione del negativo', segnatamente, come a noi piace dire, che è il grande tema narrativo della prima cantica: e l'itinerario dantesco viene proponendosi infatti, in essa, come 'visione', nel senso più carico e pieno di questo **MEINING** voca-

olo.

La concretezza esplorativa si traduce così, al limite di tensione che essa è venuta conquistando in questa parte iniziale del canto, in aggressività visiva, la colorazione metaforica funzionalmente accendendosi violenta nella calda parola del poeta: al primo emergere di tale colorazione, a quella prima immagine di teso urto che noi abbiamo segnata, subito si aggiunge un nuovo e più gagliardo traslate ("già di veder cos'ui non son digiuno"), che con la sua forza domina palesemente il verso in cui è offerto. Attentamente si viene così disegnando una zona definitissima di definitissime presenze espressive, in cui la modalità stessa del racconto dantesco, la sua forma d'arte, quella esplorazione itinerale di cui abiamo adesso toccato, si dispone direttamente come oggetto della operazione poetica. E questo moto di evocazione ripiegata, che si denuncia nel verso sopra trascritto, senza soluzione alcuna si risolve in attiva inchiesta, segnandosi qui appunto il trapasso dalla primitiva, diciamo così, casualità degli "occhi...scontrati" alla precisa intenzionalità di una puntualissima inchiesta; è nel traslate acerbissimo del "non...digiuno" che si rende infatti esplicita la modulazione più acuta di questa esplorante aggressività, quella che noi ritroveremo anche più oltre, sapientemente disposta, con l'introduzione, adesso ed oltre, in temperante litote adesso, del motivo della fame e del cibo in significazione visiva, con il repentino contatto dunque, ma qui raffrenato in misurata attenuazione, di due remote categorie tematiche: è ancora l'Olivero ad osservare come sia tipico della mente di Dante "ricercare lontano il materiale costruttivo", così che nella inven-

zione di un traslate, egli "non si volge agli oggetti più vicini e più facili, ma verso i più dissimili e impreveduti" (e il critico introduce, tra i documenti più confortanti, proprio l'illuminante luogo in esame). Ma si veda ora l'intiero incurvarsi del passo: la denunzia esplorativa ancora una volta si accompagna ad una denunzia itinerale, da questa sembrando anzi ricavare il suo più proprio luogo di avvio ("mentr'io andava"); e la tesa dichiarazione visiva si fa immediatamente parola ("e io sì testo dissi"), e il moto itinerale immediatamente si frange ("a figurarlo i piedi affissi"), della frattura sottolineandosi intensa la evidente funzionalità: è la tessitura normale al racconto dantesco, è il suo nesso perpetuo di 'viaggio' e di 'visione', è insomma la situazione centrale del poema, alimentata e svolta in un non mai interrotto giuoco dialettico tra le sue complementari componenti tematiche, con una sempre rinnovata orientazione e intenzione espressiva; un giuoco dialettico, finalmente, che ora si incide sopra la figura del poeta, ora invece è ripercosso, con pronta risonanza, nella figura del "dolce duca" ("meco si ristette"). Nell'allontanamento di Dante da Virgilio ("assentio ch'alquanto indietro gissi") la situazione narrativa trova un'occasione ulteriore di ulteriore maturazione: dalla comune rottura del moto itinerale si determina subitanea transizione ad un solitario esplorare del poeta, ad una sua autorizzata inchiesta individuale, ad un pretendersi, precisamente, del racconto, verso l'ancora indefinita presenza di quell'"uno" che il nuovo segmento della favola ha offerto con vivida immediatezza, quasi con improvviso balzo, e che ora cautamente l'articolazione narrativa sembra di

sporsi a recuperare con precisa indagine.

E quel frustato celar si credette
bassando il viso; ma poco li valse,
ch'io dissai: "O tu che l'occhio a terra gette,
se le fasion che porti non son false,
Venedico se'tu Gaccianemico;
ma che ti mena a sì pungenti salse?"

Se Venedico appare inizialmente come "quel frustato", egli riesce dunque totalmente immerso, per questa sola designazione, nella sua condizione penale, e questa designazione medesima, volendo sempre rammentare quanto avevamo osservato intorno ai "ovi frustatori" e alla neutralità di tale indicazione, appare qui, doppiamente, come una forma di occultamento, di indefinizione: Venedico emerge inizialmente come "uno" dei peccatori i-gaudi. Questo originario occultamento viene subito a denunciarsi con acce drammaticità, dapprima facendosi gesto ("celar si credette bassando il viso"), e finalmente trasponendosi nella apostrofe dantesca ("o tu che l'occhio a terra gette"), così che la tematica fondamentale della aggressività visiva, confessata nella cornice, può guidarci, senza soluzione alcuna, nel cuore stesso dell'episodio, in questo essenziale impostarsi del dialogo come acerba opposizione tra l'inchiesta di Dante, la sua esplorazione crudamente puntuale, e l'inutile tentativo del peccatore di chiudersi nel suo sfuggente, indefinito profilo di "frustato". L'amplificazione ipotetica che si cala nella denuncia dantesca ("se le fasion che porti no son false") principalmente risponde, conseguente, a questo continuo premere dell'indagine sopra le resultante visive, sino ad una definizione piena, precisamente, dell'individuato profilo del "frustato", sino all'esplosione onomastica che di sè riempie,

come da tutti si osserva, l'intiero verso conclusivo. A questo livello, la tensione espressiva muta registro e si scarica compiutamente nell'interrogazione, che porta di colpo il fatto etico al centro del racconto; nelle "pungenti salse", la sempre crescente urgenza metaforica della pagina sembra mantenersi per pura inerzia: in realtà, nel traslato si cela un nuovo nucleo tematico che presto vedremo sviluppato in attente modulazioni.

Così avviene che la dichiarazione morale della belgia non si compia astrattamente, ma si risolva nella concretezza aspra del presente episodio: la risposta di Venedico comporrà allora tale dichiarazione in un vero e proprio giro perifrastico ("i'fui colui che..."), che ha stringenti analogie con le primitive denominazioni di vera indefinizione (in particolare, con il vocativo "o tu che..."), ossessivamente mantenendosi fedele l'inclinazione del testo al primitivo motivo anagnestico, quasi non fosse ancora risuonato, con tanta certezza tagliente, il nome del peccatore: sta di fatto che il luogo anagnestico si dilata nella indispensabile struttura maggiore del riconoscimento ~~etico~~ etico, come nella sua più naturale e spontanea moralizzazione narrativa.

Ed elli a me: "Mal volentier lo dico;
ma sforsami la tua chiara favella,
che mi fa sovvenir del mondo antico.

I'fui colui che la Ghisolabella
condussi a far la voglia del Marchese,
come che suoni la sconcia novella.

E non pur io qui piango bolognese;
anzi n'è questo luogo tanto pieno,
che tante lingue non son ora apprese
a dicer 'sipa' tra Savena e Reno;
e se di ciò vuoi fede o testimonio,
recati a mente nostro avaro seno".

Il disvelamento viene dunque distendendosi attraverso una precisa evocazione del "mondo antico" del peccatore, e se nella sua singola figura viene a proiettarsi la comune condizione etica, essa si confessa intanto come colpa cittadina e come tale si risolve pluralmente, sempre traducendo in concrete illuminazioni l'astrazione del dato morale e distendendo queste illuminazioni medesime in accese misure drammatiche. Le "pungenti salse" dell'interrogazione dantesca, e cioè, secondo la nota glossa di Benvenuto, cui conviene assolutamente prestare fede, a nostro parere, "quidam locus Bononiae concavus et declivus extra civitatem post et prope sanctam Mariam in Monte, in quem solebant abiici corpora desperatorum, foeneratorum et aliorum infamatorum"²¹, avevano precisamente il compito di restituire il profilo²² del peccatore, molto funzionalmente, in viva anticipazione, al suo "mondo antico", con una puntualizzazione di estrema diligenza. All'altro estremo dell'intervento di Venedico, là dove la dichiarazione etica si arricchisce di una ultima giunta esplicativa intorno alla radice della colpa comune, il "nostro avaro seno" radisce e afferma intiero nel possessivo il senso della partecipazione peccaminosa, di quella partecipazione che è il nodo autentico della risposta del bolognese. Chi ritiene, con il Torraca, che "secondo il costume de' colpevoli di piccole cuore, Venedico s'ingegna di confonder la sua con colpa di altri, e copre d'infamia i suoi concittadini", o chi, con il Grabher, parimente crede che "in lui, come in altri dannati, si rivela il bisogno di scusarsi e di rivalersi nel mostrare che tanti suoi concittadini sono lì per lo stesso peccato"²³, e potremmo continua-

re per un pezzo con cosiffatte testimonianze critiche e con la loro monotona concordia continua, non coglie davvero nel segno; meglio, se mai, osservò il Vossler che ²⁴ qui "la volgarità è sentita come scandalo: l'intiera Bologna è compromessa, e tutto vien scoperto, senza riguardi". Ma chi potrà mai conciliare sino in fondo i lettori inclini all'esegesi di ordine psicologico? Ecco: se il Vossler, abbiamo veduto, parla di "volgarità", il Momigliano, pronto ovviamente a credere che il rancore di Venedico "si scarica, con destro infingimento, sui compagni di pena; così non sarà lui solo ad essere svergognato", parlerà, con assai dubbia coerenza, di "schiettezza calma e signorile": e il Vossler e il Momigliano, così affrontati, dimostrano, certamente meglio di un lungo discorso, la molto improbabile fecondità di una interpretazione fondata su tanto labili e problematici strumenti di inchiesta, di fronte ad un testo come quello dantesco, estremamente alieno da suggestioni di un tale ordine, e per ciò stesso pericolosamente esposto ad ogni più curioso arbitrio e ad ogni più confidente divagazione di simile specie. L'evocazione del "mondo antico" di Venedico non può valere davvero come una qualche preziosa spia del suo animo, nè vuole essere assunta come specchio di una possibile definizione tonale della sua figura psicologica: il carattere poetico del peccatore può soltanto cogliersi, abbandonando senza rimpianto tali direzioni di ricerca, come carattere narrativo, entro il cerchio d'analisi che è posto dalla struttura stessa dell'episodio in cui esso si viene manifestando e non può in nessun modo ritagliarsi astrattamente dalla complessa composizione testuale, poichè esso non è un 'primum' poetico, poeticamente autonomo, immediatamente afferrabile, ma è, non sembra

paradossale l'affermazione, un gruppo tematico raccolto in 'figura' e assolutamente orientato in funzione dell'etico esplorare di Dante. Ora, nella parola di Venedico, il dato dominante, la vera cifra emblematica, subito posta pertanto in apertura, in coerenza con gli opposti e complementari aspetti tematici già enunciati e commentati, dell'occultamento e del disvelamento, è il motivo della costrizione ("sforzami la tua chiara favella"), è la pressione irresistibile della memoria ("che mi fa sovvenir"), è la reattiva insorgenza evocativa del "mondo antico", suscitata dalla provocante interrogazione dantesca. La confessione di Venedico si disegna così necessariamente sopra lo sfondo di un preciso orizzonte municipale, di cui si tracciano, con una concretissima 'circumlocutio', i puntuali confini ("tra Savena e Reno"), ma come sopra uno sfondo eticamente caratterizzato e giudicato: il suo "mondo antico" è un mondo di etica negazione. Nella "sconcia novella" del peccatore noi leggiamo in essenza il calcolato prolungamento della "chiara favella" del poeta, il suo esito naturale, l'acerbo e crudo dispiegarsi della dantesca 'esplorazione del negativo', qui doppiate intanto sopra l'agevole schema della proclamazione autorizzata del vero, del restauro lucidissimo di una confusa vicenda della cronaca contemporanea. Il vano moto originario di occultamento, offerto dal narrato ("celar si credette ...ma pocé li valse"), si ripercuote in eco ancora nel dialogo ("mal volentier...ma sforzami"), per essere egualmente vinto e superato, l'opposizione dialogica sembrando in qualche modo sciogliersi in una sorta di effettuale, ed eccezionale, collaborazione.

L'essenza di questo segmento di racconto vuole dunque, per quello che è il naturale crissonte della poetica dantesca, determinarsi per mezzo della sua orientazione narrativa, non già puntando sopra una immobile resultanza critica, ma sopra questo fermissimo inclinarsi del colloquio verso un compiuto e paziente disvelamento etico: è in un gesto e in un grido demoniaco che la curva espressiva dell'episodio troverà la sua ultima risoluzione, e ciò avverrà, ancora una volta, con perfetta coerenza di articolazione poetica; il "mondo antico" di Venedico si nega per urto improvviso di fronte alla acerba realtà presente, ma come un mondo ormai, in cui sola si riflette, quasi trionfante, la dimensione del male ("qui non son femmine da conio").

Così parlando il percosse un demone de la sua scuriada, e disse: "Via, ruffian, qui non son femmine da conio".

L'intiero arco espressivo che abbiamo ora analizzato può isoriversi così, definitivamente, tra le due designazioni estreme di "frustato" e di "ruffiano", poste in reciproca integrazione narrativa, la prima offerta nel racconto, e già contenente implicito, si osservi, lo scioglimento dell'episodio ("il percosse...de la sua scuriada"), la seconda, posta in bocca al demone frustatore, nello scioglimento medesimo, quasi sigillante epigrafe etica: dall'occultamento penale, in riassunto, al disvelamento morale, attraverso la stringente denunzia onomastica e la forzosa evocazione del "mondo antico". Quando la confessione della colpa si irrigidisce e si degrada in bocca al demone, la curva narrativa di questo momento della favola può dirsi

veramente esaurita: il motivo originario della aggressività visiva, proposto nella cornice, si è infatti disteso in una larga inchiesta, si è approfondito in un teso colloquio rivelatore, sul fondamento costante della più larga tematica esplorativa, mediante sapientissime transizioni metamorfiche, conquistando il suo pieno e proclamato esito morale; al limite, è il gesto del demone, è il suo grido; l'arco espressivo segna il suo livello di coda. Dice l'Apollonio che "il canto diciottesimo insiste sul tema della degradazione con una fantasia tutta scoperta": meglio che di un tema, parleremmo volentieri di una naturale cadenza compositiva, di una legge formale; la degradazione, come qui può bene intendersi, e come più oltre si dimostrerà limpidamente ancora, è la insistita e obbligata risultante di ciascun momento del racconto, nel capitolo presente, e della somma totale del loro integro articolarsi narrativo: essa traduce in ritmo di favola quel processo di moralizzazione che è il ~~monumentum~~ fondamentale principio dinamico immanente alla esplorazione infernale dantesca, alla sua poesia. Nel caso presente, si pensi poi in particolare all'esito della sezione introduttiva del canto, alla illustre risoluzione in 'exclamatio' ("ahi come...") della denuncia penale e della vivida presentazione dei "demon cornuti"; il grido demoniaco ("via, ruffian...") rappresenta qui, come esito del primo episodio, un luogo perfettamente parallelo, e parallelamente strutturato: e scendendo al dettaglio più minuto, comunque si debba interpretare la 'mala crux' delle "femmine da conio", o annodandola tematicamente al "nostro avaro seno", per l'implicito motivo del denaro, o congiungendola al più largo motivo etico del cerchio ottavo, 'imagine di froda' essa stessa, e finalmente

puntando sopra una sua possibile significazione metaforica di eretica, oscena degradazione, che vuole rinviare alla puntuale colpa del peccatore, ed è certamente la più suggestiva esegesi, il dubbio suo valore semantico non lascia incerti intorno al suo valore espressivo; siamo ad una risoluzione che, tonalmente, al tutto può dirsi equivalente a quella già sottolineata del "levar le berze", siamo ad una risoluzione del discorso poetico in un ulteriore volgarismo estremo; e alleghiamo dunque, infine, la preziosissima glossa dello Spitzer: "so bleibe ich für 'femina da conio', das von einem Teufel gebraucht, sicherlich ein sehr derbes Wort sein muss, noch immer am liebsten bei coniare 'stempeln'/'zeugen' 'coire' (vgl. der Stempel 'Pistill' als Begattungswerkzeug der Blumen usw. ital. stampar figli 'partorire')".²⁷

La ripresa narrativa riconduce frattanto al dominante sentimento spaziale e scioglie la carica espressiva che si è venuta accumulando nel testo; come "vaneggia", qui detto di "scoglio", apparteneva già al "pozzo" nel cominciamento del canto, ed è ora coerentemente ripreso, così siamo generalmente ricondotti alla iniziale, neutra tecnicità ("scoglio", "ripa", "scheggia", forse ancora il pur molto problematico "cerchie"), narrativamente ormai sempre attualizzata: non a caso riemerge la dichiarazione orientante ("e volti a destra"); ripresa nominale e ripresa verbale appaiono in stretta congiunzione: ancora per lo "scoglio" leggiamo "uscire", come a principio del canto, sempre per le zone dell'"ordigno", avevamo letto "volgere", "cingere", e ancora "muovere", "ricidere", "troncare", "raccogliere". Ci si riallaccia, presentemente, a una complessa regione lessicale, tutta

volta a sottolineare la strutturazione del luogo, il senso architettonico dei rapporti spaziali. Nello iato che cautamente così si apre, il racconto prepara un nuovo scatto, la cui evidenza sarà presto sottolineata dalla novità e dalla libertà dell'intervento virgiliano ("sansa mia dimanda").

I'mi raggiunsi con la scorta mia;
poscia con pochi passi divenimmo
là'v'uno scoglio de la ripa uscia.

Assai leggeramente quel salimmo;
e volti a destra su per la sua scheggia,
da quelle cerchie eterne ci partimmo.

La repentina rottura del dialogo, ad opera dell'intervento demoniaco, ha riunito dunque le figure dei poeti: è un altro recupero della disposizione originaria del racconto, che chiude parenteticamente l'episodio di Venedico (da "assentio ch'alquanto indietro gissi" a "i'mi raggiunsi con la scorta mia"), ma che soprattutto intende alle nuove articolazioni narrative e prepara appunto il funzionale emergere, in una centrale posizione di alta eloquenza, della figura del "duca"; si ricompone quel ritmo itinerale che si era smarrito, e che ora il testo sembra poter assaporare nella sua più pura scansione, con \overline{M} intenzione certamente raccogliendo in rima le equilibrateissime didascalie del viaggio ("divenimmo", "salimmo", "ci partimmo"), con intenzione sottolineando ancora, per la prima e per la seconda di queste, l'agevole transizione ("con pochi passi", "assai leggeramente") e abbandonando l'ultima alla sua nuda forza di distacco, o meglio, portandola a reagire, in impressionante prossimità, sopra l'aggettivazione delle "cerchie", sopra il folgorante "etterne". Infine, con rigorosa circolarità di movenze, il moto itinerale torna ad arrestarsi e sull'ortatorio "attienti" di Virgi-

lio ricongiunge la favola al primitivo "i piedi affissi", dell'episodio primo del capitolo, per restaurare come dominante la tematica esplorativa, E sempre atteggiata come aggressività visiva, sempre fondata sopra un acre sentimento penale ("gli sferzati", "la fersa").

Quando noi fummo là dov'el vaneggia
di sotto per dar passo a li sferzati,
lo duca disse: "Attienti, e fa che feggia

lo viso in te di quest'altri mal nati,
ai quali ancor non vedesti la faccia
però che son con noi insieme andati".

Del vecchio ponte guardavam la traccia
che venia verso noi da l'altra banda,
e che la fersa similmente scaccia.

E' ancora sul motivo dell'aggressività visiva che si inaugura infatti il nuovo episodio, con un coerente restauro ortatorio, per affidarsi ancora in seguito, integralmente, alla sapientissima e ornatissima parola virgiliana, per vivere integralmente ancora attraverso l'esclusiva illustrazione rettorica del "buon maestro", come attraverso un funzionale filtro narrativo: non è casé dunque che sin da ora il motivo ricorrente e dominante nella cornice tutto si risolva in un preliminare intervento del "duca", nè che la misura esortativa del discorso punti sopra quelle suggestioni metafore che, proprie del motivo medesimo: "fa che feggia lo viso in te...", come sopra: "li occhi miei in uno fure scontrati..."; dove la concretezza rappresentativa E si espaspera un'altra volta nel traslato, accendendo la pagina di un analogo suo colore espressivo.

Il segmento narrativo che interessa Giasone vuole essere da noi interpretato, in vista di una prima approssimazione critica, alla luce

dell'episodio di Venedico. Esso tende ad apparire, osserveremo subito, meno vincolato ad una immediata condizione drammatica: il discorso di Virgilio ripropone sì i modi di racconto a noi noti e la loro specifica tematica, ma con evidenti attenuazioni già li condiziona ad una struttura meramente evocativa, quasi a porre uno schermo tra il frontale emergere delle nuove presenze e la nostra attenzione di lettori; se questa struttura, per sè considerata, non può assumere un preciso significato espressivo, appena offrendo essa al poeta la possibilità astratta di un più sicuro controllo compositivo, è di una più certa continuità di modi poetici, qui viene a dimostrarsi impiegata con una precisa e acuta intenzione. Nell'episodio di Venedico, la cornice, con il suo inseparabile motivo esplorativo, disegnato nel suo aspetto più crudo, introduceva drammaticamente al colloquio, di cui veniva a condizionare, in certo modo, l'intiero svolgimento, segnava per urto la frattura itinerale, portava il tema della aggressività visiva a scaricarsi immediatamente in gesto, affrontava il personaggio e lo costringeva ad emergere improvvisamente nel testo in una luce violenta, si articolava nella vivida opposizione dialettica dei complementari motivi dell'occultamento e del disvelamento; nell'episodio di Giasone, la cornice ed il suo tema introducono assai più cautamente alla figura centrale, indagano sulla indefinita "traccia", riposano sopra una preordinata sospensione itinerale, onde il motivo della aggressività visiva possa comporsi in un oratorio ed ortotropio equilibrio e possa dimostrarsi quasi esaurito nella sua particolare carica espressiva, prima che il peccatore emerga tra i "mal nati": il segmento si frange in due distinti momenti narrativi, e alla perfetta continuità formale

dell'eloquenza virgiliana si affida il delicatissimo compito di saldare il sigillato momento inaugurale, la rappresentazione degli "sferzati", all'ulteriore e maggiore momento della favola; quando questo si apre, l'esortazione virgiliana suonerà distaccata e solenne ("guarda quel grande che vene"), e dal tema esplorativo sarà ormai lontana ogni colorazione metaforica.

Come è noto, la condizione espressiva dell'episodio è stata per lo più interpretata sottolineando vivacemente il contrasto, lo scarto tonale, che si determinano nell'ordinato svolgimento del capitolo, precisamente in occasione dell'aprirsi del presente segmento di racconto: siamo di fronte, ed è assai naturale, a uno di quei documenti che sogliono essere polemicamente addotti con maggiore soddisfazione e con maggiore frequenza, da quanti intendono dimostrare l'essenziale estraneità della struttura narrativa dantesca, nei confronti del fatto poetico. Ma la differenziazione tonale che si impone con l'episodio di Giasone, per intanto, poggia proprio su tale struttura, si dispone secondo le sue leggi, rivolgendole alla propria intenzione, si manifesta insomma, nel suo significato più vero, non già a dispetto, ma precisamente in grazia di quelle. Converrà pertanto, anche questa volta, sottolineare subito con grande chiarezza gli estremi effettivi dell'arco espresso che qui si disegna: e tale arco può ben dirsi descritto tra la iniziale esortazione virgiliana, per cui Giasone emerge dalla "traccia" e recupera il proprio particolare "mondo antico" (il già sottolineato "guarda quel grande ..."), e lo spegnersi e il totale dissolversi della presente tensione narrativa, allorchè egli è restituito alla sua "traccia", in totale partecipazione ("con lui sen va...").

E'l buon maestro, sanza mia dimanda,
mi disse: "Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrima spanda.

Quanto aspetto reale ancor ritene!
quelli è Iason, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati fene.

Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.

Ivi con segni e con parole ornate
Isifile ingannò, la giovinetta
che prima avea tutta l'altre ingannate.

Lasciolla quivi, gravida, scelletta;
tal colpa a tal martiro lui condanna;
e anche di Medea si fa vendetta.

Con lui sen va chi da tal parte inganna;
e questo basti de la prima valle
sapere, e di color che'nnu sè assanna."

Nell'intervento virgiliano domina dunque una particolarissima prospettiva di racconto: se la figura appare, ancora una volta, ritagliata nel narrato, così che su di essa possa proiettarsi la situazione etica corale, ciò avviene attraverso un gioco dialettico estremamente complesso, estremamente più complesso che nel caso di Venedico, poniamo, attraverso un gioco misurato a principio dalla forza di distacco, e sciolte conclusivamente in ferma coincidenza tonale; non vi è oblio dei supporti narrativi, nè vi è alienazione dalla stringente cornice, ma la fedeltà alle strutture trova il suo naturale esito ultimo di moralizzante degradazione, soprattutto sul fondamento del calcolato ~~contrasto~~^{contrasto} tra così orientata risoluzione estrema, di assoluta fermezza, e l'evocazione inaugurale del "mondo antico". L'attenzione rivelata dalla separata disposizione del segmento introduttivo e dall'aperto sottile aperto nello sviluppo tematico, e verificabile ancora, d'altra

parte, all'interno della stessa orazione virgiliana, non ha una significazione autonoma né una significazione dominante, e non può dunque essere isolata elettivamente dal contesto: si tratta di un complesso di attenuazioni di funzionalissimo ~~MESES~~ impiego, onde non converrà davvero ripetere, con il Rossi, poniamo, che al vedere Giasone "così maestoso ed altiero, si dimentica che egli è là sotto la minaccia della 'scuriada' diabolica, e non si pensa tanto alle sue seduzioni, da Virgilio ricordate con nobil decoro di parola, quanto al magnanimo ardimento della spedizione argonautica", poichè "nell'atto che il giustiziere inflessibile lo danna, il poeta della volontà morale salva l'eroe"²⁸, nè col Momigliano, che "Giasone è figura tra le più maestose del poema" e che "tutto contribuisce ad isolarla in una solitaria grandezza", così che il poeta può presentare tale figura "come quella di un eroe più che di un peccatore": motivi divulgatissimi nella tradizione esegetica del canto, che hanno trovato una sorta di conclusiva sistemazione, meglio forse che in chiunque altro, nel Grabher, quando scrisse che "Dante, con un breve scorcio, lo chiude nella sua possa e nella sua magnanimità, distaccandolo nel silenzio di una fiera e regale distanza" e che "la figura di Giasone poeticamente qui è già conchiusa" (con la seconda terzina dell'episodio), poichè "ciò che segue serve più che altro a giustificare la pena a lui inflitta o a far balenare figure di donne tradite o a tratteggiare il tipo del seduttore in generale", decadendo dunque a mera cadenza strutturale.²⁹

In realtà, già l'analogia evidente dell'esordio con la inaugurazione dell'episodio di Capaneo non sembra casuale, giacchè il riecheggiamiento può dimostrarsi puntuale e sensibile: non soltanto "quel grande" è

comune designazione per l'una e per l'altra figura, ma se Capaneo è "quel grande che non par che curi lo 'ncendio...si che la pioggia non par che'l maturi", Giasone è pur "quel grande" che "per dolor non par lagrima spanda"; potremmo osare addirittura la supposizione che il "sanza mia dimanda" del narrato voglia cautamente rinviare all'episodio di Capaneo, nel quale Dante, con la sua interrogazione al "buon maestro", dimostrava liberamente rivolta la propria attenzione alla figura del violento. Il "mondo antico" di Giasone rivive nella parola ornata di Virgilio con il suo antico colore, e Giasone ritiene "aspetto reale" (onde il Cesari: "queste è quel di Virgilio 'quantum instar in ipso est!'" detto di Marcella, che era tutto suo padre nella dignità dell'aspetto³¹), e Giasone è colui che ha condotto la sua impresa "per cuore e per senno"; ma l'ombra appunto di Capaneo, nella evidenza della ripresa stilistica, già sembra gravare, se non ci inganniamo, anche su questo sciolto tratto d'apertura. E il racconto virgiliano punta infatti direttamente, attraverso la sottile segmentazione che lo costituisce, alla denuncia della colpa: l'impresa degli Argonauti, quell'impresa, secondo l'estrema parola del Paradiso, che "fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo", si puntualizza sicuramente nel passaggio per l'isola di Lenno; l'amplificazione epica che qui si legge, intorno alle "ardite femmine spietate" è transizione a Isifile, e dirige al fondamentale gioco verbale, in cui, attenuazione estrema, la denuncia etica vuole attuarsi per una sorta di dissimulazione stilistica ("Isifile ingannò, la giovinetta che prima avea tutte l'altre ingannate"); ancora, coerentemente, l'equilibrio penale ed etico si iscrive in termini di assoluta astrazione ("tal colpa", "tal martiro"), sino a quella conclusiva imper-

sonalità verbale ("si fa vendetta"), che ha un valore prospettico H di stile, al tutto equivalente a quelle forme che rettamente già furono sottolineate dal Fubini per il canto di Ulisse ("si martira", "si geme", "piange visi", "pena vi si porta")³²: e "vendetta" e "martiro" riportano anzi ad una medesima condizione lessicale ("insieme a la vendetta vanno..."). Ma ecco, proprio sopra la più audace e callida attenuazione, sopra la denunziata 'an-nominatio' ("ingannò...ingannate"), si imposta la caduta: l'inganno che prima, in ingegnoso artifizio rettorico, ha definito cautamente la colpa, riconduce ora d'un tratto Giasone alla piana partecipazione etica; siano alla transizione ultima, al rigoroso precipitare della curva espressiva: "con lui sen va chi da tal parte inganna"; non a caso la bolgia è dichiarata adesso come la valle che "in sè assanna" quella "traccia" di cui Giasone è ormai parte, con un sentimento, nell'acre traslate verbale, di violenta, sensibile coercizione.

Abracciato così, come conviene, con interessa, lo svolgimento dell'orazione virgiliana, secondo gli estremi già definiti, e colta la curvatura totale dell'arco espressivo, vi è ancora un punto almeno, in questo, che esige particolare rilievo: è singolare infatti, se non altro, che le "parole ornate" di Giasone, lo strumento dell'inganno, ripetano formalmente la "parola ornata" (Inf. II, 67) di Virgilio; ebbene, in questo ricorso, non meno notabile di quello sottolineato per l'episodio di Capaneo, si denunzia, se non ci inganniamo, quella che è lecito considerare la più preziosa spia della condizione stilistica del segmento in esame, della sua condizione ret-

torica: lo 'bello stilo' che vi si rivela è come impegnato a quella 'adae quatio rei et orationis', se così possiamo dire, che è nel programma del linguaggio poetico dantesco, e che qui apre la particolarissima prospettiva di racconto che abbiamo analizzata. In questa prospettiva, l'ultima tersina del discorso virgiliano, ben lungi dal compromettere l'equilibrio espressivo, è di tale equilibrio condizione essenziale; la cruda elezione della metafora estrema decide infatti il senso ultimo dell'episodio, è proprio quel dato strettamente complementare ai precedenti che permette di rettamente intenderlo, nella sua esatta tensione continua: "parole ornate", sia lecita l'immagine, che Malebolge "in sè assanna"¹¹. La curva stilistica del segmento coincide senza residuo alcuno con la sua curva espressiva, con la sua inclinazione di poesia. Ma una nuova finestra linguistica si apre proprio sul traslato conclusivo e permette di risaldare anche più puntualmente questo ordine di coincidenze attuato nel racconto: chè l'"assanna", a parer nostro, vuole essere concepito come una sorta di trascrizione volgare dell'invenzione virgiliana, qui restituita, d'altra parte, al suo autore, delle "fauces Averni" (Aen. VI, 201) e delle "fauces Orci" (Aen. VI, 273), una trascrizione che operando sopra un dato metaforico comune conduce, per dire così, ad una operazione linguistica di secondo grado: e noi possiamo bene restituire la vicenda in termini di storia, con giusta analisi filologica, pur avvertendo che tale vicenda è compiutamente assorbita, di fatto, entro la nuova disposizione espressiva e risolta appieno in una immediata illuminazione di poesia.

Anche per l'episodio di Giasone, dovremo dunque dire che la sua

essenza poetica si pone come orientazione narrativa: inteso nel suo svolgimento integrale, e non arbitrariamente troncato più in alto del suo necessario articolarsi e risolversi, il segmento rivela, non già una sola tonalità cromatica, ma un complesso moto, come di arco appunto, che si incurva per una consapevole pressione espressiva. Così il passo recupera il suo intero significato drammatico: Giasone riemerge nel suo "mondo antico", con la sua ricchezza di mito, ricchezza garantita dalla ornata parola virgiliana per una serie di sottili attenuazioni narrative e linguistiche, ma l'azione è comunque protesa tutta verso la dichiarazione aperta della colpa, verso la puntuale caduta etica, e Giasone, lentamente distaccato dal suo "mondo antico", è conclusivamente restituito alla acerba sua zona infernale. Né il testo continuo del capitolo dantesco deve confessare alcun dissidio interno: verifichiamo, al contrario, un controllato e scattante moto dialettico; la curva che interessa Giasone vuole essere seguita nel suo svolgimento totale, colta nel suo organico disegnarsi, nel suo misurate respiro, attraverso quei punti certi che essa tocca in puntualissima successione, e che noi abbiamo qui cercato di segnare.

Ma incalzante si fa subito la ripresa del racconto ("già eravam..."), rapida e vivida la transizione: il racconto precipita verso i suoi termini estremi. Emerge dapprima una degradata realtà sonora ("siничia", "col muso scuffa", "con le palme picchia"), che investe l'esercizio tecnico della tersina, disponendosi, nel suo manifestarsi, con un rigore insistito di parole-rima: di più, la disposizione in polisindeto ("che... e che...e...") sottolinea il triplice determinarsi della rappresentazione

fonica come somma di presenze inferiori e corrette, in tesa accumulazione, nascente il tutto, in qualche modo, proprio dall'esplosivo "assanna" dell'orazione virgiliana, che mentre sigilla rigidamente il segmento superiore, contagia la ripresa del narrato, in una sorta di anticipazione espressiva. Del resto, se l'ultimo termine che affiora, oltre le due rime in traslato, mantiene una sua provvisoria neutralità ("con le palme picchia"), esso viene intanto a suggerire quella violenza dinamica che gli permetterà di trudersi poco oltre nel gesto assoluto di Alessio Interminei, in concreta condizione visiva, quel gesto appunto, nel quale massimamente egli vive ancora dinanzi alla nostra memoria. Onde il Bertoni: "qui Dante cede al diletto di un virtuosismo che si esercita nelle rime preziose e rare, nella scelta di parole aspre e stridenti, negli scoppi improvvisi di consonanti raddoppiate e di gruppi di consonanti; annunciato da questo rude scroscio di suoni, sbuca dallo sterco Alessio degli Interminelli, sudicio e grottesco nei modi, coi capelli impeciati di lordura, nell'atto tragicomico di battersi la succa imbrattata";³³ che non è tuttavia un semplice esercizio di rettorica ma stria e di altissima disciplina letteraria, poichè questa è qui impiegata con ben acre funzionalità, a incidere sulla pagina il crudo colore del nuovo spettacolo penale, in una operazione poetica, infine, sorretta da un acerbissimo sentimento morale.

Già oravam là've lo strette calle
con l'argine secondo s'inocicchia,
e fa di ~~quale~~^{lungo} quello ad un altr'arco spalle.

Quindi sentimmo gente che si ricchia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e se medesma con le palme picchia.

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

Lo fondo è cupo sì, che non ci basta
luogo a veder senza mentare al dosso
de l'arco ove lo scoglio più sovrasta.

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

Ma non indugeremo su codesti motivi, che si dichiarano tutti alla lettura,
con provocante evidenza; converrà ritornare sopra gli scoperti parallelismi
che strutturano, con ritmo binario, il capitolo, e per i quali la seconda
bolgia viene a ripetere, in certo modo, nella essenziale composizione del
racconto, l'articolazione esemplare della prima, proponendo una architettu-
ra di narrato che ha una sua profonda ragione espressiva: proprio in tali
aperti e confessati ritmi della favola, o ci inganniamo, riposa ansi il se-
greto ultimo del canto, la sua estrema ragione poetica.

Di fatto, il canto si costruisce, secondo un gusto affatto me-
dioevale, nelle sue quattro sezioni drammatiche, come un largo polittico,
per il quale invano dunque cercheremo un comune punto prospettico, non pos-
sedendo la direzione delle fondamentali linee espressive alcuna unitaria
convergenza, per il quale invano potremmo desiderare di cogliere quel ter-
mine unico di fuga, in cui trovi riposo e centro l'ordinata disposizione
del materiale poetico. Nè per questo la composizione del canto, nella tota-
lità dei suoi movimenti, deve risolversi in mera giustapposizione di dis-
giunti segmenti: abbiano invece continuatamente sottolineato come la seg-
mentazione dantesca ritrovi la propria fondazione, paradossalmente, nelle

organiche connettiture che legano le diverse fasi del narrato, così che l'articolazione del discorso dantesco non può irrigidirsi mai in una particolare disposizione di ciascuna delle parti. Riesce anzi evidente che le curve di racconto delle due sezioni maggiori del capitolo, corrispondenti alla prima e alla seconda bolgia, si dispongono come concentriche: la seconda sezione, la meno vasta, ripete palesemente la prima, la più distesa, e la ripete, e questo è il vero nodo del canto, in palese degradazione. Abbiamo indicato gli estremi degli archi che successivamente percorrono il segmento introduttivo, il segmento di Venedico, il segmento di Giasone; in ognuno di questi abbiamo segnato la distanza che separa il momento inaugurale dal momento conclusivo e, in questa distanza, quei moti narrativi che internamente compongono e superano ogni astratta cesura: oltre l'orazione virgiliana, questi medesimi archi si trovano come riesplorati in compendio, ma come attuffati intanto, se è lecito letteralmente dire, nello "sterco" della bolgia seconda, nella comune e ormai omogenea corruzione tonale della sezione minore del capitolo. Quelle realtà degradate e inferiori che in ciascuno dei primi segmenti agivano soltanto come risoluzioni estreme, per lucido disvelamento, per etica caduta, ora si impongono come originariamente emergenti, e condizionano sin dall'inizio la disposizione espressiva di ciascuno dei nuovi episodi.

In qualche modo, alla dinamica ampia e puntuale del primo spettacolo penale corrispondeva un lento emergere dei termini bruti della espressione dantesca, che riusciva quasi rallentata nel giro di un accorte e riposato svolgimento narrativo; ora, alla dinamica chiusa e violenta dei

gesti, nella seconda bolgia, par corrispondere, per contro, un diretto e frontale emergere della corrotta tematica che la caratterizza, tutta scoperta già in apertura. Così, il nuovo paesaggio penale sembra inaugurarsi appunto là dove il primo si era acerbamente concluso; così Alessio si presenta a noi, quasi un Venedico alla risoluzione estrema del colloquio, così finalmente il "mondo antico" di Taide riemerge senza il soccorso della parola ornata, anzi in cruda rivelazione immediata, pur nell'impiego ricorrente dell'oratorico schema degli interventi virgiliani. La tematica della prima sessione del capitolo si rovescia nella seconda, senza attenuazione alcuna, ciascun arco di quella riflettendo, per così dire, l'incurvarsi totale del canto.

Ed ecco, i valori fonici esplicitamente dichiarati al cominciamiento della nuova bolgia ("quindi sentimmo gente..."), risolti dapprima in una cruda armonia sonora, come più sopra indicammo, tutta sporgente in rima, si sciolgono subito in una cruda armonia descrittiva ("le rive eran gremmate...", "lo fondo è cupo sì..."), per queste presenze che paiono precisamente provocare, esigere, una repugnante attenzione sensibile ("con li occhi e col naso"); tali valori fonici così dunque si allargano ad una intensa e spietata contemplazione ("e quindi...vidi gente", che ripropone la struttura inaurale, quella del sottolineato "quindi sentimmo gente..."), inducendo sulla pagina quell'esito esplorativo che riesce assolutamente normale all'invenzione dantesca. Il 'praesens logicum' è stilema pertinente a questa concretissima inclinazione narrativa, se vale, come vale appunto in questa zona del narra-

to, ad iscrivere la cronaca itinerale in un cerchio di presenze assolutamente emergenti, sino al più eccezionale e calcolato intervento del 'prae-sens historicum', e in una prima struttura consecutiva, che appunto concrèisce sopra un così contaminato 'logicum' ("lo fondo è cupo sì, che non ci basta luogo a veder..."), in pronta deduzione, e in pronta concomitanza con l'insorgere della tematica visiva, e in una ulteriore struttura temporale, che non si riporta a un possibile latinismo sintattico (un "mentre che" strutturato come un 'dum'), se non sul fondamento di un organico sistema di intrecciate modulazioni grammaticali, sino all'ambivalenza possibile, funzionalmente qui orientate nel senso della riaffiorante tematica della aggressività visiva ("e mentre ch'io là giù con l'occhio cerco, vidi...").

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lorde,
che non parea s'era laico o cherco.

Quei mi sgridò: "Perchè se'tu sì'ngordo
di riguardar più me che li altri brutti?"
E io a lui: "Perchè, se ben ricordo,

già t'ho veduto coi capelli asciutti,
e se'Alessio Interminei da Lucca:
però t'adocchie più che li altri tutti."

Il significato autentico del primo verso era trascritto sembra sfuggito per solito agli interpreti, in ragione di un duplice equivoco esegetico. Cominciamo con quel "cerco", all'intelligenza del quale, nel suo vero valore metaforico, non ci volle meno, a quel che pare, della sensibilità lessicale del Cesari, che nelle sue illustri 'Bellezze della Commedia', ma in una pagina evidentemente sfortunata, esclama: "che perla di verbo! dico questo 'cerco' appropriato all'occhio. egli vale esaminar parte a parte

una cosa; che è quasi frugarne col fuscellino ogni luogo e punto, e squadrarlo. quindi il Boccaccio; 'e cercatelo tutto', dice dovechessia". Il Cesari coglieva insomma, nel verso in questione, sotto la superficie di un generico 'esplorare', la presenza di una significazione quasi provocantemente tattile; e se confrontiamo i paralleli luoghi tematici del canto, già da noi segnalati ("li occhi scontrati", "fa che feggia lo viso in te"), non par dubbio che in questa regione di tanto sensibile inchiesta debba collorcarsi con spontanea coerenza questo 'cercare con l'occhio', che è quasi un 'toccare con lo sguardo' (o come più agevolmente si suole pur dire, 'frugare'). Quanto al secondo luogo, già osservò il Vandelli la presenza sicura, nella Commedia, di taluni avverbi di luogo con valore di sostantivo ("là giù" Purg. IX, 54; "qui" Purg. XXI, 43; "li sopra" Purg. XXIX, 76): restituite al "cerco" il suo giusto valore semantico ed espressivo, resta dunque da restituire adesso, al congiunto "là giù", il suo specifico rilievo di sostantivato e la sua posizione sintattica di oggetto, così che l'intiero verso recuperi, in equo restauro, il suo senso originario e il suo originario rilievo di poesia. In questo modo, finalmente, l'episodio di Alessio trova, per il proprio cominciamento, la propria esatta intonazione; e con agevole transizione siamo introdotti al riaffiorare di quel nesso, in traslate, di tematica del cibo e della fame e di tematica visiva, che proposto per Venedico ("di veder non son digiuno"), con sicuro proposito attenuativo respinto quindi per Giasone, si incide adesso, esplosivo, in bocca ad Alessio; per l'avida metafora del "si ingordo di riguardar"; il vivido sigillo dell'intervento dantesco scioglierà circolarmente il motivo capitale della

aggressività visiva, con un tagliente gesto di poesia ("però t'adocchio più che li altri tutti").

Al repentino avvio del primo colloquio del capitolo, che distacca da codesto intenso motivo appunto l'accesa evocazione del peccatore, risponde qui il riconoscimento breve e puntuale; ancora una volta il nome esplose nella lunghezza totale del verso, ma precisamente in grazia della simmetrica disposizione del luogo anagnostico, ancor più evidente si rende tutta la disparità della nuova condizione drammatica: il "mondo antico" di Alessio, chiuso insieme con il suo nome nella nuda denunzia della patria, ridotto dunque al più scarno e al più avaro strumento di identificazione, sembra presupporre proprio nel lettore l'esperienza contraria del largo intervento del peccatore belognese; altrettanto nuda infatti e altrettanto scarna risulta qui la confessione etica delle "lusinghe" dannatrici. La diffusa costruzione dialogica che caratterizzava il segmento narrativo dedicato a Venedico cede il luogo a questa sua ripetizione degradata e dimidiata: vi è, nella pronta dichiarazione di Alessio, non più l'improvviso convertirsi della situazione del racconto, da una dominante impostazione drammatica per occultamento, a una conseguente risoluzione drammatica per disvelamento, ma un movimento immediato, che trova in sè medesimo esaurimento e che proprio riesce significante per la sua capacità di sollecitazione, di fronte al lettore, di una comparativa rimemorazione con le precedenti invenzioni della favola. Solò il suo gesto, come avvertivamo, pare ritagliarsi, per la sua acerba forza di degradata violenza, sopra la pagina: il "capo" di Alessio, "di

"merda lordo", che il poeta già vide "coi capelli asciutti", si trascrive intanto in quella "zucca", gettata in rima, che il peccatore stesso ora per cuote.

Non diversamente, la cruda rivelazione virgiliana intorno a Taide si incornicia tra l'escortazione iniziale ("fa che pinghe...il viso un poco più avante, sì che la faccia ben con l'occhio attinghe"), in cui il motivo di tattile sensibilismo riesce esasperato in una estrema carica espressiva, nuova conferma della nostra proposta esegetica per il dichiarato "là giù con l'occhio cerco", e il conclusivo suggerito, che riassumendo la totalità dei movimenti stilistici raccolti intorno al tema della aggressività visiva, recupera l'avida metafora del cibo, quasi a riassumere, severo e sdegnoso il senso etico totale della vicenda del canto ("e quinci sian le nostre viste sasie").

Appresso ciò lo duca "Fa che pinghe"
mi disse "il viso un poco più avante,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe

di quella sozza e scapigliata fante
che là si graffia con l'unghie merdose,
e or s'accoschia, e ora è in piedi stante.

Taide è, la puttana che rispuose
al drudo suo quando disse 'Ho io grazie
grandi appo te?': 'Anzi maravigliose!'

E quinci sian le nostre viste sasie".

L'escortazione s'appunta immediatamente, senza più alcuna dis simulante cesura, sopra la "sozza e scapigliata fante", sopra la "puttana". Il suo "mondo antico" non è qui lentamente, coercitivamente moralizzato, ma prontamente, frontalmente investito dalla dichiarazione etica, che offre la

figura di lei, scoperta e guasta, quasi a rovesciare l'"aspetto reale" di Giasone nella immagine della peccatrice che "si graffia con l'unghie merdose", che "or s'accoscia, e ora è in piedi stante": la stessa trascrizione del dialogo illustre (e da quale testo, poco ora importa), corrisponde, e non sembri paradossale, alla nuova direzione del segmento, alla sua concreta orientazione di stile, che non più rivive l'evocata memoria, ma appoggia il riporto fedele in 'oratio recta' a questa condizione di cronaca non mediata, di documento puntuale, ancorchè suscettibile di assumere quel valore emblematico che era nel programma dantesco; onde anche Benvenuto: "et sic vide quod supra punivit viros fallentes mulieres in persona Jasonis, nunc punit mulieres fallentes viros in persona Thaidis".

Le rive "grommate", la "muffa", l'alito che "s'appasta", lo "sterco" ove i peccatori stanno attuffati, colorano il lurido e miserabile paesaggio penale; "les rimes mêmes de Dante font à chaque vers des bruits étouffés, claquants, visqueux, sournois, dont l'oreille est comme révoltée"; sono parole del Pézard; e il teorema critico da noi posto in apertura trova così sicura conferma nella disposizione concreta della topografia della bolgia, respinta ormai l'iniziale neutralità e tecnicità architettonica, dilatati ormai sopra questa, nella loro guasta evidenza, i termini reali di tale zona del paesaggio del cerchio. Ma se alla materia corretta dello spettacolo penale fedelmente corrisponde la nuova materia umana e drammatica del racconto, alla estrema parola virgiliana, come del resto avvertivamo, è poi affidato in particolare il compito di chiudere il capitolo in una precisa e ferma

trascrizione moralizzata: qui, dove la curva tematica del racconto ripropone intenso il motivo visivo, la cornice ritrova un suo primario, dominante valore di poesia, e mentre la tensione del narrato si spegne in una misura assai prossima al certo precetto medievale del 'sumitur finis a proverbio', noi assistiamo alla vittoria conclusiva dell'ordine etico della favola sopra la varia vicenda drammatica del canto.

Nella cornice, come quella serena beatitudine di Favola che si è venuta progressivamente distinguendo nella edificata struttura del canto di poesia e canzone di vento verso un più buon e più appropriato direzione di sviluppo. Sembra infatti, per quanto basta, nella contrapposizione di Goffredo-Azzo, di concludersi dal canto VII, riconosciuto da due paroli, finiti, alla nostra intuizione "in questa la pace dei interessi fra mondo e cielo", l'ideale spazio finito che li divide, il silenzio che si prolunga, un poco apprensivo, su due parolille, quale effusione d'emozione sposta questa apertura, tuttavia, per essere particolarmente relativa, per esempio "della fiamma congiunta di quell'incile silenzio che serve uomo fra i due cieli", che è un modo di mostrare la liquidazione di "una cosa apposta dall'etica umanistica del canto", cosa appunto come il cielo, "che lascia l'esistere quale di certa specie nel disegno del tutto Maria non ha potuto", ciò particolarmente l'appallottola tutto ed ammira, con più slancio, per i molti di Faliero, che "non già nel primo al posto di quel magnifico poeta di legge tenne la cintola di poesia, ma che i molti dell'letteratura, ora di tutto l'altro che di questo il verso de-

II

La segmentazione narrativa, propria del discorso poetico dantesco, concede alle due terzine inaugurali del canto XIX una orientazione affatto particolare. L'apertura del nuovo capitolo è segnata con violenta frattura: un segmento ricco di anticipazioni, nei confronti dell'ulteriore movimento del racconto, spezza quella agevole continuità di favola che si era venuta puntualmente determinando nella calcolata struttura del canto precedente e conduce il testo verso una più tesa e più sorprendente direzione di svolgimento. Converrà ripetere, per questo luogo, certa osservazione del Getto intorno al cominciamento del canto VII, rivolgendo le sue parole, liberamente, alla nostra intensione: "è appunto la pausa che intercorre fra un canto e l'altro, l'ideale spazio bianco che li divide, il silenzio che si prolunga, che rende apprezzabile, ed anzi possibile, questa situazione"; anche ~~l'immagine~~ questa apertura, infatti, può essere puntualmente addotta quale esempio "della funzione costruttiva di quell'ideale silenzio che intercorre fra i due canti", che è un modo di accettare la legittimità di "un esame impostato sull'unità costruttiva del canto", come appunto propone il Getto, "calcolando l'eventuale azione di ciascuna struttura nel dispiegarsi della lirica voce del poeta". Più particolarmente, l'Apollonio ebbe ad osservare, tra gli altri, per i canti di Malebolge, che "via via che procede il poeta fa quasi consapevole prova di una immensa varietà di preludi, varia i modi dell'introduzione, ora di tanto l'abbassa di quanto l'aveva in-

2

nalsata"; e qui siamo di fronte a uno dei luoghi più alti, senza dubbio alcuno, già nell'intenzione rettorica. La 'exclamatio' al cominciamento ~~dimenticato~~ chiara infatti la nuova situazione etica con insistito rilievo, la dichiara direttamente e violentemente, nella forma, come da tutti si osserva, di un clamoroso bando; essa pone a principio, in posizione di vocativo, il colpevole primo e i "miseri seguaci"; definisce la colpa attraverso un ordine metaforico di discorso che agirà ancora nel canto e troverà anzi in seguito anche più ricco sviluppo, in concreta condizione di dramma (le cose di Dio, che "di bontate deon essere spose", sono "avolterate" per oro e per argento), vedendosi qui la concettuale violenza di alcune caratteristiche immagini del linguaggio religioso, con accurata adeguazione stilistica. E appunto la situazione stilistica del canto, per quegli elementi espressivi che sono di questo specifici, sembra già tutta offerta e definita, offerto è già il nuovo e più mosso ritmo della pagina, offerta è la più vibrante temperatura del narrato: ecco al cominciamento, ad avvertirci ulteriormente della eccezionale inclinazione presente del linguaggio dantesco, la indefinizione larga delle "cose di Dio", l'astrazione del collettivo in "bontate", lo sporgerе in rima del predicativo "rapaci", il sopravvenire gagliardo e impetuoso della metafora del bando ("suoni la tromba"), che per sè sola colma di vivo clamore l'esplosivo verso che la sostiene, la fermissima ripresa pronominale ("e voi rapaci...per voi suoni"), si calano nella apertura 'ex abrupto', citiamo dal Sapegno, "che qui insolitamente interrompe il filo della narrazione, accampandosi a guisa di prologo e di anticipata enunciazione dell'argomento".³ Ora, accanto alla similitudine, la struttura autorizzata

sima della 'apostropha' è tra i modi più cari alla segmentante scrittura dantesca, è tra le risoluzioni rettoriche più frequenti nella tessitura della Commedia, poichè sfuggendo alla piana normatività dell'articolazione narrativa, permette, impiegata tuttavia proprio in funzione di tale articolazione, impiegata proprio, si intenda bene, in aperta funzione narrativa, una distribuzione su piani differenziati del discorso poetico, riservando alla impaginazione testuale, come alla fantasia dell'autore, una straordinaria libertà di movimenti espressivi. Nel nostro caso, potremo si parlare di una risoluzione inconsueta, se vorremo, o meglio di una risoluzione al tutto individuata dalla carica certissima di poesia che per essa si esprime, e perciò, in qualche modo, davvero unica e indeducibile, ma soprattutto converrà porre mente al presente convergere concreto di due capitali strutture costruttive, in sapientissima conciliazione: quella del canto, con il rilievo assoluto del suo gesto poetico inaugurale (ricordiamo sempre le osservazioni del Getto), e quella della 'exclamatio', con il suo verticale disporsi sopra la continuità ferma del narrato, quasi, e si intenda anche questa immagine con giusta discrezione, per la provocante forza di una interpolazione. Di fatto, il passaggio alla nuova zona di Malebolge viene a segnarsi, per questa via, con repentina proclamazione, con repentina anticipazione: l'Eliot invocherebbe forse, anche a questo proposito, quella "surprise" che Poe dichiarò essenziale alla poesia⁴; la nuova fase del racconto II si troverà ad essere preliminarmente investita del colore acceso di questo segmento d'apertura, un colore che vedremo riemergere teso, non meno funzional-

mente, con la sua calda e tesa energia suggestiva, insieme alla struttura che lo suscita qui vi. D'altra parte, se non possiamo dire con quanta ragione il Pézard sostenga che Dante "sais déjà, quand il peint sa Thaïs, qu'il donnera à l'Eglise, dans la vision apocalyptique qui achève le Purgatoire, les traits d'une prostituée"⁵, possiamo almeno supporre, con più cauta induzione, che il motivo della "courtisane aux ongles 'sales'" trascorra con precisa intenzione dalla "puttana" del XVIII, "sezza e scapigliata fante", alla 'magna meretrix' del XIX, che fu vista "puttaneggiar coi regi", mediatamente appunto dalla inaugurale tematica delle "spose" e dell'"avolterate".

O Simon mago, o miseri seguaci
che le cose di Dio, che di bontate
deon essere spose, e voi rapaci

per oro e per argento avolterate;
or convien che per voi suoni la tromba,
però che ne la terza bolgia state.

Meglio che di una continuità tematica, converrà tuttavia discorrere, in questo caso, della persistenza di una medesima suggestione. Non è questo il luogo per affrontare, nella sua complessità, il delicato problema della fonte dantesca dell'episodio di Taide, così da poter optare con qualche decisa certezza tra le possibili candidature che oggi si offrono, del 'De amicitia' ciceroniano e del 'Policraticus' di Giovanni di Salisbury (secondo le recenti proposte, a favore di quest'ultima ipotesi, del Pézard e del Renucci), e quelle che ancora potrebbero offrirsi (il 'Pafnutius: conversio Thaidis meretricis' di Hrosvith); meglio tornare a leggere Benvenuto, al momento: non perchè si intenda, da parte nostra, precisamente rinviare al passo in cui il commentatore pone, con vivo gusto polemico^b, la questione della

70

discordanza da Terenzio, questione risolta con un anche troppo abile sillo-
gismo, evidentemente, e con inutile spreco di ingegno ("et hic nota, lector,
quod aliqui mirantur, imo calumniant dictum autoris, hic dicentes, quod
Thais non fecit istam responsonem Trassoni; ad quod respondeo, quod istud
est rixari de lana caprina et de lege suffia canina; nam si Thais retulit
istas ~~erates~~ Gnatoni nuncio Trassoni, bene potuit dicere auctor quod retu-
lerit ipsi Trassoni, quia procurator et nuncius est tamquam pica et organum
referens verba domini"); intendiamo riferirci piuttosto alla sua ~~ERREUR~~ ana-
lisi generale dell'episodio,rettamente ricordotto ad una prospettiva essen-
zialmente scritturale: "bene dicit Salomon: 'omnis fornicaria est stercus
conculcatum in via', qualis fuit ista magna meretrix; meretrix enim dicitur,
quasi merito trita; et tangit morem meretricis quae nunquam quiescit in loco,
imo est semper in continuo motu, dicens: 'et or s'accoscia, et or èe in piedi
stante', idest et nunc ponit se ad sedendum, nunc stat recta in pedibus; unde
Salomon loquens de tali dicit: 'et ecce mulier ornata meretricio praeparata,
garrula, vaga, quietis impatiens, non valens consistere pedibus domo sua, ap-
prehensum deosculatur juvenem"'; dove, con grande discrezione, si risolve
anche il duro problema interpretativo della sconcia dinamica della peccatri-
ce. Chi non voglia infatti ricorrere all'ipotesi del Porena, il quale crede
"che Dante abbia crudelmente immaginato che le sterco le producano gli stes-
si peccatori", e di ciò sarebbe indizio sommo l'impiego metaforico del "nic-
chiarsi", insieme con la evidente difficoltà di una diversa spiegazione del
contegno singolarissimo di Taide, dovrà consentire con il Pézard, che tale

21

contegno illustra, sulla base del 'Policraticus', come l'"étrange mimique" del contrappasso della adulazione: "comme les courtisanes, Thaïs exagère la révérence jusqu'à l'accroupissement; et ne se relève que pour pouvoir se prosterner de nouveau, et bien faire remarquer qu'elle se prosterne"; e ancora: "quant aux coups de poing d'Alessio et aux coups de griffe de Thaïs, ils se justifient sans peine: ils payent les caresses et 'palpamenta' que prodiguaient en leur vivant les flagorneurs; on peut se souvenir aussi de la parole de Salomon: 'les coups d'un ami valent mieux que les baisers d'un fourbe qui vous flatte' ('meliora sunt amici verbera quam fraudolenta oscula blandientis'), proverbe que Jean de Salisbury cite dans son réquisitoire contre les adulateurs"; dove Pézard raggiunge Benvenuto, per il concorde rinvio a Salomone, che è la vera fonte, a nostro parere, della inclinazione poetica ed espressiva dell'episodio dantesco, della sua suggestione di poesia, e dunque fonte, in un certo senso, assai più preziosa e significante che non sia quella, tanto disputabile ancora, della semplice notizia erudita. Sia dunque che noi ci troviamo di fronte ad una risoluzione tutta dantesca del passo ciceroniano del 'Laelius' e della sua già esplicita disposizione etica, in un gusto preciso di immagini scritturali, sia che tale gusto già sia stato, alquanto limpidamente suggerito ed offerto dalle pagine intense del 'Policraticus', la conclusione esegetica essenziale è raggiunta: il "mondo antico" di Taïde è tutto vinto dalla vivida urgenza delle suggestioni bibliche, e questo è il vero nodo che rilega la fase estrema del primo capitolo di Malebolge, con la sua coerentissima risoluzione in oratoria 'proverbium', alle ricche movenze tematiche del secondo.

La transizione si impone come ripresa narrativa e con chiaro riecheggiamento sintattico ripete l'avvio itinerale oltre la prima orazione virgiliana, oltre il confine della prima bolgia, al canto precedente ("già eravam là've le strette calle..."), in una formulazione fedelmente parallela, oltre la chiusura della seconda orazione, oltre il limite della seconda bolgia, e la chiusura del canto ("già eravamo, a la seguente tomba ..."), da quella ancora recuperando il sentimento spaziale con nuovi ricorsi tecnici ("tomba", "scoglio", "fosse"), con una nuova, insistita prospettiva di neutro ricominciamento, che orienta la pagina verso una condizione apparentemente di assoluta disponibilità, verso un libero e sciolto emergere di ulteriori presenze. Che i due interventi virgiliani ripropongano al limite un medesimo emistichio, e anzi una formula pressoché stereotipa, da un canto all'altro, non è meraviglia: ben lungi dall'assistere qui a un decadere confessato, documentabile, della tensione e dell'invenzione poetica, assistiamo ad una reattiva denuncia della forza di distacco, quasi per interpolazione, comeoseremmo dire ancora, del segmento d'apertura del canto, segmento tutto isolato, a questo modo, nella sua risoluzione oratoria, con la sua straordinaria evidenza di ritaglio, segmento tutto esposto, al cominciamento, nel suo valore, se l'espressione è lecita, stilisticamente e tematicamente prolettico. In tal modo, precisamente dove i due primi canti di Malebolge saldano nel narrato la loro vicenda costruttiva, ci riesce agevole misurare, per contrasto, la divergenza immediata del loro incurvarsi narrativo: sul rapporto indifferente della congiunzione e del trapasso, questa divergenza sembra dichiaratamente controllare, facendo forza sull'analogia, l'indi-

vidua colorazione poetica dell'uno e dell'altro capitolo, onde il segmento inaugurale deve imporsi come provocantemente indecidibile dall'ordine tonale del narrato, moltiplicando il vigore della propria insorgente inventività sopra la immediata giustapposizione della successiva terzina in transizione di racconto, così conseguente nei confronti delle prordinate cadenze del capitolo XVIII.

Già eravamo, a la seguente tomba,
montati de lo scoglio in quella parte
ch'a punto sovra mezzo il fosso piomba.

Ma codesta transizione è appena compiuta, appena segnato è il punto di convergenza continua, ed ecco, con nuova frattura, emergere un secondo e più tagliente segmento esclamativo, ecco esporsi in questo e distesa e solenne, quella tematica dell'ordine che di sè investe così larghe e numerose zone della Commedia: il suo aperto dichiararsi, il suo far perno sopra l'inaugurazione in ulteriore posizione di vocativo, è condizionato sempre alla nuova inclinazione del testo, a questo iterato procedere per inserti, che nella forma della 'apostropha' trovano la loro caldissima colorazione stilistica, due ordini di scrittura distinguendosi così nitidamente sopra la pagina, e procedendo con preciso equilibrio di alterna emergenza. Un nuovo richiamo propone così, all'interno del canto, una manifesta congiunzione strutturale, saldando in una simmetria per opposizione (da "o Simon mage" a "o somma sa pienza") i due luoghi esclamativi inaugurali, e allargando intanto l'orizzonte attuale dell'itinerario dantesco alla contemplazione di una sfera d'ordine che si afferma universale ("in cielo, in terra e nel mal mondo"), quasi forzando la puntualità originaria della chiusa e rigorosa determinazione

numerale primaria ("nella terza bolgia"):

O somma sapienza, quanta è l'arte
che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo,
e quanto giusto tua virtù comparte!

E' l'intiero ordine narrativo dell'opera, nelle sue varie dichiarazioni e implicazioni, nel suo stesso fondamento teologico, soprattutto, che adesso sembra raccogliersi in questa fervida esplosione tematica, unitariamente convergendo ed accogliendosi nella altissima proposizione del poeta, quasi a svelare la faccia occulta, se possiamo dire, della dantesca esplorazione itinerale del negativo, quasi a denunziarne il positivo momento formale: anche nell'ordine tematico i due segmenti ~~ESISTENZA~~ risultano dunque strettamente congiunti, se l'apparente occasionalità del bando dantesco d'apertura si certifica ora, con nuova fondazione, in questo cerchio assoluto di supreme certezze morali. Sopra l'altro versante del canto, lo spettacolo penale della bolgia viene intanto a trovarsi preliminarmente garantite dalla doppia ~~ESISTENZA~~ invocazione, e sopra il solenne ricorso all'"arte" divina la visione può ormai dilatarsi liberamente e offrire, per la forza di tanta anticipazione, con particolare fermezza, l'equilibrio tra i modi etici e i modi penali proposti dal racconto.

Tra le glosse avanzate dagli interpreti per questo delicatissimo luogo del poema converrà segnalare adesso l'acuta pagina che il Singleton ha dedicato a questo tratto del canto, non soltanto per l'esegesi particolare del presente capitolo sottolineandone l'estrema importanza, ma ancora per "any one of the multitude of scenes" che compongono la Commedia; si pensi, per un istante, a ciò che scrive il D'Ovidio: Dante ha scorto ormai il modo

della pena "e potrebbe ora passar subito a descriverlo; ma un nuovo impeto,
di compiacimento sdegnoso, vendicativo, un nuovo ribollimento d'ira, vuole
il suo sfogo; prima di descriver la pena, il narratore esala la sua sèddi
sfazione d'averla veduta; ne ammira la felice trovata e la giustezza; ammi
ra l'inesauribile sapienza della inventiva divina, e la giustizia che Dio
ha nel distribuire a ciascuno quel che si merita": dove la formidabile carica
etica della terzina in esame è depressa e come sciolta nell'esercizio di un
facile, e troppe facile, psicologismo; e si leggano ora, per contro, le
penetranti parole del Singleton: "each particular state after death discloses
by certain intelligible signs its justness as a punishment or a reward; in which
that justness God's justice is witnessed, His might and wisdom and art; at
times it is in these terms that, as he confronts the awesome spectacle in the
world beyond, the poet will break off his narrative to exclaim: 'o somma sa
pienza...!'; e finalmente: "here is precisely the focus in which we look for
what can be given by the signs which are in things, and we might easily take
the words to be directed upon any one of the multitude of scenes which reach,
one after the other, the long way of this journey to God". Un autentico equi
librio esegetico può insomma raggiungersi, a parer nostro, per il luogo pre
sente della prima cantica, soltanto se una esatta diagnosi critica, quale è
quella da noi ora trascritta, sia calata nella critica sperimentazione parti
colare della pagina da cui trae argomento: che è quanto abbiamo sopra tentato,
precisamente, per quanto era in noi, e con quel tanto, anche, di educata di
screzione, non conviene davvero dimenticarlo, che la poetica 'surprise' esi
ge per ciascun testo, e forse, più che per ciascun altro, per quello dantesco,

così drammaticamente articolato in favola. È l'ultimo elemento diagnostico vuole essere proprio, nel caso, questo sentimento di repentino acquisto di una dimensione assoluta di discorso, nel concluso cerchio di quelle esplorative esperienze etiche, acremente puntualizzate, come avviene sempre al concreto operare poetico di Dante, che "nella terza bolgia" acerbe si inclinano sopra le urgenti presenze del racconto.

Io vidi per le coste e per le fonde
piena la pietra livida di fori,
d'un largo tutti e ciascuno era tondo.

Non mi parean men ampi nè maggiori
che que'che son nel mio bel San Giovanni,
fatti per luogo de'battessatori;

l'un de li quali, ancor non è molt'anni,
rupp'io per un che dentro v'annegava:
e questo sia suggel ch'ogn'uomo sganni.

Il paesaggio emerge dapprima nella sua condizione tecnica, e ancora una volta il linguaggio dantesco riafferma la nota dimensione puntuale dell'esterno esplorare ("coste", "fondo", e qui "fori", che è già nozione di tecnica penale, se così vogliamo dire, ma in una inclinazione di ancora essenziale implicazione), appoggiandola qui, in evidente misura, all'efficace dato cromatico (la "pietra livida"): la disposizione del passo, perduto sopra la conclusa 'exclamatio', conserva così, ~~non~~ disinteressatamente illustrativa, la stessa alternanza tonale dei predisposti segmenti, direttamente rialacciandosi alla ripresa itinerale, per trovarsi ad essere infine dispersa dall'insorgente arco della similitudine, che proprio là innestandosi, ove la tecnicità del testo, per implicazione penale, sembra più forte imporsi ("d'un largo tutti e ciascuno era tondo"), la trasferisce repentina

mente in una zona di riporti soggettivi ("non mi parean men ampi nè maggiori ..."), in una zona naturalmente destinata, dunque, ad arricchirsi di più ac-
cese colorazioni emotive. E' appunto la nuova disposizione comparativa che
salda, in qualche modo, i due ordini di discorso presenti nel testo, 'exclu-
matio' ed esplorazione itinerale, sino a questo punto mantenuti rigidamente
distinti: il duplice ~~M~~ ritmo della pagina si compone così in questa terza
dimensione di stile e nella sua attuale inclinazione, diciamo con questa pa-
rola, autobiografica; la tesa dialettica di accensione linguistica e di e-
spressiva neutralità, quale si è offerta nell'apertura del canto, si scioglie
in questa partecipazione diretta ai modi paranarrativi. Il "mio bel San Gio-
vanni" è precisamente il nodo che più sporge affettivamente, nella parenteti-
ca illustrazione paesistica e penale dei "fori", segnando l'interna transi-
zione al più scoperto motivo individuale: esso può ora insorgere allargandosi
sopra l'immagine che è nel paragone e annullando ogni forma consueta di struc-
turazione in così ferma categoria rettorica; l'ornata amplificazione si at-
tua come associazione immediata, sul racconto; il riporto è trasferito,
anche temporalmente, all'ordine diretto della narrazione ("non mi parean...").
L'inserto aneddotico ("l'un de li quali...rupp'io"), nella sua libera appa-
renza diversiva, di moto quasi estraneo alla articolazione necessaria del
racconto, si dispone anzi con rigida funzionalità, per recare una precisa
soddisfazione, non soltanto alla problematica possibile dei contenuti, come
avvertono per solito gli interpreti (ma limitiamoci ad osservare, per ora,
il colore ecclesiastico ~~MEHE~~ dell'inserto), ma ancora alla problematica più
sottilmente espressiva, chè in esso prende avvio, a non voler considerare

altro, quella orientazione tutta soggettiva del testo che si manterrà dominante per l'intiero svolgimento del canto, di questo andandosi già inaugurativamente ogni linea intorno alla figura del poeta.

Particolare attenzione richiede l'ultimo verso da noi sopra trascritto, attenuata 'exclamatio' estrema, che con felicissima intuizione lo Spitzer ha congiunto a quelle superiori, da noi illustrate, proponendone una interpretazione che al tutto si distacca dalla esegesi tradizionale (la proposta è del 1943, ma nessuno degli interpreti che si sono impegnati in questo luogo della Commedia, se non erriamo, sino ad oggi non l'ha, non diciamo accolta, ma neppure, presso di noi, discussa): "let this picture which I am developing (questo) be to you a picture of the exemplary punishment (sugger) which ~~ME~~ may open the eyes of everyman to the ultimate fate of sinners (ogni uomo scanni)". Di questa glossa lo Spitzer si è acutamente avvalso per recare nuova luce sopra l'intiero passo; egli scrive tra le altre cose: "this 'biographical incident' is an integral part of a descriptive passage"; "in my opinion the purpose of this introduction of the autobiographical is purely artistic: to convince the reader of the reality, to open his eyes to the significance, of the scene in the Inferno depicted in this canto"; e finalmente: "this incident of the rescue serves to foreshadow, by a kind of reverse symbolism, the later portion of the canto in which is developed the crime and punishment of the simonists: to the earlier, the lesser, situation of a mortal temporarily caught in a pit (per un che dentro v'annegava) from which he could be saved by the intervention of a fellow human being, is contrasted the fate of the papes, damned in Hell, for whom there may not be rescue"; e

non conviene nascondere che, tra i vantaggi offerti dalla nuova esposizione del verso in questione, è quello, non di minimo prezzo, che consiste nella liquidazione definitiva delle annotazioni del tipo: il poeta tuona "contro un peccato essenzialmente sacrilego, e non ci sarebbe mancato altro che egli medesimo non fosse del tutto libero dalla traccia di un sacrilegio!"; abbiamo citato il D'Ovidio, ma potevamo citare altrettanto bene il Rossi, per cui è naturale e "quanto mai significativo che il ricordo del piccolo episodio, di cui sappiamo solo quel tanto che ne dice il poeta, esca fuori qui, nel canto dove egli danna i profanatori delle 'cose di Dio'"; o il Pietrobono, quando osserva che Dante "si apparecchia ad inveire contro i papi simoniaci: è necessario quindi che nessuno dubiti della sua fede e della rettitudine delle sue intenzioni"; o il Momigliano, che sente qui la sfida "dell'uomo puro di profanazioni in contrasto con i profanatori qui infamati".

Nella discussa tersina, finalmente, viene a dichiararsi la vera e propria esplorazione del paesaggio come paesaggio penale: attraverso una cauta suggestione riflessa. Il lento dissvilupparsi delle immagini sembra, con compiaciuto indugio, insistere sopra il puro emergere delle presenze, e la denuncia dei "fori" sembra dapprima contenuta entro discretissimi limiti tonali, quasi di disinteressata contemplazione spaziale; soltanto nel colore, con tanta sagacia giustapposto in un medesimo verso ("piena la pietra livida di fori"), sembra stridente affiorare, come ~~luminosamente~~ accennavamo, un puro segno, quasi stilistico ammonimento, di quell'acre cromatismo etico che noi conosciamo come caro al poeta. Nella comparazione, il testo par seguire un analogo movimento: se prima il colore moralizzato strideva ~~il~~ sopra la neutra

spazialità denunciata, ora strida questo "dentro v'annegava" sopra l'evocato profilo del "mio bel San Giovanni"; ebbene, se ha ragione lo Spitzer quando osserva ancora che "this reference, after all, is on the same level as 'nel la vita lieta' (102): it serves to emphasize the beauty of the world of the living in contrast to the Inferno", non conviene tuttavia ridurre l'evocazione a questo solo motivo; se bene dice lo Spitzer che "one must not oversentimentalize the phrase" (pensiamo subito, si capisce, presso di noi, al Momi
¹⁶gliano e alla sua "breve nota malinconica", con l'inevitabile "figura sdegnosa e affettuosa dell'esule"), non conviene sacrificare all'attributo tematico la carica fortissima del possessivo, che della evocazione è il punto veramente problematico; non si tratta di consegnare comunque al testo dantesco gli affetti e le nostalgie dell'esule, improprio peso, e perciò insopportabilmente grevo: si può bene cogliere l'inclinazione soggettiva della proposizione, a noi sembra, che è inequivocabile, senza essere per questo costretti nè a "oversentimentalize the phrase", nè a "emphasise a minor incident", anche nei suoi dettagli narrativi, tanto più che una simile inclinazione risulta qui non meno tematicamente orientata dell'altro motivo, anzi, ancor più, forse. Ma ritorniamo al luogo decisivo, al "dentro v'annegava": è qui che specularmente, per via di similitudine, siamo introdotti, diciamo così, ad una esplorazione 'interna' del paesaggio della bolgia, a un effettivo di svelamento penale; e nella terzina successiva, nitidamente, infatti, "dentro stava", in opposizione a "fuor de la bocca...soperchiava"; il "s'annegava", con la mediazione del "come pal", rinvierà all'"assassin ch'è fitto" (e nel parlato: "di sotto al capo mio...") e la successiva terzina "là giù cascherò

io..."); il contrasto tra "the world of the living" e la realtà infernale non emerge se non in grazia di una ulteriore rimemorazione: la grande invenzione dantesca è anche misurabile sopra questa collaborazione 'a parte ante' del momento che risulterà definitivamente contrapposto, e che si innesta come esplorativamente collaborante, in anticipazione; e se il contrasto sarà percepibile soltanto 'a parte post', noi siamo ancora di fronte a un luogo poetico che per propria indole non possiede una sola valenza espressiva, ma si impone con una significazione naturalmente simbolica, con "a kind of reverse symbolism": noi siamo ancora di fronte ad un calcolo, infine, di poetica 'surprise'.

Posto questo, e sciolto in temperata circolarità il doppio movimento d'apertura, la pagina può offrire il paesaggio nella sua più attiva condizione penale: nella dimensione aperta dello spettacolo l'attenzione si appunta, per una terzina, sopra il nesso spaziale delle figure dei peccatori e del "fondo foracchiate", quindi, per progressiva manifestazione, induce conseguentemente sulla pagina la tematica ulteriore della fiamma, il tutto sostenendosi sopra una puntuale evidenza descrittiva, sopra un preciso inventario di presenze fisiche, anatomicamente concrete (i "piedi", le "gambe", le "piante", le "giunte", i "calcagni", le "punte"), convergendo sopra una zona limitatissima di figurazioni, così da cogliere univocamente, con questi soli ricorsi tematici, l'intiera vicenda narrativa, là ove essa abbia a riflettersi sopra il concreto contegno del peccatore: il motivo della fiamma colora intanto dinamicamente il quadro e invade adesso ogni zona del

essa insorge dapprima su estraneo riporto ("ritorte e strambe"), trova compenso riemergendo preliminarmente all'interno dell'ordine metaforico della pagina, per la 'junctura' del "guizzavan le giunte", che arde l'illustrata anatomia, con la sua nuova, calida pressione, e che passerà nel parlato con l'innesto psicologico del "si cruccia guizzando", parallelo al successivo, e quasi altrettanto acuto, per verità, "piangeva con la zanca", che emerge poi nel narrato sopra questa degradata fisicità corporea; insorge quindi, il motivo centrale, per proprio riporto comparativo, nel "fiammeggiar de le cose unte", dilatandosi in omogenea immagine riflessa e permettendo al dialogo un aprirsi improvviso sopra lo schema, qui rinfrescato alquanto, della eccellenza penale ("più che gli altri suoi consorti"), estesa in riposata insistenza al tema fondamentale, ma con un inedito contributo cromatico ("più roggia fiamma succia") e con una ulteriore 'junctura' verbale ("succiare", appunto), tutta appresa adesso sopra la similitudine.

Puer de la becca a ciascun soperchiava
d'un peccator li piedi e de le gambe
infino al grosso, e l'altro dentro stava.

Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spessate averien ritorte e strambe.

Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era li dai calcagni a le punte.

La preparazione all'episodio di Niccold è estremamente lenta e misurata: il colloquio di Dante e Virgilio svolge questa cautissima preparazione drammatica e crea una ulteriore zona di ritardo, se possiamo dire, in vere e proprie battute di attesa. Che nella ossequiosa risposta di Dante si

tradisca una particolare cautela, quasi a mediare preliminarmente l'ordine eccezionale di contenuti poetici che presto si dichiareranno, è più che credibile: ma certo è che adesso si apre un arco di racconto che sarà soltanto saldato a conclusione del canto, rappresentativamente, affermandosi qui vi quella già precisa congiunzione narrativa tra le figure dei poeti, che riaffiorerà come conclusiva cadenza tematica, onde l'episodio centrale possa incorniciarsi tra le risoluzioni itinerali, quasi moralizzate entrambe dal conforto autorevole di Virgilio, della discesa al fondo della bolgia e della salita all'argine, non senza abbracciare in sè quel soccorso e suggerimento virgiliano, al momento culminante dell'equivoco, che rilega anche meglio tra loro il poeta e il maestro. Vediamo allora di adattare a questo episodio una acuta osservazione del Terracini, avanzata per il XXVII capitolo dell'*Inferno*, ma anche più opportuna, forse, per il nostro luogo; affermava egli, in una sua recente lettura, che "la coppia Virgilio-Dante è l'unità dell'interlocutore poetico che eccita i ricordi di Guido": ebbene, la coppia Virgilio-Dante, anche in questo caso, forma una certissima e non solubile unità drammatica, affermata e riaffermata per ogni fase del narrato, e condizionata intanto a un disporsi del personaggio di Virgilio tutto in funzione del personaggio di Dante, con una orientazione che conferma il raccogliersi intorno alla figura dell'autore delle linee maestre del canto; "l'unità dell'interlocutore poetico", in particolare, giungerà, come osservavamo, a risolversi quasi paradossalmente in un autentico calco del parlato ("allor Virgilio disse: 'digli tosto'...; e io rispuosi come a me fu imposto"). Al Rossi, del resto, un riporto come il nostro, dal XXVII al XIX capitolo della cantica,

sarebbe riuscito estremamente confortante, se egli poteva osservare, ed è cosa ben nota: "la figura di papa Caetani appaia i due episodi, ed è più che probabile che essa, picvuta nella fantasia insieme con la visione delle due bolge, dei simoniaci e dei consiglieri di frode, abbia determinato la collocazione di queste, l'una mediana fra le prime, l'altra fra le ultime cinque delle dieci di Malebolge"¹⁹; potremmo indicare, d'altra parte, il tema capitale della fiamma e, in questo, l'aspetto tematico del "guizzare" ("quel guizzo che dato avea la lingua..." XXVII, 17-18), ma a noi è sufficiente, al momento, garantire per indiretta via la nostra trascrizione.

"Chi è colui, maestro, che si cruccia
guizzando più che gli altri suoi consorti"
diss'io, "e cui più roggia fiamma succia?"

Ed elli a me: "Se tu vuoi ch'i ti porti
là giù per quella ripa che più giace,
da lui saprai di sè e de'suoi torti".

E io: "Tanto m'è bel, quanto a te piace:
tu se'signore, e sai ch'i non mi parto
dal tuo volere, e sai quel che si tace".

Allor venimmo in su l'argine quarto:
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiate e arto.

Lo buon maestro ancor de la sua anca
non mi dispuse, sì mi giunse al rotto
di quel che si piangeva con la zanca.

La rispettosa dichiarazione di Dante, bene architettata oratoriamente ("tanto...quanto", "e sai...e sai"), vuole riuscire al tutto paradigmatica, quasi modello canonico di ragionevole e fiduciosa obbedienza, come ad escludere in anticipazione quel sospetto che il "troppo folle" vorrà simulatamente affacciare e che la "contenta lazia" virgiliana disaiperà compiutamente da ultimo: siamo di fronte, insomma, ad una catena di M^g autorizzazioni, molto accorta

mente distribuite, germoglianti tutte sopra la funzionale unità drammatica delle figure dei poeti. Nè converrà adesso lasciarci sfuggire quel tanto di corrispondenze e di echi, che la pura descrizione itinerale per sè comporta, nella impaginazione totale del canto: se qui, poniamo, alla discesa, il soccorso del "buon maestro" è offerto quasi obliquamente nel dialogo ("se tu vu' ch'i' ti porti..."), dissimulato come appare subito nella insistenza plurale dei "venimmo", "volgemmo", "discendemmo", non senza il risorgere in dettaglio, con "a mano stanca", della orientazione, congiunta qui alla puntuale topografica dell'~~argine~~ "argine quarto", per offrire nuovi motivi di ferma concretezza rappresentativa, ciò non per altro avviene, se non per un meditato artifizio distributivo, chè un tale aspetto del narrato dovrà riemergere, con altra immediatezza, ma in proclamato parallelismo (anche sintatticamente, da "non mi dispuse, sì mi giunse...", a "non si stancò... sì men portò"), alla conclusione del capitolo, e con un colore affettivo di ~~una~~ viva sottolineatura, che qui non si dimostra ancora, e con una intensa partecipazione emotiva, che sanzionerà come "vere" le "parole...espresso", garantisce in qualche modo la legittimità, confermando l'autenticità dell'acre accusa dantesca. L'unità drammatica della coppia Virgilio-Dante non è, insomma, una chiusa invenzione strutturale, che abbia ad incidere nel testo con irrigidita impostazione astratta, ma drammaticamente appunto inclinata, viene a modularsi nel canto con varie intonazioni, per flessibile, agile adeguazione al diverse movimento narrativo. Vinto ormai il discorde, dialettico ripartirsi iniziale della pagina, tra 'apostrophic' e cronaca itinerale, il disclosure delle nuove presenze, a quella esplorazione che guida il racconto, si

conserva rettilineo ed equilibrato, con piena soddisfazione espressiva sia
 scuna terzina alimentandosi della impostazione stilistica offerta dalla pre-
 cedente: gli scatti della favola, piuttosto, fanno adesso perno sopra la se-
 rie comparativa che si viene innestando nel narrato, a partire dalla evoca-
 zione del "bel San Giovanni", dove precisamente le due segnate categorie ret-
 teriche, 'exclamatio' e 'similitudo', vengono a toccarsi in significativa
 congiunzione.

Scrive l'Apollonio che "il canto diciannovesimo, dei simoniaci,
 insiste sul tema del capovolgimento": esatta osservazione, ma si badi intan-
 to con quanta controllata e discreta puntualità venga ad affiorare questo
 essenziale motivo del rovesciamento penale, chè esso appunto non vibra, se
 non in tale suo preciso e riflessò impiego. L'insistenza della esplorazione
 si è concentrata tutta, in un primo tempo, e lo abbiamo pur notato, sopra la
 connessione spaziale delle figure e delle bocche dei fori, come in una prima-
 ria tematica di incastro; quasi liberamente addisionale, si era poi disegnato,
 in lenta accumulazione, il largo motivo dinamico della fiamma, che d'un trat-
 to ha animato la bolgia, disegnando all'osservazione dei poeti un vividissimo
 spettacolo penale: tra i due aspetti fondamentali e originari di questo, noi
 potremmo porre, per quasi emblematica immagine, la distanza segnata, in ter-
 mini di colore, da Dante medesimo, con la "pietra livida" e con la "roggia
 fiamma". Soltanto nel momento in cui, drammaticamente, Dante e Niccolò sono
 posti a fronte, per diretto urto, la trovata inventiva dell'inversione del
 peccatore incontra la propria aperta manifestazione poetica; soltanto all'a-
 prirsi del colloquio maggiore, appare, in bocca a Dante, l'opposizione tema-

tica del "di su" e del "di sotto", nel giro della perifrasi inaugurale ("o qual che se' che..."), a sostituire, o a definire, quella primitiva e più indefinita appunto, e remotamente preparatoria, del "fuori" e del "dentro"; soltanto "là giù" ("se tu vuo' ch'i ti porti là giù...", "discendemmo a mano stanca là giù..."), soltanto nel fondo foracchiatto e arto, il vasto spettacolo penale, che parimente investiva le "coste", può determinarsi nel nuovo tema specifico, su questo raccolgliersi tutto. L'intiera sequenza tematica attenderà poi una definitiva conciliazione dei diversi aspetti del motivo, in accumulazione, quasi una 'summa' penale della terza bolgia, nella dichiarazione centrale di Niccolò ("ma più è'l tempo..."), come meglio indicheremo più oltre ancora.

"O qual che se' che'l di su tien di sotto,
anima trista come pal commessa,"
comincia'io a dir, "se puoi, fa motto."

Io stava come'l frate che confessa
lo perfido assassin, che poi ch'è fitto,
richiama lui, per che la morte cessa.

L'emergere della figura del peccatore centrale, del pontefice simoniaco, è segnata dunque nel racconto dal disporsi in calcolata successione di una serie perifrastica, che muovendo da luoghi già denunziati (colui "che si cruccia guizzando", "cui più roggia fiamma succia", "che sì piangeva con la zanca"), e approdando al tema grande del rovesciamento, nella parola diretta del poeta ("che'l di su tien di sotto"), si manterrà ancora costantemente allusiva e non raggiungerà in alcun punto una dichiarazione scoperta (il luogo di maggiore approssimazione sarà la 'interpretatio nominis' al verso 70, "figliuel de l'orsa", ovviamente moralizzata: "cupido sì...", per

la complementare immagine degli "orsatti"); questa, con sottile e acerba intenzione, sarà riservata al solo Bonifazio, del quale si esploderà il nome, e tutto esposto in rima, e proprio in grazia della straordinaria invenzione dell'equivoco dialogico. L'intervento dantesco vorrà invece abbellirsi, qui intanto, nel vocativo, di una ulteriore perifrasi apposittiva, con la giunta di un assai crudo riporto (l'illustre "come pal"), che finalmente deve trascinare con sè nuova junctura ("anima...commessa"), onde il livello rettorico abbia a mantenersi, a questo modo, sempre intenso e omogeneo, dispiegandosi il canto presente come quello che forse, in tutta la zona di Malebolge, possiede il più continuo e coerente e meditato sviluppo metaforico, nella propria altissima disposizione stilistica; il che annotiamo come una sorta di riprova documentante per la certissima organicità compositiva ed espressiva del capitolo: un capitolo, noi vogliamo dire, gettato tutto come un arco unico di bruciante poesia. E infatti se l'anima "commessa" si rifletterà immediatamente nell'assassino "fitto" della comparazione del "frate", e l'amplificazione specchierà similitudine con similitudine, sino all'erompere repentino del grido del peccatore, ecco, proprio in margine al grido, saldarsi dunque quel cerchio narrativo che l'evocazione del "bel San Giovanni" è venuta ad inaugurare, con il suo motivo del "dentro v'annegava" e, insieme, con il suo aperto, e già denunciato, colore chiesastico ("battessatori", comunque vogliano essere poi intesi, come qui "frate che confessa"). Ma se è vera la congiunzione tematica ora segnata, a rilegare le due comparazioni, vera è ancora la rete di ulteriori connessioni che orienta la presente similitudine verso nuovi svolgimenti testuali, a cominciare dall'iterato "ritto" del

HOM cieco grido di Niccolò, callidamente portato a stridere con quella similitudine stessa, quasi fraintendimento entro l'equivoco (e dichiarazione della sola possibile prospettiva logica del peccatore, della categoria fondamentale del suo pensiero, ossessivamente caratterizzato nella penale orientazione tematica del rovesciamento); la tensione drammatica esigerà allora, in questo capitale passo del canto, la inserzione di una addizionale comparazione, che restauri l'equilibrio narrativo proprio là dove viene amplificandosi la disorientata situazione narrativa del momento della favola (da "io stava come..." a "quai son color che stanno..."), e riporti tutta l'attenzione del racconto dai dati esterni ai dati interni, promuovendo una netta conversione della pagina in un senso strettamente psicologico, e sigillando tra due iati comparativi l'intervento primo di Niccolò: spetterà a Virgilio, subito oltre, il compito di spezzare un così sigillato segmento e di avviare la narrazione, conseguentemente, verso nuove e necessarie risoluzioni.

Ed el gridò: "Se'tu già costi ritto,
se'tu già costi ritto, Bonifazio?
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.

Se'tu si testo di quell'aver sazio
per lo qual non temesti torre a'nganno
la bella donna, e poi di farne strazio?"

Tal mi fec'io, quai son color che stanno,
per non intender ciò ch'è lor risposto,
quasi scornati, e risponder non sanno.

Allor Virgilio disse: "Digli testo:
'Non son colui, non son colui che credi"';
e io rispuosi come a me fu imposto.

A segnare questa essenziale svolta, o forse questo assoluto vertice drammatico, nella vicenda severa del canto, l'oratoria dantesca, con evidente intensione espressiva, funzionalmente ricorre a quella tra le 'exor-

nationes' che 'in apostrophatione incidunt' cui spetta il nome di 'conduplicatio' (così Geoffoi de Vinsauf, nel suo 'Documentum'), atteggiandola adesso come 'anadiplosis' (cioè come 'repetita prolatione dictionis quae terminalis prioris versus est in principio subsequentis': e la definizione è ora di Matthieu de Vendôme, nella sua 'Ars versificatoria');²¹ Virgilio calerà ben presto questo medesimo 'color' rettorico nella forma della 'epyzeusis' ('e_jusdem dictionis in eodem versu immediata geminatio', sempre secondo la 'Ars versificatoria', e secondo la grafia dell'autore, che qui, forse un poco superstiziosamente, seguiamo con scrupolo anche nei falsi grecismi), opportunamente rivolgendola 'ad majorem expressionem affectus' (che è poi quasi un virgilianismo, se l'esemplare d'obbligo era appunto il virgiliano "sic, sic juvat ire..."),²² onde saremo condotti da un primo "se'tu già costi ritto,/se'tu già costi ritto..." (non senza l'analogica ripresa prontissima, a principio di terzina, del "se'tu sì tosto...") a un ulteriore "non son colui, non son colui..." (non senza la 'annominatio' minore, un poco in ombra nel testo, e perciò, crediamo, non ancora avvertita, di "risposte...risponder...rispuosi"). Tutto questo per dire, con un esempio concreto, che la consapevole e controllata oratoria dantesca, misurata fedelmente sopra le 'doctrinatae poetriacae', non vuole essere trascurata, teorema a noi carissimo, come inessenziale alla sua arte, ma vuole anzi essere esplorata con estrema diligenza, poiché di essa precisamente si è avvalso l'autore per segnare con lucida evidenza i fondamentali nodi compositivi del proprio discorso poetico, rinforzando la carica espressiva del testo ('ad majorem expressionem affectus' come abbiamo pur ora letto), con il ricorso a quegli strumenti che la civiltà letteraria

medioevale, a cosiffatte cadenze di linguaggio estremamente sensibile, poteva spontaneamente, e anzi urgentemente offrirgli. Su queste 'doctrinatae poetriae', per i loro possibili rapporti con lo stile dantesco, il Curtius ha richiamato di recente l'attenzione degli studiosi; egli ha scritto: "von diesen Poetiken nennt Dante nur die horazische; da er aber den Plural braucht, hat er noch andere in Sinn - nämlich die lateinischen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts"; che, se non erriamo, è stato il primo autorevole richiamo in questo senso, richiamo accompagnato da alcuni assaggi esegetici intorno all'uso della perifrasi e della 'annominatio' nella Commedia (e richiamo al quale rispose, presso di noi, sempre se non erriamo, il solo Contini, in un suo episodico, ma non perciò meno prezioso, esercizio di lettura). Certo è che una indagine stilistica intorno alla parola poetica dantesca deve muovere necessariamente dalle proposte implicite in tali 'poetriae', se vuole riuscire orientata in un senso di concreta storicità. Ma torniamo al nostro luogo: l'accendersi improvviso dell'eloquente parola del pontefice non è misurabile sino in fondo, senza l'intelligenza di quelle strutture che qui trovano, e conviene insistere, il loro funzionalissimo impiego espressivo; nè misurabile appieno è del resto, in altro modo, la risposta dell'"interlocutore poetico", la cui unità narrativa trova a questo punto, per il calcolo di cosiffatte operazioni rettoriche, una insospettata motivazione complementare, chè il successo virgiliano bene si può dimostrare proteso, ad un tempo, verso le ragioni più scoperte della trama narrativa, come superamento e impiego utile dell'enigma, e verso quelle più callidamente formali; e apparirà pertanto naturale che la risposta dantesca trovi in Virgilio quell'adeguate ausilio di stile.

che si vuole qui esigere per la programmatica 'adaequatio' al livello stilistico dell'oratoria del peccatore; apparirà naturale che la risposta suggerita da Virgilio e articolata da Dante opponga 'conduplicatio' a 'conduplicatio', quasi a certificare, in misurabile schema, la conseguita 'adaequatio'; apparirà naturale, finalmente, che tale imitativa 'adaequatio' debba implicare, all'interno dello schema, una anche più arguta variante, e che dunque alla 'anadiplosis' proposta venga ad opporre, con funzione paleamente equilibrante, una callida 'epyzeusis': la situazione drammatica ~~non~~ si decompone insomma in un calcolo rettorico che permette di penetrare sino alle radici stesse del segmento ~~del racconto~~ di racconto in esame. Il soccorso virgiliano supera così, con una arguta proposta di "bello stile", di "parola ornata", l'imbarazzo di Dante "scornato", anche per i suoi possibili, segreti aspetti, diciamo così, stilistici; anche per via di stile, vogliamo intendere, l'unità dell'"interlocutore poetico" si trova restaurata ed approfondita, lo dicevano ora appunto, in una complementare, quasi paradossale, fondazione rettorica.

~~che~~ ~~l'adaequatio~~, più di finire al poeta, ha condizioni di durezza, così la

Se rilevante riesce, come abbiamo veduto, l'intervento di tali strutture di eloquenza, nell'organico organizzarsi del discorso poetico dantesco, non meno notabile deve ancora apparire la restituzione del colore delle immagini presenti nella 'exclamatio' inaugurale, in questo luogo del canto, ~~non~~ e in bocca al medesimo pontefice: dalle "spose" di bontade siamo ora condotti al "torre a'nganno la bella donna". Assistiamo così ad ~~una~~ una sorta di recupero, nella trama metaforica del capitolo, di quella che in origine era stata posta, in qualche modo, come l'inclinazione emblematica del linguag-

gio del canto, ritrovandosi così segnata la curva maestra di questo con un richiamo di vera evidenza, capace per sè solo di indicare, con totale fermezza, la definitiva riassunzione, dall'interno stesso della pagina, del suo livello più autentico. Si comprende ora anche meglio la funzione dei due prestabiliti piani di racconto, nel principio, e la funzione dei loro comporsi e mediarsi al punto del "suggello": il colore dei traslati, gettato per anticipazione sopra il momento iniziale, quasi per un gesto di epigrafia tonale, e ivi severamente ritagliato, doveva essere riconquistato, lentamente e ordinatamente, per l'inarcarsi puntuale dello svolgimento drammatico, sino ad incidere, con sottile lama espressiva, sopra la peripedia stessa del capitolo. E infatti: la colorazione metaforica dell'intervento di Niccolò, tematicamente caratterizzata, appoggiandosi attualmente al capitale equivoco drammatico, permette al pontefice di cifrare, diciamo così, il proprio grido, di tessere al momento la propria eloquenza tutta in chiave, non già di fronte al lettore, si badi bene, reso avvertito preliminarmente appunto dalla anticipazione della 'exclamatio', ma di fronte al poeta, in condizione di dramma, così da dimostrare, reattivamente, al tutto indispensabile l'immediato soccorso virgiliano; l'impiego stesso del traslato assume così, in condizione di dramma, insieme, una precisa significazione drammatica, si risolve in un indispensabile strumento della articolazione narrativa, imposta infine, già determinatamente, tutta l'orientazione del secondo intervento del pontefice, un intervento destinato ad emergere come ampio glossema per le allusive movenze del primo grido oscuratamente cifrato.

Per che lo spirto tutti storse i piedi;

poi, sospirando e con voce di pianto,
mi disse: "Dunque che a me richiedi?

Se di saper ch'i'sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch'i'fui vestito del gran manto;

e veramente fui figliuol de l'orsa,
cupido sì per avanzar gli orsatti,
che su l'avere, e qui me misi in borsa.

Di sotto al capo mio son li altri tratti
che precedetter me simoneggiando,
per le fessure de la pietra piatti.

Là giù cascherò io altressi quando
verrà colui ch'i' credea che tu fossi
allor ch'i'fecì'l subito dimando.

Quel tutto immaginativo rappresentato dall'ormai remota 'junctura' del "piangeva con la zanca" si distingue ora, anche temporalmente, nella differenziata successione del "tutti storse i piedi" e del "poi, sospirando e con voce di pianto": due momenti che si dispongono essenzialmente nel senso della esplicazione psicologica, quasi per equilibrare le modulazioni emerse nell'ultima similitudine offerta dal narrato ("tal mi fec'io..."), tale esplicazione infine iscrivendo nelle fondamentali notazioni penali, poste in margine, acre didascalia liminare, quasi a cingere l'episodio maggiore in una severa cornice, che sarà sigillata, con estrema ripresa, dall'immagine del "forte spingava", tutta dichiarata, naturalmente, con puntuale referto literatamente psicologico, in "o ira o coscienza". L'intensità dei traslati interamente si affida e si riserva così alla larghezza compiuta dell'orazione del pontefice, dove l'accesa parola abbracerà, per complessa impostazione rettorica, adeguatamente, quelle solenni misure evocative che a lei saranno particolarmente affidate. E anzitutto riemerge quella cadenza perifrastico-

ca di discorso, a noi già nota per certi luoghi continui della pagina, sopra segnati, approdante ora alle sue voci risolutive, abbandonata in margine al parlato l'originaria sua disposizione penale, per un nuovo e più eletto gusto di emblemi: l'immagine del "gran manto", in primo luogo, che vale come primaria approssimazione anagnostica, l'immagine etimologica del "figliuol de l'orsa", quindi, che di tale moto di disvelamento è il vertice, stilistico e narrativo, di massima definizione; ma la prima, corretta nella seconda ("e veramente..."), e questa sciolta in una rigorosa struttura consecutiva che, attraverso la denunzia della colpa ("cupido si...") enuclea la tematica penale del canto, nello 'seuma ab inferiori' del "su l'avere, e qui me misi in borsa", come esplicita confessione di contrappasso. Una così costruita cadenza perifrastica non implica, converrà finalmente osservare, quel solo artificio costruttivo che sopra denunziammo, e cioè l'effettuale orientarsi dell'acerbo sentimento poetico sopra la figura evocata di Bonifazio (perifrasticamente ancora, nel parlato di Niccolò, "colui ch'i' credea che tu fossi", con rinvio al "subito dimando" centrale, al nodo drammatico del capitolo), ma in lice soprattutto quel concreto categorizzare che è della concreta poetica dantesca: non soltanto il "gran manto" e il "figliuol de l'orsa" e il mettere "in borsa" risolvono in figura il riconoscimento (e la colpa, ancora, e la pena), ma trascendono i nessi immediati della cronaca episodica; il 'nomen' stesso, ad esempio, in grazia dello 'argumentum a nomine' che lo assorbe, diviene assoluto emblema: proprio in grazia dell'araldico segno della "plena fraudis fera" (Ambrogius, Exam. VI, I8), così opportuna in Malebolge, subito oltre la dichiarazione del contrappasso, il "figliuol de l'orsa" evocherà, con agevole

transizione "li altri": il culmine del definire anagnostico, per la simbolica 'interpretatio', è ancora il culmine del definire categorico, il disvelamento di Niccolò coincide, anche per la risoluzione rettorica su cui è fondata, con il disvelamento dei "consorti" che vestirono il "gran manto".

La virtù lirica dell'orazione riposa sin qui, in sommo grado, nella intensità della resa figurativa. Allargato poi l'orizzonte del discorso ai "consorti", il nesso Niccolò—"consorti" illustra quel destino penale che per alcun tempo si pone come differenziatore, e sul rapporto così istituito, precisamente, costruisce ogni illustrazione ("cascherò io altressi...", "ma più è'l tempo...", "di più laida opra..."), mantenendo con precisa fedeltà quel sentimento comparativo che, come eccellenza penale, era già nella prima interrogazione dantesca ("più che gli altri suoi consorti") e che ora rovescia il proprio senso. Ma il sentimento dominante deve essere individuato ancora nella fondamentale scansione ~~temporale~~ temporale che organizza questa sezione del testo. La tematica del penale incastro nei fori, la tematica penale della fiamma, la tematica del rovesciamento penale, le tre modalità appunto dello spettacolo della bolgia, tutte si innestano sopra quella prospettiva di tempo che dilata ora il cerchio della parola del pontefice in un lento dissvilupparsi espressivo: nella visione del futuro, in particolare, quella larga disponibilità oratoria, che organizza la stesura cronologica della materia del parlato e da questa riceve una ferma caratterizzazione, può allargarsi trionfante, abbracciando le varie modulazioni acremente penali in un mirabile esempio di 'expositio', che gravita sopra la geometrica figurazione della terzina: motivo della fiamma in "i più mi cossi"; motivo del rovesciamento in "così

sottosopra"; motivo dell'incastro (e risoluzione cromatica estrema, per ecc., dalla "roggia fiamma") in "piantato coi più rossi".

Ma più è'l tempo già che i più mi cossi
e ch'io son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi più rossi:

chè dopo lui verrà di più laida opra
di ver ponente un pastor senza legge,
tal che convien che lui e me ricopra.

Nuovo Iasēn sarà, di cui si legge
ne'Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge."

Nella prospettiva crudamente solenne che così H si dispone, il giro perifrastico assume il netto colore di quella particolare indefinizione determinante che è propria del vaticinio ("di ver ponente un pastor..."). E' lo scatto compositivo più callido dell'intiero capitolo, se bene misuriamo, e ad esso corrisponde un improvviso, acutissimo rialzarsi tonale: meglio che di poetica 'surprise', tuttavia, converrà parlare, in questo caso, di una pronta e tesa maturazione della linea espressiva dell'episodio, di una vivacissima conquista, e repentina, di quello che tra gli esiti possibili del discorso dantesco è l'esito di più alta eloquenza. Nella terzina ultima trascritta, dopo che Niccolò e Bonifazio sono stati conclusivamente congiunti (e si presti attenzione H alla evidente spia grammaticale, alla chiusa cadenza pronominale: "lui e me"), alla risoluzione perifrastica, riservata qui, in posizione decentratamente marginale a "chi Francia regge" (indefinizione determinante, ancora questa, ed equilibrante il parallelo "suo re"), è sostituito il ricorso biblico, la superiore forma, per Clemente, della 'significatio' scritturale del "nuovo Iason", non senza il puntuale rinvio testuale ("di cui si legge ne'Maccabei"), e sempre doppiata sopra la ~~PRESTABILITÀ~~ prestabilita struttura profetica; senza scar-

to dagli ordini sintattici dominanti e dalla certezza di rapporti che in grazia di quelli continuamente si esprime, la comparazione si manifesta un'altra volta come estrema ("come a quel...così fia lui") e sul rimando allo 'exemplum' del documento sacro si innalza il così confortato caso storico, nella coerente dimensione del vaticinio.

Non eccezionale sistema compositivo veramente, nell'*Inferno* dantesco, la maturazione della linea narrativa sopra la contagiosa denunzia delle colpe, per l'emergere di nuove figure nell'orizzonte delle dichiarazioni del peccatore centrale, estende il suo moto epidemico, nel nostro caso, secondo la rigorosa norma di una struttura temporale; le figure addizionali di Bonifazio e di Clemente si sostengono ora a vicenda come apparenti illustrazioni semplici del ritmo cronologico penale: che la prima di queste già sia emersa nell'equívoco capitale, è artificio doppiamente utilizzabile e significante, se ammette un deposito tutto ritagliato, sul margine ultimo dell'orazione, alla terza figura di "pastore"; cresce così il discorso, con impressionante necessità, di rimando in rimando, e nel cerchio sue breve, all'ultima insorgenza, sopra il riporto scritturale, il difficile ornato che lo guida sembra davvero stupefatto dilatarsi nella contemplazione della adeguazione della storia futura al suo scritto 'exemplum', con la grandezza magnifica della risoluzione profetica. Se abbiamo dunque tanto insistito sopra le forme rettoriche che percorrono e sostengono l'intiero segmento, non è certamente, torniamo a dire insistentemente, per sottolineare con cura ~~l'esclusiva~~ esclusiva il vigore dei colori stilistici o per dimostrare l'articolarsi della pagina in una tensione limitatamente eloquente: la temperatura espressiva del testo,

99

questo si intendeva dimostrare, nasce in effetti da tali colori e da tale articolazione, per questi vibra, di questi costantemente si avvale nel proprio salire, non per chiuse esercizio, insomma, ma per un funzionale distendersi dell'arco, appunto verso l'esplosione profetica, che trionfa della pre-costituita, algebrica quasi, scansione temporale, caratteristica del passo, ~~ma~~ orientandola finalmente verso una risolutiva modulazione, tale che scatti, e rompendo sopra la pagina, sopra il tempo medesimo apertamente vittoriosa. Non cederemo dunque, adesso, per una insidiosa tentazione del costume esegetico contemporaneo, a facili suggestioni di ordine psicologico, non deprimeremo in questo senso esclusivo le diverse resultanze della nostra inchiesta. Chi ha tentato qualcosa in questo senso, e ricorderemo almeno, come pare ovvio, per il suo strenuo impegno, e per le sue sensibilissime proposte, del resto, il Momigliano, di cosiffatte ricerche ingegnosamente studiosissimo, è ~~precisamente~~ samente approdato a risoluzioni di questo ~~impr~~proprio peso critico: "la figura di questo pontefice è fra le più ricche di sfumature: prima schermito, poi ~~meno~~ dolente, poi confesso e profetico"; cioè a risoluzioni, ci sia lecito dirlo, di estrema irresolutezza, viziate, prima ancora che nel loro particolare esito, nella loro stessa impostazione problematica preliminare. Non ci meraviglieremo dunque se nel Momigliano ci sarà dato leggere ancora che "questo linguaggio di Niccolò III è una delle espressioni più rudi della diabolica psicologia dei dannati: anche Niccolò III ha del Vanni Fucci"; e ci fermeremmo volentieri qui, per risparmiare al lettore l'osservazione che "del l'uno e dell'altro avrà Dante", osservazione che rimbalza da altra pagina vicina, ove è scritto che "Dante ha spesso nell'Inferno qualcosa di diabo

questo si intendeva dimostrare, nasce in effetti da tali colori e da tale articolazione, per questi vibra, di questi costantemente si avvale nel proprio salire, non per chiuso esercizio, insomma, ma per un funzionale distendersi dell'arco, appunto verso l'esplosione profetica, che trionfa della preconstituita, algebrica quasi, scansione temporale, caratteristica del passo, ~~mentre~~ orientandola finalmente verso una risolutiva modulazione, tale che scatti, e rompendo sopra la pagina, sopra il tempo medesimo apertamente vittoriosa. Non cederemo dunque, adesso, per una insidiosa tentazione del costume esegetico contemporaneo, a facili suggestioni di ordine psicologico, non deprimeremo in questo senso esclusivo le diverse resultanze della nostra inchiesta. Chi ha tentato qualcosa in questo senso, e ricorderemo almeno, come pare ovvio, per il suo strenuo impegno, e per le sue sensibilissime proposte, del resto, il Momigliano, di cosiffatte ricerche ingegnosamente studiosissimo, è ~~precisamente~~ samente approdato a risoluzioni di questo ~~improprio~~ peso critico: "la figura di questo pontefice è fra le più ricche di sfumature: prima schernito, poi ~~mentre~~ dolente, poi confessò e profetico"; cioè a risoluzioni, ci sia lecito dirlo, di estrema irresolutezza, viziate, prima ancora che nel loro particolare e sito, nella loro stessa impostazione problematica preliminare. Non ci mera viglieremo dunque se nel Momigliano ci sarà dato leggere ancora che "questo linguaggio di Niccolò III è una delle espressioni più rudi della diabolica psicologia dei dannati: anche Niccolò III ha del Vanni Fucci"; e ci fermeremmo volentieri qui, per risparmiare al lettore l'osservazione che "del l'uno e dell'altro avrà Dante", osservazione che rimbalza da altra pagina vicina, ove è scritto che "Dante ha spesso nell'Inferno qualcosa di diabo

lico" e, in particolare, nella trama di questo canto, "una raffinatezza dia-
bolica" (con rimandi agli episodi di Filippo Argenti, di Venedico Caccianemi-
co, di Alessio Interminali, di Vanni Fucci, di Rocca degli Abati, di Branca
Doria, di Guido da Montefeltro); il che, poi, per quel tanto di verità che
può contenere, viene proprio a dimostrare che una analisi condotta 'per per-
sonas' trova in sè medesima la propria condanna più esplicita, se le 'perso-
nae dramatis', come avviene, si disciolgono nel respiro totale di quel momen-
to della favola drammatica in cui esse emergono, nel moto narrativo di cui
esse sostengono, per certo tratto, il complesso ritmo da cui esse sono deter-
minate, lo abbiamo già osservato, come altrettanti gruppi tematici innalzati
a figure, nel loro profilo emblematicamente concreto. E non sarà inutile qui
rammentare certa opportunissima polemica del Russo contro quegli ostinati
residui di "realismo romantico", che conducono ad un ostinato "antropomorfiz-
zamento della poesia"; scriveva il Russo, nel 1948, per l'esattezza, che "il
personaggio come personaggio ha avuto un grande sviluppo in tutta la critica
romantica e soltanto in queste ultime ventenni in Italia c'è stato qualche
tentativo per dissolvere questo canone, che in altri tempi ha dato i suoi
frutti, ma che oggi comincia ad essere piuttosto sfocato e pericoloso"; e di-
scorreva, il Russo, del ~~momento~~ "Petrarca" del De Sanctis e dei suoi inseagna-
menti, ma la sua proposta potrebbe e dovrebbe riuscire anche più opportuna e
più fertile nell'ambito della critica dantesca, cioè in una zona di ricerche
che più che ogni altra, forse, è stata lungo tempo vittima indifesa di un
simile "antropomorfizzamento"; e tanto più opportuna e tanto più fertile, oggi,
per noi, quanto più il Russo riesce a dimostrarsi palesemente insospettabile

di qualsiasi, non diciamo complicità metodologica, ma neppure umana simpatia, per quelli che egli tanto sdegnosamente definisce, nelle medesime pagine, "i vani contrappunti musicali dei cosiddetti critici stilistici". Nell'orizzonte della poesia dantesca, infine, a nostro giudizio, la nozione stessa di personaggio, che non vuole essere certo incutamente, e ingenuamente, respinta, vuole riuscire radicalmente restaurata, nel senso che abbiamo sopra cercato di indicare: una funzionale realtà espressiva, portata, e per così dire costruita, prodotta, dal movimento del narrato della Commedia, che nel narrato appunto senza residuo risolve sè medesima, e che non possiede altra verità che non sia quella dell'orientazione drammatica dell'episodio in cui germina e da cui è determinata; una realtà, insomma, per la quale le misure psicologiche di indagine riescono le più improprie e le più imprecise, come una lunga esperienza esegetica può dichiarare, così gloriosa, se vogliamo, ma così palesemente conclusa e per noi infeconda e lontana, e come ancora e soprattutto si dimostra nitidamente ad una considerazione fenomenologicamente aperta e attenta del testo di Dante.

Ma ritorniamo alla pagina in esame: e limitiamoci dunque, per questo luogo poetico, a considerare il così disposto svolgimento del capitolo, nell'equilibrio delle sue parti, come teleologicamente orientato, se possiamo dire, verso quella sezione del canto che è destinata a riassumere in sè, conclusivamente, l'accumulata tensione espressiva, verso quell'intervento dantesco in cui vedremo ripresi, con puntuale fedeltà, dal poeta medesimo, quei colori rettorici e quelle risoluzioni tematiche che noi abbiamo indicate presenti nell'orazione di Niccolò, per una partecipazione piena, così nello sti-

di qualsiasi, non diciamo complicità metodologica, ma neppure umana simpatia, per quelli che egli tanto sdegnosamente definisce, nelle medesime pagine, "i vari contrappunti musicali dei cosiddetti critici stilistici". Nell'orizzonte della poesia dantesca, infine, a nostro giudizio, la nozione stessa di personaggio, che non vuole essere certo incutamente, e ingenuamente, respinta, vuole riuscire radicalmente restaurata, nel senso che abbiamo sopra cercato di indicare: una funzionale realtà espressiva, portata, e per così dire costruita, prodotta, dal movimento del narrato della Commedia, che nel narrato appunto senza residuo risolve sè medesima, e che non possiede altra verità che non sia quella dell'orientazione drammatica dell'episodio in cui germina e da cui è determinata; una realtà, insomma, per la quale le misure psicologiche di indagine riescono le più improprie e le più imprecise, come una lunga esperienza esegetica può dichiarare, così gloriosa, se vogliamo, ma così paleamente conclusa e per noi infeconda e lontana, e come ancora e soprattutto si dimostra nitidamente ad una considerazione fenomenologicamente aperta e attenta del testo di Dante.

Ma ritorniamo alla pagina in esame: e limitiamoci dunque, per questo luogo poetico, a considerare il così disposto svolgimento del capitolo, nell'equilibrio delle sue parti, come teleologicamente orientato, se possiamo dire, verso quella sezione del canto che è destinata a riassumere in sè, conclusivamente, l'accumulata tensione espressiva, verso quell'intervento dantesco in cui vedremo ripresi, con puntuale fedeltà, dal poeta medesimo, quei colori rettorici e quelle risoluzioni tematiche che noi abbiamo indicate presenti nell'orazione di Niccolò, per una partecipazione piena, così nello sti-

di qualsiasi, non diciamo complicità metodologica, ma neppure umana simpatia, per quelli che egli tanto sdegnosamente definisce, nelle medesime pagine, "i vani contrappunti musicali dei cosiddetti critici stilistici". Nell'orizzonte della poesia dantesca, infine, a nostro giudizio, la nozione stessa di personaggio, che non vuole essere certo incutamente, e ingenuamente, respinta, vuole riuscire radicalmente restaurata, nel senso che abbiamo sopra cercato di indicare: una funzionale realtà espressiva, portata, e per così dire costruita, prodotta, dal movimento del narrato della Commedia, che nel narrato appunto senza residuo risolve sè medesima, e che non possiede altra verità che non sia quella dell'orientazione drammatica dell'episodio in cui germina e da cui è determinata; una realtà, insomma, per la quale le misure psicologiche di indagine riescono le più improprie e le più imprecise, come una lunga esperienza esegetica può dichiarare, così gloriosa, se vogliamo, ma così paleamente conclusa e per noi infeconda e lontana, e come ancora e soprattutto si dimostra nitidamente ad una considerazione fenomenologicamente aperta e attenta del testo di Dante.

Ma ritorniamo alla pagina in esame: e limitiamoci dunque, per questo luogo poetico, a considerare il così disposto svolgimento del capitolo, nell'equilibrio delle sue parti, come teleologicamente orientato, se possiamo dire, verso quella sezione del canto che è destinata a riassumere in sè, conclusivamente, l'accumulata tensione espressiva, verso quell'intervento dantesco in cui vedremo ripresi, con puntuale fedeltà, dal poeta medesimo, quei colori rettorici e quelle risoluzioni tematiche che noi abbiamo indicato presenti nell'orazione di Niccolò, per una partecipazione piena, così nello sti-

le come nei motivi, secondo un procedimento davvero non inconsueto nella Commedia, procedimento per cui, ad una attenta considerazione, quel dettaglio, della replica in iterazione suggerita da Virgilio, recupero dialogico della unità dell'"interlocutore poetico", non è tanto un dato unico, quanto il naturale emblema del contegno normativo che conduce la scrittura dantesca, del concrescere progressivo del livello linguistico, congiuntamente al progressivo modularsi dei temi del racconto, quasi per un suggerimento, di volta in volta offerto, del luogo d'avvio per il disporsi continuo dei segnati della favola. In questa assidua collaborazione, paradossalmente affermata, tra il personaggio di Niccolò e l'"interlocutore poetico", e che è collaborazione, si badi, così paradossale come tipica per il narrato dantesco, è il vero punto di risoluzione di quella tematica critica che sopra abbiamo proposta e formulata come indispensabile e urgente: vogliamo dire che quella orientazione drammatica, da noi denunciata come la verità ultima e la più profonda realtà espressiva del personaggio, è la stessa orientazione morale dell'episodio in cui il personaggio tale verità e tale realtà viene indotto a manifestare; nel caso, quella orientazione che la 'exclamatio' inaugurale ha dichiarato in un grido aperto e teso, e che lo svolgimento drammatico è ormai giunto a recuperare limpidamente e saldamente, come propria interna meta, come proprio necessario esito di poesia.

Si misuri da questo quanto siano lontani dal vero coloro che nell'acre gusto di confessione da cui sembra animato Niccolò, o nella contagiosa denuncia della colpa, sopra avvertita e sottolineata, anzichè riconoscere un momento essenziale, drammaticamente impostato e risolto, della dantesca

'esplorazione del negativo', verrebbe individuare una semplice cadenza psicologica. Il D'Ovidio, commentatore maestro del canto, muovendo da un'indagine così organizzata, e così ingenuamente talora, se egli annota che "la psicologia dei dannati, specialmente dei dannati peggiori, non è sempre in tutto conforme alla psicologia ordinaria", perviene a più persuasivi risultati quando è tratto ad osservare, immediatamente dopo, che "alla macchina del poema convenne che essi non avessero quello spirito di menzogna che è proprio dei disvoli, nè un senso invincibile di vergogna che li rendesse ostinatamente taciturni (fino i traditori, che sono i più ritrosi, finiscono col cedere), nè un'eccessiva cura di nascondere almen quel tanto che non fosse loro domandato": che la "macchina del poema", illustre strumento esegetico un tempo, e offerto dal Tommaseo, scarichi il problema critico avanzato dall'interprete, e massime in quei suoi termini, è notazione un poco semplicistica, a dire il vero, e tale comunque da non esonermare questi da un pronto recupero psicologico: Niccolò "è una natura bassa e trista, sì, ed è di tali nature il cinismo quasi allegro"; lo induce anzi ad aggravare tale recupero con una giunta di nuovo, e non meno ingenuo realismo: "ma è atteggiata come sole nel mondo di là, e nel di là dantesco, è possibile fino a tal punto"; e ancora: "solo in un'altra cosa egli è il malvagio tal e quale si manifesta anche in questo mondo, è proprio l'uomo nelle sue più invitte e costanti inclinazioni: nella smania cioè di denunciare i correi, i colleghi prevaricanti come e più di lui".²⁸ Ma la "macchina del poema", sopra invocata a dirimere la presente questione, non vuole essere intesa da noi, se non come un poco impronta immagine del manifestarsi narrativo della poesia dantesca, di quella 'esplorazione

del negativo', torniamo a dire, che di sè investe ogni aspetto del narrato e da sè suscita quella tale psicologia paradossale, quella tale paradossale collaborazione del personaggio, che sono tra i più naturali e necessari movimenti della moralizzata favola infernale, non suscettibile, se non per patente arbitrio esegetico, di una qualsivoglia trascrizione 'realistica'. Onde il D'Ovidio stesso doveva poi scrivere: "Nicolò aveva chiuso papalmente, con un richiamo della scrittura, e Dante lo piglia in parola, gli voga sul remo, evoca altri ricordi scritturali"²⁹; e qui il critico non segnava altro, inconsapevolmente, o almeno con non intiera consapevolezza, se non quella continuata piena di orientazione stilistica, di orientazione narrativa, di orientazione etica, che sopra abbiamo insistentemente affermata: la trascriveva, al solito, in termini di psicologia del personaggio, in certo senso la allegorizzava, ma quella continuità, in qualunque modo, sicuramente e puntualmente egli alfine affermava nel suo manifestarsi concreto.

I'non so s'i'mi fui qui troppo folle,
ch'i'pur rispuosi lui a questo metro:
"Deh, or mi dì: quanto tesoro volle

Nostro Segnore in prima da San Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non chiese se non 'Viemmi retro'.

Nè Pier nè li altri tolsero a Mattia
oro ed argento, quando fu sortito
al luogo che perdè l'anima ria.

Però ti sta, chè tu se'ben punito;
e guarda ben la mal tolta moneta
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

L'estremo intervento dantesco, per il suo inaugurarsi interroga-
tivo, trova un modello assai prossimo nella originaria sintassi poetica del
peccatore, trascinata qui, tuttavia, entro il circolo più rigoroso di vera

e propria 'subjectio', più forte coloritura per il più forte "metro" del poeta (nel 'Documentum' di Geoffroi de Vinsauf: "subjectio est color quando de aliquo querimus utrum sic sit vel sic esse possit et postea rationem inducimus quod vel sic non sit vel sic non esse possit"); ma se il piacere del rinvio biblico tutto si appoggia, in particolare, alla tematica conclusiva di Niccolò, al suo gusto scritturale, se tutto è appreso di recente, lo abbiamo letto anche ora nel D'Ovidio, dalle labbra del pontefice, con uno scrupoloso attacco che ben s'affida alle movenze dell'esemplare immediato, e dove il "vienni retro" sembra anzi voler vincere il dottrinale rimando anteriore con più diligente trascrizione ("venite post me" Matth. IV, 19; Marc. I, 17), alla inclinazione del nuovo segmento non collabora meno la proposta ormai remota della 'exclamatio' d'apertura, le cui cadenze passano, direbbe sempre il D'Ovidio, dal Dante narratore al Dante viaggiatore, ed entro queste cadenze, quel motivo dell'"oro" e dell'"argento" che epigraficamente parve già inaugurare il canto: "per oro e per argento". Nelle due sezioni dell'invettiva dantesca tale motivo due volte si offre ancora con vivissima forza di ricalco ("oro ed argento" al verso 95, "d'oro e d'argento" al verso 112), quasi a ribattere il più pudico "avere" ("di quell'aver sazio" al verso 55, "che su l'avere e qui..." al verso 72), due volte emergente, con studio so calcolo di simmetria, nei due interventi del peccatore: "oro" e "argento", si osservi, che sono i nodi stilistici più pungenti del folto tessuto tematico, e non discontinuo davvero, in cui vengono a comporsi ("quanto tesoro volle...", "la mal tolta moneta", nella prima sezione; "la vostra avarizia", "quella dote", nella seconda). Il rinvio obbligato sembra essere, questa volta,

come è ovvio, quel "argentum suum et aurum suum fecerunt sibi idola" (Osea, VIII, 4), che suele essere addotto per gli ulteriori "idolatre", insieme con "simulacra gentium argentum et aurum, opera manuum hominum" (Psalm. CXIII, 12 e CXXXIV, 15). Ma se ancora converrà additare "appellaverunt deos opera manuum hominum, aurum et argentum" (Sap. XIII, 10), converrà soprattutto osservare come nel testo biblico "aurum et argentum" possano dimostrarsi nesso di ostinatezza frequenza: sarebbe agevole rinviare chi legge a un numero veramente ragguardevole di passi scritturali.³¹

Ora, il Chimenz, tra gli altri, ha sottolineato molto rettamente, in certe sue pagine recenti, quel "nutrimento spirituale tutto sotterraneo" che la Bibbia offri al mondo poetico dantesco, un nutrimento che "più che in immagini e sentenze derivate direttamente dal testo sacro, si rivela nella tessitura stessa del discorso, nelle sue cadenze solenni"; ma ad integrare la sua proposizione critica, converrà ripetere con il Marsot che l'arte della Commedia "è più o meno delicatamente tutta tramata - fili serici e preziosi - o pigmentata" da "elementi verbali biblici", e che "converrebbe trattare del gusto dantesco dei tropi, di certi movimenti stilistici e sintattici, delle metafore, del lessico: poichè anche lo studio lessicale è specola, sottile e giudiziosa, a precisare, nella sua prima impressione, il conio biblico della sensibilità del poeta":³² e una indagine approfondita dovrà di fatto, come è ovvio, legare questi diversi motivi esegetici in un unico tessuto interpretativo. Se abbiano indugiato sopra un caso particolare con tanta indiscrета diligenza, potremo forse in parte essere giustificati dalla nostra intenzione, per verità non meno indiscreta, di offrire un esempio minima-

di quel contegno che il glossatore futuro dovrà tenere nell'analisi totale delle varie presenze scritturali, più o meno sensibilmente esposte ed offerte, e della loro varia e intrecciata azione, nel testo di Dante. E in effetti: anche il motivo, assolutamente capitale in questo canto, del denaro, e in questo canto teologicamente appoggiato, diciamo così, sopra la definizione tomistica della simonia, in generale ("vitium simoniae incurunt quicunque student vendere seu emere aliquid spirituale vel spirituali annexum", Summa Th. quaest. C, art. I, concl.), e in particolare sopra la proposizione "quod papa potest incurrere vitium simoniae, sicut et quilibet aliis homo: peccatus enim tanto in aliqua persona est gravius, quanto majorem obtinet locum" (ibid. ad VII), viene ad iscriversi, per una prepotente suggestione scritturale, nella lucida evidenza tematica dell'"aurum" e dell'"argentum", in lucida evidenza, vogliamo dire, di immagine: una immagine che non soltanto e non tanto vuole essere restituita a questo o a quel determinato luogo biblico, ma che soprattutto desidera dimostrarsi generata e sostenuta da una larghissima frequentazione dei testi sacri, e in tale frequentazione, e nella suggestione denunziata che da questa deriva, conseguentemente dimostrarsi capace di una sua allusiva forza poetica, estremamente ricca e tesa, tutta evocativamente mediata; siamo così assai prossimi, se non ci inganniamo, a certe illustri proposte del Getto, e concluderemo dunque la nostra inchiesta adattando alla nostra pagina quelle sue parole, "anche queste immagini sono avanzate con una precisa giustificazione teologica", insistendo, se mai, intanto, con la nostra voce, sopra l'indispensabile equilibrio interpretativo tra la nozione di immagine e la sua fondazione teologica, affinchè possa riflettersi,

nel gesto interpretativo appunto, senza deformazioni, il concreto equilibrio del gesto poetico dantesco. E col Getto ancora, pertanto, annoteremo: non si tratta di una curiosa e diligente ricerca di fonti, bensì di una ricerca determinata "dall'interno stesso della poesia, in quanto proprio la poesia vuole essere tutta un consapevole richiamo ai modi di una tradizione, secondo un procedimento in cui il risultato poetico è in parte affidato proprio al ricordo di questi modi di cui si carica il linguaggio".³⁴

Ma si badi: se è vera, come è certamente vera, una proposizione di codesto ordine, per la esplorazione di tutta una larghissima zona delle immagini della Commedia, non meno vera e non meno presiosa risulterà essere la sua controllata conversione per tutto un diverso momento del discorso poetico dantesco, per il suo concreto momento costruttivo, per l'organico suo organizzarsi testuale. Anche in tale zona effettuale di poesia, ancora un poco obliterata, al momento, presso di noi, dalla pressione su di essa negativamente esercitata, e assai ostinatamente sempre, dalla tradizione esegetica ed estetica crociana, anche in tale zona converrà spesso con risolutezza denunziare "un consapevole richiamo ai modi di una tradizione", anche per tale zona converrà sovente proclamare che il suo risultato poetico "è in parte affidato proprio al ricordo di questi modi di cui si carica il linguaggio", nella sua reale articolazione totale sopra la pagina. Anche nel calcolo delle strutture dantesche, del comporsi costante del racconto in misuratissimi seguenti, come in indispensabili forme espressive, entro le quali naturalmente perviene a maturazione l'operazione poetica, anche nel calcolo degli interventi non rari delle larghe suggestioni di una precisa tradizione culturale

ed espressiva, che tali strutture contréllano, è dunque presente una "complessa responsabilità estetica", e dichiararla in lucida evidenza, e accertarne e accettarne il particolare peso, il particolare valore, è compito delicato ed urgente di ogni attenta operazione critica, e storicamente sensibile. Potremo citare, poniamo, lo Schiaffini, per una prima approssimazione (e per rialacciareci, intanto, puntualmente, a una problematica già toccata nel presente paragrafo); potremo leggere: "importa, come si vede, fare i conti con la Rettorica, che nel Medioevo guida l'arte dello stile poetico e prosastico, se vogliamo conoscere, ai fini della storia della cultura, e collocare nella giusta luce, le teorie che gli scrittori intendono applicare" o in cui sono impigliati, la tradizione artistica alla quale vogliono o devono ricongiungersi; ebbene, una simile ricerca non soddisfa davvero soltanto, se rettamente orientata, le precise esigenze, e puntualissime di una "storia della cultura"; così esclusivamente sarebbe, se dovessimo, con lo Schiaffini, che lo cita, credere veramente al Faral quando afferma che la rettorica, nella produzione d'arte è "le métier, à côté du génie: le métier qui, au moyen âge, a eu une importance aussi grande qu'à n'importe quelle époque": non si tratta infatti, in realtà, di comporre "métier" e "génie" l'uno a fianco dell'altro in pur armonica giustapposizione; giustapposizione, vogliamo dire, non è, ma concreta sintesi storica, e a codesta sintesi, precisamente, vuole mirare l'indagine che qui si desidera, alla definizione esegetica, propriamente, della presenza, viva e vivida, nella poesia, di quella tradizione rettorica, alla quale è rivolto, nella poesia appunto, un consapevole aperto richiamo, e torniamo a trascrivere dal Getto, con altra intenzione, un richiamo cui

"il risultato poetico è in parte affidato"; o con estrema trascrizione: anche una ricerca così impostata vuole riuscire determinata "dall'interno stesso della poesia".

Veniamo a un esempio concreto: nell'intervento di Dante, gli 'exempla' in apertura sono una risoluzione perfettamente canonica di 'principium artificiale' entro uno schema ortaterio, legati come inoltre si trovano in una equilibratissima 'methaleensis', per la quale il "san Pietro", che è 'dictio terminalis' del primo 'exemplum', è ancora 'dictio ostiaria' del secondo, in base alla struttura: "Nostro Signore...da san ~~Pietro~~ Pietro", "nè Pier nè li altri...a Mattia" (non senza le puntuale notazioni cronologiche, diciamo così, puntualmente parallele: "in prima...ch'ei ponesse", "quando fu sortito al luogo..."). Dalle 'exclamaciones' delle prime terzine del capitolo discende finalmente, in linea retta, il sigillo esclamativo per la prima sezione dell'invettiva, il sentimento dichiarato della assoluta adeguazione della pena alla colpa ("chè tu se'ben punito"), garantito al cominciamento del canto, preliminarmente, dalla contemplazione dell'"arte" divina; e ciò aveva del resto bene avvertito lo stesso D'Ovidio, quando, per la prima 'apostrophe', annotava: "è già come anticipato il 'Però ti sta', che Dante poi a suo luogo dirà d'aver detto a suo tempo a papa Orsini"; per la seconda: "è un secondo e più chiaro spunto del motivo che tra poco si udrà cantato a papa Orsini": 'Però ti sta, chè tu se'ben punito'³⁷. Un motivo, dunque, che si trova garantito e giustificato, così sul piano propriamente dottrinale, come sul piano, che è ciò che a noi ora importa, espressivo, con duplice garanzia e duplice giustificazione: per un verso, di fronte al lettore, me-

diantre l'una e l'altra 'exclamatio', precisamente, o mediante il nodo indis-
solubile, più precisamente ancora, dell'una e dell'altra 'exclamatio'; per
altro verso, in drammatica inclinazione di discorso, all'interno dell'orazio-
ne stessa del poeta, mediante l'uno e l'altro 'exemplum', o mediante il nodo
indissolubile, ~~parimenti~~ parallelamente, dell'uno e dell'altro 'exemplum'.
Ebbene, tali nodi non da altro appaiono strettamente, funzionalmente ribadi-
ti, se non appunto dall'intervento di quelle determinate risoluzioni retto-
riche che il linguaggio poetico, in quello spazio di cultura, storicamente ~~rimane~~
definito, spontaneamente doveva offrire alla fantasia dell'autore, come natu-
ralmente orientate verso quelle risoluzioni espressive cui egli, con tesa
ansia, mirava: risoluzioni rettoriche e risoluzioni espressive, quelle che
noi adesso esaminiamo, la cui percezione critica non può procedere con disgiun-
ta analisi, con separata considerazione, perchè a tale analisi, a tale consi-
derazione appunto, quale noi andiamo proponendo e difendendo, unitaria e pun-
tuale, si manifesta palesemente condizionata l'intelligenza stessa della ar-
chitettura drammatica del canto, della sua precisa inclinazione di racconto,
del suo interno movimento essenziale di poesia, del suo articolarsi comples-
so e continuo e controllato, fuori del quale la poesia medesima fatalmente
decade a quel romantico 'ignotum', che sempre, fatalmente, 'pro magnifico est'.
Non si tratterà certo di logicizzare forzosamente la pagina in esame; si
tratterà di sottolineare invece, con provocante cura, quegli elementi che
affiorano, nella pagina in esame, con provocante evidenza, inducevano il
Croce ad affermare sens'altro: "entriamo qui nella prosa e nell'oratoria";
si tratterà di superare la pigra astrazione di cosiffatta glossa, così da

pervenire a un punto di tanto sensibile equilibrio metodologico, che ci permetta di affrontare, con equo animo, questi fantastici incubi inutili della "prosa" e dell'"oratoria", per troppo tempo, e con troppo facile successo, agitati di fronte alla troppo timida coscienza estetica di troppi interpreti; si tratterà di dimostrarle qui, questa cosiddetta "prosa", come questa cosiddetta "oratoria", ombre domestiche, e non soltanto agevoli collaboratori dell'esito espressivo del canto, e ineliminabili strumenti di questa poesia, ma poetiche voci esse stesse del concreto linguaggio della poesia dantesca, ma forme necessarie del sentimento poetico.

E in concreto appunto, l'impiego degli ~~modelli~~ 'exempla' in apertura, modulo autorizzatissimo della cultura stilistica medievale, si manifesterà volto a calare in forme di chiusa certezza codeste vivace affisarsi del poeta a una realtà di affatto paradigmatica significazione, a presenze, precisamente, di assoluta esemplarità; gli innesti scritturali verranno a disporsi, per questa via, nel testo, tutti inaugurativamente esposti e sporgenti, sopra il margine primo dell'intervento dantesco, quasi incorniciati entro una struttura categoricamente autorevole, entro una struttura dunque, che vuole essere sentita e colta come un consapevole richiamo a una determinata rivelazione letteraria, come un'allusione precisa in cui può dirsi veramente risposta non piccola parte dell'essenza espressiva del luogo. Analogamente, il 'climax' denunziato, la 'gradatim procedens clausularum progressio', che stringe l'uno all'altro 'exemplum' non altro sta a segnare, se non un moto rigorosamente, unitariamente congiunto della fantasia dantesca, un ricorso continuo di serrate e legate presenze, di quasi geometrico rilievo, in cui

bene può tradursi e riflettersi un mondo di fermissime certezze morali. Analogamente ancora, la cadenza interrogativa d'apertura permette ~~XXXX~~ all'inaugurale 'exemplum' di scattare sopra il conclusivo 'exemplum', non meno rettoricamente autorizzato, di Niccolò, sottolineando il movimento dialettico dell'episodio, come improvviso recupero della tensione drammatica, come risolutivo rilegarsi, anche, della trama del canto, intorno alla figura del poeta, e protendendo tale movimento verso la sigillante 'exclamatio'. Ed ecco, con nuova invenzione, all'ampio gioco delle ~~XXXXXX~~ 'circumlocutiones', che hanno sin qui accompagnato, e forse converrebbe dire segnato, lo svolgimento dell'episodio, repentinamente subentra un puntuale richiamo onomastico: è il segno di una improvvisa adesione concreta del discorso ai fermi dati della cronaca, di un convertirsi sorprendente dal largo e solenne moto oratorio in cruda denunzia particolare, in disvelamento preciso e tagliente; alla perifrasi "chi Francia regge" (gettata più in alto, sopra la pagina, da Niccolò, per Filippo il Bello, in calcolato equilibrio con il biblico "molle...re", comparativamente evocato), viene ora a corrispondere in qualche modo, e sempre come movenza estrema del parlato, con quello di Carlo, un nome tutto aperto e proclamato: con palese coerenza di immagine, anche il motivo del denaro, innalzato dall'iniziale "tesoro" verso l'alto aspetto tematico dell'"aurum" e dell'"argentum", si degrada ora crudamente in "moneta" ("la mal tolta moneta", accanito a "contra Carlo ardito"); in questo luogo vuole precisamente essere segnata la svolta centrale della invettiva.

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta
la reverenza de le somme chisvi
che tu tenesti ne la vita lieta,

io userei parole ancor più gravi;
chè la vostra avarizia il mondo attrista,
calcando i buoni e sollevando i pravi.

Infatti, sopra l'acutamente proclamata esitazione ("e se non fosse..."), si attua il noto passaggio, folgorante, dalla singola figura del pa-
pa corrotto alla totale categoria dei pontefici MM simoniaci: un passaggio
che agisce, ovviamente, sopra la zona di più tagliente disvelamento, di più
definita demunzia, affinchè lo scatto operi con più sensibile forza reattiva;
quelle presenze addisionali, inoltre, che il discorso di Niccolò aveva prima
evocate, e in limitata elezione, per puntuali ricorsi, si mostrano ora diret-
tamente esposte, e non quelle soltanto, ma con quelle le presenze ancora di
tutti i "miseri seguaci" di Simon mago che vestirono il "gran manto", alla
parola del poeta: ed è passaggio, come gli altri che abbiamo esaminati, sug-
gerito dall'eloquenza, se proprio non vogliamo dire da questa tutto appreso,
del peccatore, ma se attuato più sopra per saldi e accorti nessi compositivi,
entro la trama certissima di una sorta di costruzione prospettica temporale,
in cauta successione, qui per violenza di insurgente urto, qui con repentino
scarto, appena temperato, al momento, forse, dal colore riflessivo della 'sen-
tentia' ("chè la vostra avaritia..."). Non mi sembra ansi possibile negare,
alla transizione dantesca, un soddisfatto calcolo strutturale, qui dove una
sorta di 'proverbium', precisamente, detta la propria solenne misura, che è
misura di sigillo, conclusiva misura, violata dall'improvviso risolversi della
dichiarata esitazione nella malizia di una preterizione, sotto l'urgenza del
superamento della 'apostrophatio' specifica in una generale, categoriale dispone-
sione, con "parole ancor più gravi", del disvelamento morale. Come dunque,

al controllato ampliarsi dell'orizzonte tematico del segmento precedente, sorge qui contrapposta una dilatazione improvvisa e insorgente, risponde così adesso, all'uso senza sorprese delle canoniche strutture rettoriche, ivi insistentemente verificate, un più scaltro e franto gioco. L'esercizio eloquente di Niccolò si trova vinto dal proprio ricalco, affidandosi questo tutto, centralmente, all'emergere della affatto insospettabile giunta; sul passaggio tematico dell'invettiva dal peccatore ai peccatori, si impone un vero innesto, assolutamente, di nuova inclinazione di discorso, e questa inclinazione fa perno sopra le essenziali, cristallizzate forme dell'eloquenza per un comprendente e paradossale loro impiego: si impone, sul gesto conclusivo della 'sententia', meglio dunque che la sezione più alta dell'invettiva, nuova invettiva, meglio che una conversione del movimento del testo, un autentico asserto. Sul tenue ponte di quella "vostra avarizia", che porta il giudizio a una misura ~~minima~~ veramente 'communis', e pluralmente accusa i nodi etici, ponendo come voce estrema l'interna simmetria scoperta delle voci in gerundio ("calcando...sollevando"), e sembra prolungare in questo, sul vertice della condanna risolutiva, la tematica del rovesciamento come inversione morale, irrompe improvvisa una posizione di pieno ricominciamiento oratorico, certo intenzionalmente segnato da un rinnovato ricorso scritturale: al moto profetico di Niccolò si oppone adesso equilibratrice, in Dante, la verifica concreta del vaticinio del "Vangelista", caricandosi qui le tersine del peso altissimo delle originarie immagini sacre, nel loro colore più acerbo e nella loro interpretazione più inasprita.

Di voi, pastor, s'accorse il Vangelista,

quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;

quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.

Fatto v'svetem Dio d'oro e d'argento:
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?

Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!"

La ripresa del 'circitus eloquendi', qui ancora profeticamente denso, come nel parlate di Niccolò, estenua quelle cadenze di discorso che erano affiorate, dobbiamo ancora avvertire, sin dalle prime battute del colloquio, sin dal capitale momento dell'equivoco, nella stupefatta dichiarazione prima del pontefice: "di parecchi anni mi mentì lo scritto"; la tematica possibile del vaticinio era ivi già tutta virtualmente offerta; Niccolò medesimo doveva poi svilupparla nei suoi ricchi movimenti primi, guidandola sino al livello del ricorso scritturale, per lasciare, da ultimo, alla figura centrale del poeta, il compito di sigillare la curva del motivo, doppiando l'uno aspetto sull'altro, approdando agli esiti assoluti del vaticinio scritturale. Ecco così esposta sopra la pagina, secondo la libera composizione di una sequenza di immagini offerte dal testo emblematico della Apocalissi, colei che "sedet super aquas multas" ("colei che siede sopra l'acque"), colei che "cum qua fornicati sunt reges terrae" (che fu vista "puttaneggiar coi regi"), "habens capita septem et cornua decem" ("che con le sette teste nacque e da le diece corna ebbe argomento"), colei che già era apparsa, finalmente, come la "bella donna", tolta "a'nganno" e straziata: sopra la figura del

"marito" a cui piacque già "virtute", si rilega il nesso d'apertura delle "spose" di "bontate"; per due terzine invade così il testo la figura della 'magna meretrix', in quello si accampa sola, a sè traendo, in certo modo, l'intiera tensione rappresentativa del passo. Riportata al centro, come si accennava, la tematica dell'"oro" e dell'"argento", è ancora sopra i referiti biblici che si appoggia, interrogativamente e comparativamente, il rapporto degli "idolatre"; o se vogliamo dire con il BH D'Ovidio: "la sua invettiva ha un ultimo scatto; lasciando la rievocazione di fantasmi profetici, non lasciando il frasario e le reminiscenze bibliche, avventa ai papi tristi la più triste definizione della loro natura: 'è pretta idolatria la vostra, e il vostro idolo è il danaro!'"³⁹. Ed è benissimo detto; o più veramente lo sarebbe, se al D'Ovidio, come del resto avviene per solito a ciascun lettore, non fosse precisamente sfuggita l'estrema funzionalità di questa tristissima definizione. Leggiamo allora, chiarimento supremo, quel tratto della Monarchia dantesca, ove è concessa ritrovare il più illuminante strumento esegetico per il luogo in esame; ci sia lecito dunque trascrivere fedelmente:

Ecclesia omnino indisposita erat ad temporalia recipienda per preceptum prohibitivum expressum ut habemus per Matheum sic: "Nolite possidere aurum, neque argentum, neque pecuniam in sonis vestris, non peram in via" etc. Nam etsi per Lucan habemus relaxationem precepti quantum ad quedam, ad possessionem tamen suri et argenti licentiam Ecclesiam post prohibitionem illam invenire non potui.

Qua re si Ecclesia recipere non poterat, dato quod Constantinus hoc facere potuisset de se, actio tamen illa non erat possibilis propter patientis indispositionem. Patet igitur quod nec Ecclesia recipere per modum possessio- nis, nec ille conferre per modum alienationis poterat.

(Mon. III x 14-15)

A chi bene consideri questi paragrafi del trattato dantesco, non soltanto riuscirà dunque evidente che questa terza ripresa del motivo dell'"aurum" e dell'"argentum" tutta si orienta verso l'estrema, esplosiva invenzione oratoria, verso la conclusiva 'exclamatio', che non a caso recupererà così fatta tematica nelle immagini della "dote" e del "ricco padre"; non soltanto questo, diciamo, riuscirà evidente, ma dovrà anzi concedersi che tutta la pagina, tutto il canto, sono puntualmente, rigorosamente protesi verso questo grido ultimo, che suona come la moralizzata impostazione esclamativa del vero nucleo segreto ~~MEMPHIS~~ dell'intiero capitolo, improvvisamente rovesciato in aperta proclamazione: il tema complementare dei "reges terrae", quel tema che abbiamo visto lentamente profilarsi, è tempo di sottolinearlo, attraverso la 'significatio' scritturale di Niccolò ("molle...re", "chi Francia regge"), la denuncia onomastica dantesca ("contra Carlo ardito"), la proposizione della figura apocalittica della 'meretrix' ("puttaneggiar coi regi"), sino a questa risolutiva 'apostrophatio' all'"Imperator", si suggella con il tema della "moneta" in un nesso assolutamente non solubile, e sattamente come nei paragrafi ora trascritti della Monarchia, e secondo le medesime cadenze di immagine. Si tratta insomma di sottolineare, con estrema decisione critica, quel costante approfondirsi tematico, quasi di tematica esplicazione, che trova sviluppo nel canto presente, attraverso il serrato giuoco, se l'espressione è lecita, di un puntualissimo immaginare deductivo: si tratta di cogliere, nel trascorrere e nel ricorrere delle figurazioni, questo soprattutto intendiamo significare, un processo non interrotto di fantastico sillogismo, per un sillogizzare, noi diremo, che non

viene già traducendosi, di momento in momento, in immagine, ma in immagine appunto, in figura originariamente germina, in figurati emblemi viene immediatamente dissviluppando la propria trama, come in un progressivo manifestarsi di cariche simboliche, di archetipiche presenze assolute, lentamente portate ad affiorare sul testo, in un tessuto di folti e agili rimandi interni. La polàticità stessa del canto, così provocante e tesa, non altrove riposa, se non nel drammatico esito, esasperatamente esclamativo, della viva vicenda del canto medesimo.

Riapriamo il D'Ovidio: Dante, "che aveva allargato lo sguardo dall'individuo alla classe, risalendo in ultimo col suo intuito di pensatore dalla classe all'origine del suo tralignamento, al dono offerto con buona intenzione ma che aveva dato mal frutto, contemplava ora la storia di dieci secoli come una conseguenza fatale d'un primo errore; e quella contemplazione gli smorsa l'ira e lo getta nell'accoramento", così che l'invettiva, "come gli smorsa l'ira e lo getta nell'accoramento", così che l'invettiva, "comincia sarcastica, finisce lirica"; ⁴⁰ ebene, non una mossa lirica è davvero questa estrema, che sigilla l'invettiva, e meno che ogni altro luogo del can-
to è questo caratterizzabile con l'intervento di una nozione psicologica quale è quella dell'accoramento del poeta (e per il Rossi, qui "lo sdegno si placa in una malinconica meditazione sull'origine prima di tanto male"); ⁴¹
per il Pietrobono, "il cuore di Dante ormai sanguina" e qui "l'ira fa luogo alla pietà"; ⁴² e si potrebbero allegare innumerevoli documenti interpretativi affatto paralleli a questi da noi ora trascritti): chè, nella conclusiva 'exclamatio', in nitida formulazione, si dichiara, al contrario, quel nucleo di irrigidita politicità che ha guidato più e meno copertamente l'intiera

evoluzione delle solenni immagini del canto, si dichiara, precisamente, la 'clavis' ideologica dell'episodio; non alla pietà e all'accoramento fanno luogo l'ira e lo sdegno, anzi ad un fermo ed acerbo enunciarsi di un assoluto emblema dottrinale.

Il significato espressivo del canto si distende così, senza alienazione e senza scarto, nella intensa dialettica delle chiuse e segmentate forme rettoriche che lo percorrono, si colloca nel lento moto di dilatazione che ne accende, di momento in momento, il ritmo compositivo, si pone come coincidente con quel grande arco che salda le fasi del narrato dantesco in un circolo unico di costruzione eloquente. Il colore oratorio è il colore stesso della poesia del capitolo presente, colore assunto come lucida categoria di racconto, come protagonista stilistico dell'episodio, le cui peripezie narrative sono la vera e profonda vicenda di quell'ampio cerchio di poesia che abbraccia la terza Belgia, e in cui ogni presenza ha vigore, in quanto è assunta dal parlato, gettata nella esperta architettura del discorso, risolta in "metro" e in "nota"; una vicenda di emblemi.

Quando le parole "vere" hanno raggiunto sopra la 'exclamatio' a Costantino il punto in cui la tensione, esplosivamente, deve spezzarsi, il dato penale riaffiora a saldare tale cerchio ("forte spingeva con ambo le piote"), la tinta affettiva si allarga sopra la notizia itinerale, il poeta e il suo duca riaffermano drammaticamente quella partecipazione ultima, quella "unità", che è tra i motivi essenziali del canto, come presto potremo puntualmente dimostrare, con l'intervento di più attente considerazioni ("però con ambo le braccia mi prese"). Quella tematica psicologica che si

dispone ai margini della fondamentale peripezia emblematica, intreccia i suci modi, qui in conclusione, come già in apertura, quasi cauta cornice al narrato, mantenendo quel tanto di modulazione intensa che necessariamente a lei deriva dal quadro (abbiamo sottolineato: "con ambo le piole", "con ambo le braccia").

E mentr'io li cantava cotai note,
o ira e coscienza che'l mordesse,
forte spingava con ambo le piole.

I' credo ben ch'al mio duca piacesse,
con si contenta l'abbia sempre attese
lo suon de le parole vere espresse.

Però con ambo le braccia mi prese;
e poi che tutto su mi s'ebbe al petto,
rimontò per la via onde discese.

Nè si stancò d'avermi a sè distretto,
si men portò sovra'l colmo de l'arco
che dal quarto al quinto argine è tragetto.

Quivi scavemente spuose il carco,
scave per lo scoglio sconcio ed erto
che sarebbe a le capre duro varco.

Scrive il Gilson che, nella Monarchia, "s'il pense à cette forme définie de la justice humaine dont le règne est lié à la suprématie de l'empire romaine, Dante recourt à Virgile, prophète de l'âge d'or où régnera la félicité dans la paix sous l'autorité de Rome", ma "s'il veut mettre en évidence le caractère religieux, sacré et vraiment divin de la vertu de justice, Dante se tourne vers l'Ecriture, et non seulement vers ses temtes, mais vers ses héros et ses sages". Alla infera ⁴⁴ 'esplorazione del negativo', queste riflessioni del Gilson non si applicano meno bene che al prezioso trattato latino, cui abbiamo già dovuto rivolgere, ora è poco, la nostra attenzione: chè se "la justice" è, nella Monarchia, "con

me une sorte de thème, de 'leit-motiv', qui ne reste jamais longtemps sans reparaître, parfois sous les formes les moins attendues", nel capitolo XIX questo "idéal de la justice", "ce qu'il y a de plus profond et de plus personnel dans la pensée du poète", è ancora ciò che vi è di più profondo e di più originale nella sua poesia, ancorchè misurabile, in queste pagine, soprattutto l'accanita, esclusiva esplorazione del controideale dantesco, del 'negativo' della giustizia. Scrive infatti ancora il Gilson che nel fondamentale capitolo della Monarchia, in cui Dante illustra il virgiliano "iam redit et Virgo..." e dimostra che "iustitia potissima est solum sub Monarcha: ergo ad optimam mundi dispositionem requisitur esse Monarchiam sive Imperium" (Mon. I, xi, 2), "le point le plus important de cette démonstration est sans doute la définition que Dante y propose du contraire de la justice": "nam ubi voluntas ab omni cupiditate sincera non est, etsi adsit iustitia, non tamen omnino inest in fulgore sue puritatis: habet enim subiectum, licet minime, aliqualiter tamen sibi resistens" (Mon. I, xi, 6). Dante ha posto sin qui in luce, nel presente capitolo, "le caractère religieux, sacré, et vraiment divin de la vertu de justice", attraverso quella esplorazione, come avvertivamo, che ha rovesciato i termini della tematica in atto, portando alla luce della poesia del capitolo infernale il momento 'negativo', "quod iusticie maxime contrariatur cupiditas, ut innuit Aristoteles in quanto ad Nicomacum; remota cupiditate omnino, nichil iusticie restat adversum" (Mon. I, xi, II); in una cosiffatta esplorazione, la posizione di Virgilio, ben lungi dall'assumere tuttavia un carattere di inessenzialità marginale ed episodica, può assolutamente dichiararsi funzionalmente integrante: egli

è l'emblema positivo di quella giustizia che qui Dante proclama, per l'esito politico del canto, nell'atto stesso in cui colpisce l'avversa "cupiditas". Su questa precisamente si appunta l'esplorazione dantesca, appena affermato, nella 'exclamatio' alla "somma sapientia", il positivo momento formale ("e quanto giusto tua virtù comparte!"), su questa il poeta, esplorativamente, distende il colore eloquente dei suoi referti biblici; ma è verso un'intelligenza più propriamente politica di questa tematica, torniamo a dire, che egli orienta, sulla fine dell'invettiva, con la vita 'exclamatio' all'"Imperator", il motivo dei "reges terrae": qui dove egli pensa ad una "forme définie de la justice humaine", qui dove egli, da quei fondamenti più propriamente teologici, onde prese le mosse, pare approdare ad aspetti di più concreta ideologia storica, allo storico emblem della germinante "cupiditas", qui la "contenta labbia" di Virgilio, qui il suo intenso abbraccio, alludono veramente, in qualche modo, alla "Virgo" ("Virgo namque vocabatur Iustitia"), alludono ai "Saturnia regna" ("Saturnia regna dicebant optima tempora"); Renucci, per intanto: "chaque fois qu'il décoche à la Donation une volée de flèches, -ou même un seul trait,- il a soin de se couvrir d'une autorité compétente et vénérable; s'il s'attribue la première invective, lancée contre le pape Nicolas III, damné pour simonie, il se hâte de se faire approuver par le grand Virgile, poète de l'Empire". Eppure, ancorchè tutto ciò riesca perfettamente accettabile, e in particolare la denunzia della specifica significazione presente della presenza attiva e funzionale di Virgilio, "poète de l'Empire", il nodo autentico del passo in esame deve individuare

duarsi, a nostro parere, spostando un poco il tradizionale accento esegetico: il punto focale non è rappresentato dall'abile autorizzazione diplomatica, offerta pure indiscutibilmente dal particolare contegno del maestro, ma da qualcosa di più immediato ancora, dalla pura presenza del maestro, emblema primario, originaria immagine, la cui carica verrà appunto a mani starsi, con quasi estenuantemente insistita pazienza didascalica, in tale illuminante contegno. Prima che affettuosamente autorevole, Virgilico è per sè solo un allusivo, esemplare nodo tematico, e la sua "unità" di "interlocutore poetico", prestabilita in accordo con la dominante figura del poeta, mira appunto alla denunzia di così atteggiata carica emblematica. Un'allegoria ideologica, dunque? La risposta ci sarà offerta ancora dal Gilson: "la 'Divine Comédie' n'est pas moins pleine de sens figurés que le 'Roman de la Rose', mais elle les exprime autrement; au lieu de procéder par froides allégories et de nous présenter des abstractions personnifiées, comme eussent été Cupidité, Justice, Foi, Théologie, Philosophie, Dante procède par symboles, c'est-à-dire par personnages représentatifs: Béatrice, Thomas d'Aquin, Siger de Brabant, Bernard de Clairvaux.⁴⁷" E Virgilico. L'estrema parola interpretativa per la conclusione del XIX capitolo infernale è precisamente la nozione, applicata a Virgilico, della "fonction représentative" del personaggio, quale è stata illustrata dal Gilson: chè per Virgilico, nel presente canto, come per gli altri personaggi nella Commedia tutta, verrà precisamente avvertire che "ce n'est plus l'homme que jadis ils furent, c'est leur fonction poétique pure, qui dictera désormais leurs propos" e i loro atteggiamenti.

Virgilio sarà qui dunque positivo emblema, di fronte alla puntuale e accanita 'esplorazione' dantesca, di fronte al disvelarsi lucido e ossessivamente teso delle evocate presenze 'negative', delle incalzanti immagini della "cupiditas": egli è qui 'exemplum' in forma di personaggio, che è in sostanza altro modo per riportare ancora una volta, soprattutto queste pagine, la nozione a noi carissima del Gilson. E la carica emblematica e ideologica del segmento estremo del canto, la carica, narrativamente affettiva, di questa emotività tutta emergente per dottrinali simboli concreti, si articolerà da ultimo in quella opposizione delle prospettive itinerali ("rimontò...onde discese"), in cui riesce sottolineato sensibilmente lo spostamento dell'orizzonte narrativo, e con questo delle suggestioni rappresentative sin qui operanti: sopra l'annuncio della nuova bolgia si chiude precisamente il canto.

Indi un altro vallon mi fu scoperto.

III

Le aperture dei canti XIX e XX offrono puntuali motivi di suggestione per un interno raffronto critico: non soltanto, in effetti, nell'uno e nell'altro caso, un segmento di orientazione compositiva apparentemente autonoma segna con rilievo uno stacco narrativo, e sarebbe procedimento non inconsueto, questo, considerato per sè, all'equilibrio formale dei capitoli danteschi, ma una spia lessicale, ancorchè tenue, si leva ancora ad imporre più pungente rinvio, da "or conven" a "mi conven", quasi riflettendosi quella impersonale necessità che si esprimeva al cominciamento del canto precedente, e ivi si colorava, nel modo già indicato, di una tesa accensione stilistica, in 'exclamatio', e ivi si allargava come un bando solenne, in questa necessità che si afferma ora soggettivamente inclinata, e pone innanzi subito la figura dell'autore di fronte alla sua "matera" e ai suoi "versi"; e insomma, come scrive lo Spitzer, è questo uno dei luoghi in cui Dante, "without formally addressing the reader as such, nevertheless speaks (and it can only to the reader that he speaks) of certain artistic necessities imposed upon him at this particular moment", un luogo precisamente, nel quale "we are thus made to see Dante at the moment of the composition of his poem, to participate in its 'status nascendi'" (I); non più dunque ai peccatori si volge l'annuncio del canto, ma pianamente, e senza attuale insorgenza di vocativo, pur nella parallela movenza, al solo lettore; non più conviene che per quelli "suoni la tromba", ma conviene al poeta, per una nuova pena, "far versi" e "dar matera" al suo canto; alla tecnicità dell'ordinamento geo-

grafico, emergente allora nella "terza bolgia", a preparare, e s'intende, immediato, il motivo dell'ordine etico e dell'arte divina (geografia, torniamo a dire, 'trasportata al morale'), succede qui una tecnicità meramente espositiva, e come accumulata nell'insistenza delle determinazioni, del "ventesimo canto", della "prima canzon", ripetendo, in certo modo, nel doppio ritmo della dichiarazione di struttura poetica, il doppio ritmo della dichiarazione di arte poetica, sopra sottolineata: soltanto ai limiti della terzina, la "nova pena", al cominciamento, che già rafforza lo stacco, tutta in prima sede, e la parola estrema, il rigido "sommersi", vengono a porre innanzi, in estrema astrazione, l'annunzio della condizione penale. Un atto "che è come una intitolazione messa in versi" (2), secondo la glossa del D'Ovidio, che assume la forma, o quasi, di marginale didascalia, che sembra voler incidere appena il lembo estremo del canto, quasi a tracciare una semplice linea di demarcazione. Non ripercorreremo qui la storia, assai monotonà, della sfortuna critica di questo luogo: limitiamoci, al momento, a un breve indugio, ancora, sopra le pagine del D'Ovidio medesimo, secondo il quale "il capitolo comincia alla buona, con una prefazionecella un po' da cantastorie" (onde il Parodi: "il canto comincia con un'intonazione un po' da poemetto popolare") (3); secondo il quale ancora, "a noi moderni riescono un tantino antipatici codesti accenni dell'autore all'opera propria, o, come quello che sta pochi versi più sotto, ai lettori; o anche ad altri poeti coi quali egli confessa di rivaleggiare", poichè "ci par che interrompano il fascino della rappresentazione oggettiva: ci fanno troppo ricordare il cupolino del suggeritore o gl'inchini dell'attore al pubblico" (e questo

è poco, poichè il D'Ovidio arriverà a scrivere che per tali uscite "di moda", e "di moda non meno nell'alta lirica, come si vede dai commiati delle canzoni, che nella poesia giullaresca", Dante, "che di solito ci conquide, ci esalta, ci fa venir l'impeto di prostrarglisi davanti in atto d'adorazione, quelle rare volte che giullareggia anche lui ci fa tenerezza, e con la sua arcaica ingenuità ci suscita la voglia di carezzarlo come fosse un fanciullone di gran talento" (4): e come possano riuscire poi, "a noi moderni", tali commentari, sarà inutile dire). Ora, se è vero che in Malebolage non manca un esempio del giullareggire dantesco ("o tu che leggi udirai novo ludo"), poichè in XXII,118, e torniamo così allo Spitzer, "Dante uses ironically a short formula reminiscent of the technique of the performers in medieval 'oral literature', of the 'jongleurs' who, wishing to be heard attempt to attract audiences by stressing the 'novety' of their entertainment", questo, e ciò è non meno vero, "is unique in the Commedia" (5) (e non deve qui ingannarci quel "nova pena", che è luogo obbligato della esplorazione dantesca e che, se vale parimente "to attract audiences", in un certo senso, è irrigidito sempre in una semplice scansione, diciamolo pure, 'metrica', del racconto infernale, in un indice stereotipo del ritmo itinerale: è il tipo di clausola rappresentato dalla "nova pena", se mai, che deve essere proiettato, come schema tradito, sopra la 'surprise' del "nuovo ludo"; e tutto ciò lasciando adesso impregiudicata la questione di base, che possiamo anche riproporre, per ostinata fedeltà al nostro interprete, con le parole del D'Ovidio medesimo: "'nuova' la pena perchè altra dalle precedenti, o al più perchè strana, singolare; e può anch'essere che il

primo senso vada innanzi, ma in esso lampeggi il secondo" (6); chè se appunto il primo senso va qui innanzi, nel "nuovo ludo" esso è, al contrario, tutto cancellato); e converrà rinviare a ciò che lo Spitzer osserva intorno a quel "type of address in which Dante take his reader into his confidence as to his own poetic technique", così che "the reader is made aware by Dante of the necessities and justifications of his work of art" (7). Ma ciò che soprattutto importa adesso avvertire, è che in questo luogo la rotura del "fascino della rappresentazione oggettiva", rottura che abbiamo vista lamentata dal D'Ovidio, è precisamente ciò a cui mira il poeta, ed è ciò che fatalmente, ma non senza sensibile documento, lo stesso Spitzer doveva alquanto trascurare nel proprio studio: chè gli "addresses to the reader", se pur utilmente categorizzabili per sè, come particolare struttura compositiva (e che cosa non è, del resto, utilmente categorizzabile, su un piano di dascalico?), non soltanto vogliono essere distinti in ulteriori categorie minori, come ha fatto appunto minutamente ed esattamente lo Spitzer, con un passaggio, quasi, da genere a specie, ma vogliono essere risolti, da ultimo, in quel concreto loro profilarsi sopra la pagina, che di volta in volta li inclina verso una individua, specifica significazione espressiva, quale il contesto, da sè generandoli, di volta in volta precisamente determina. In questo senso, un cosiffatto implicito rivolger la parola al lettore, quale è il presente, sfugge ad ogni, anche duttile, classificazione, se per altro non avvenisse, per il proprio stesso ritagliato emergere in 'incipit', osia come la metafora, in 'principium artificiale', sopra il cominciamento del capitolo. Ma torniamo alla sfortuna esegetica di questo luogo del poema, chè

di tale sfortuna è ormai tempo di segnare il limite paradossale nella paradosse nota dello Austin, il quale, precisamente trascurando la nitida funzionalità di questa inaugurale rottura della rappresentazione oggettiva, testualmente ha scritto: "this XX Canto of the Inferno would be much better off without those first three verses, I feel; and I think many will agree with me; I am almost tempted to go further, and make a suggestion to which probably few or none for the present would be likely to consent, namely: that they be omitted from future editions of the Divine Comedy; or at least that they be furnished with some sort of special distinguishing marks, such as are given to the four Latin hexameter verses that precede the familiar 'Arma virumque cano' in some editions of the Aeneid". Sta di fatto che lo Austin sospetta "that Dante never wrote the opening terzina of the accepted canon but that is the contribution of a very early copyist". Curiosa filologia, certamente, questa, che deve risolversi, essa stessa, non avendo risoluzione migliore, esclamativamente: "might there only be yet a possibility of discovering an autograph copy of that work!" (8). Ma, nell'attesa, cerchiamo di vedere infine, da vicino, il significato espressivo di questi tanto discussi tre versi:

Di noya pena mi conven far versi
e dar materia al ventesimo canto
de la prima canzon, ch'è de'sommersi.

Lasciando ora da parte, al momento, il valore più propriamente inaugurale, diciamo così, strutturalmente impegnato, della terzina trascritta, evasione dall'ordine del narrato, che vien testo ristabilito, oltre il bene sigillato segmento d'apertura ("già eravamo..." in XIX, 7; "io era già

..." in XX, 4), si veda come essa essenzialmente prepara, a bene intendere, quel senso di poetica e letteraria consapevolezza, quella posizione aperta di autore di fronte alle proprie operazioni composite, che investirà ancora tanto vivamente di sè zone ulteriori del capitolo, là dove più intensa si farà, poniamo, la rimemorazione evidente di un testo, e là ancora, e ancor più, specularmente riflessa, dove Virgilio parlerà della sua "alta tragedia", tematicamente sporgendosi tanto, da doversi insinuare, come vedremo, nella stessa apertura del canto seguente ("la mia commedia"); ed è come sottile eco diffusa di altri tratti dell'*Inferno*, quale appunto, alle soglie di Malebolge medesima, quella protesta di veridicità, offerta al lettore "per le note di questa commedia", all'apparire della straordinaria figura di Cerone; una posizione che soprattutto potrà dimostrarsi attiva nella pagina centrale di questo capitolo, nel grande episodio della "vergine cruda", dove Virgilio disegnerà quella solenne, e postuma, correzione d'autore alla sua *Eneide*, nella larga variante, e acuta, che egli porterà al mito etiologico della sua Mantova. Lontani, dunque, da ogni tono o giullaresco o popolaresco, siamo ansi condotti, sopra riviere affatto opposte di poesia, ad uno dei vertici più liberamente confessati dell'impegno altissimo dell'invenzione dantesca. E ancora una volta siamo riportati più addietro, al canto XIX, a quelle prime presenze, diciamo così, tecniche e costruttive, che già circolarmente chiusero l'invettiva del poeta: al "metro" della risposta, alle "note" del canto (e si rammenti, per l'autentica significazione dei vocaboli, ad evitare inutili fantasie esegetiche, e al tutto impertinenti, il "metto in metro" di Inf. XXXIV, 10 e le "note di questa commedia", ora appunto da noi

ricordate, di Inf. XVII, 127, sempre guidate, con perfetta analogia, al difficile equilibrio della rima). Ma si colga, finalmente, in questo cominciamento, l'aperta dichiarazione del consapevole calcolo della strutturazione in ~~XXX~~ "canti" delle tre "canzoni" dantesche; quella lettura continua ed unitaria del poema, che qui appunto si propone, può dimostrare, in effetti, di non voler trascurare in alcun modo quelle scansioni fondamentali che segnano il ritmo stesso del racconto; vorrebbe essa anzi indicare anche l'evidente loro intenzione e la reale loro significazione espressiva, per il naturale articolarsi narrativo del testo. Non fratture taglienti e irresolubili iati, non segni esterni, d'altra parte, di meramente economiche partizioni, queste cesure del discorso dantesco, da canto a canto, sono funzionalmente disposte in vista dell'organico comporsi delle pagine: sono modi ritmici, insistiamo, e si orientano secondo il sentimento della durata espressiva del narrato, ne segnano il respiro profondo. E con le parole del Getto, ancora, indispensabili nell'orizzonte di questa tematica critica: "un canto della Commedia, se anche non determina sempre una unità lirica, sta sempre a rappresentare un'unità strutturale e un dato per lo meno del proposito costruttivo e dell'intenzione d'arte del poeta, il cui peso non può essere con troppa disinvoltura ignorato nel definitivo calcolo di una complessa esegesi"; non senza l'avvertenza complementare, che tale unità "non vive mai isolata, ma prende rilievo e si attua proprio nel suo disporsi nell'ordine complessivo della cantica" (9).

Ma, come al capitolo precedente, la mossa d'apertura della ripresa itinerale strettamente rilegava l'avvio del nuovo canto, oltre il sigilla-

to segmento inaugurale, a certe preordinate disposizioni di narrato del concluso XVIII, così in questo, il graduale disvelarsi del paesaggio penale bene si annoda alle voci ultime del capitolo dei simoniaci, dal conclusivo "un altro vallon mi fu scoperto" ponendosi transizione allo "scoperto fondo" e al "vallon tondo", qui congiunti in rima.

Io era già disposto tutto quanto
a riguardar ne lo scoperto fondo,
che si bagnava d'angoscioso pianto;

e vidi gente per le vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.

E si rammenti adesso ancora, da noi sopra segnato, l'impiego di quello stilema, a Dante carissimo, che bene potremmo definire come "'iam" narrativo', autorizzato ormai, per Malebolge, da significativi luoghi dei precedenti capitoli, e più generalmente, nella Commedia, forma non rarissima, addirittura, in cominciamento di canto ("già era in loco..." Inf. XVI; "già era dritta in su la fiamma..." Inf. XXVII; "già era'l sole..." Purg. II; "io era già..." Purg. V; "era già l'ora..." Purg. VIII; "la concubina di Titone antico già s'imbiancava..." Purg. IX; "già era l'angel..." Purg. XXII; "vago già di cercar..." Purg. XXVIII; "già si godea..." Par. XVIII; "già eran li occhi miei..." Par. XXI): la relativa frequenza di una risoluzione di quest'ordine nella seconda cantica può riflettere, in qualche modo, documentatamente, l'osservazione del Momigliano intorno alla "poesia del viaggio" nella Commedia, "che è uno dei tenui motivi ricorrenti dell'Inferno e che si fa più evidente nel Purgatorio, quando Dante cammina allo scoperto e ha dinanzi a sé un orizzonte" (10); anche per le suggestioni offerte di recente

te dal Fergusson, intorno a "the metaphor of the journey" nella Commedia, e nel Purgatorio in particolare (II), potremmo essere indotti persino a parlare di uno stilema dantesco dello "iam" itinerale; nella nekyia virgiliana, per contro, tale stilema risulta essere estremamente raro: potremmo addurre, al più, un "iamque arva tenebant ultima" (Aen. VI, 477) o un "hac vice sermonum roseis Aurora quadrigis iam medium aetherio cursu traiecerat axem" (Aen. VI, 539): alla nekyia virgiliana, infatti, "the metaphor of the journey" è pressochè inessenziale; e pensiamo al parlato del Virgilio dantesco, proprio a conclusione di questo XX ("chè già tiene'l confine..."), dove è lo "iam" esplorativo (proponiamo come risolutrice questa denominazione) che traduce, in effetti, l'"adceleremus" della "Phoebi sacerdos" (Aen. VI, 629). Ma per questo motivo stilistico, a dire il vero, potrebbe dimostrarsi utile una particolare ricerca critica, una di quelle monografie stilistiche, precisamente, che da troppo tempo, ormai, si desiderano come indispensabili strumenti esegetici della Commedia. Spostiamo la nostra attenzione, dunque, sopra quel "disposto tutto quanto a riguardar", che segna, fortissimo, quasi una ripresa del tema ormai remoto della intensità visiva (canto XVIII), ma spogliata di ogni punta aggressivamente metaforica, ma riaffiorante in più temperata offerta, pronto a condurre dai motivi dell'antica violenza ai motivi della nuova pietà. Tale intensità si allarga ora libera sopra il nuovo spazio etico aperto, ed esplorando quello "scoperto fondo" già rivela, immediatamente, la condizione penale nelle sue risultanze più provocantemente patetiche, quasi proposte per implicazione (sintatticamente anche riflettendosi

queste modalità compositiva, nella subordinazione sul relativo: "che si bagnava..."), in quell'"angoscioso pianto" che rinvia a un ulteriore svolgimento dichiarativo; non lo spettacolo penale si manifesta frontalmente, ma il nudo paesaggio, lo spazio nudo, e quella glossa anticipatrice nella quale si ripone, con acuta previdenza narrativa, quel tema del pianto che è il grande tema della prima sezione del capitolo; sull'attacco della nuova terzina ("e vidi gente...") dilatandosi approfondita la visione, il motivo infatti riemerge con la forza caratteristica del gerundio dantesco (e per questo punto rinviamo, ovviamente, al Malagoli (I2): "tacendo e lagrimando"), qui composto nel quadro di una lenta dinamica penale, arricchita di quel riflesso d'immagine ("al passo che fanno le letane..."), che sembra esaurire il dato nella semplice sobrietà del riperto: la radice del lento moto, che è radice centrale dell'atroce pena, si denuncia in separato segmento di racconto, puntando sopra quell'esplosivo "mirabilmente", in apertura di verso, che stabilisce integra la tonalità di questa esplorazione visiva, come gusto di una moralizzata meraviglia; e il D'Ovidio, con la consueta riduzione psicologistica, ma rettamente, per altro: "in quel 'mirabilmente', parola di suono largo, posta in cima al verso e alla frase, scoppia subito la maraviglia recatagli da un tanto miracolo" (I3); e il Parodi, con quella fedeltà che conosciamo, parafrasa: "'mirabilmente' in principio della frase, avverbio così lungo e sonoro, esprime l'improvviso commosso stupore di Dante" (I4); e il Rossi: "la prima cosa che il poeta ci comunica, è lo stupore di quella vista, immenso nella lunga parola sonante in capo al verso" (I5); e il Pietrobono, col quale concluderemo, per questa volta: "col senso, col

suono, con la lunghezza la parola ti ferma per annunziarti che qualcosa
 d'inaspettato e di veramente straordinario è apparso allo sguardo di Dante";
 oppure, nel "mirabilmente" dantesco dominante è la significazione etica:
 l'avverbio è qui una risoluzione al tutto equivalente, per molti riguardi,
 alla seconda 'exclamatio' del capitolo XIX ("o somma sapienza..."), ma sen-
 sibilmente alienata dalla propria inclinazione originaria, per convergenza
 con le complementari linee dell'evoluzione etica e narrativa dell'episodio;
 attraverso la comparazione ulteriore ("per forza...di parlasia"), questa ri-
 soluzione condurrà infatti alla ulteriore 'apostrophatio' al lettore ("or
 pensa per te stesso..."), nell'intricato giuoco di una moralizzazione ("pie-
 th", ma in funzione di "la nostra imagine") che sarà a sua volta moralizza-
 ta ("morta"). Assistiamo, per intanto, a nuovo rovesciamento ("esser travol-
 to ciascun"), ma con essenziale insistenza anatomica ("tra'l mento e'l prin-
 cipio del casso"), rovesciamento e insistenza che testo si sommano e coagu-
 lano in quel "chè da le reni era tornato il volto", per riflettersi final-
 mente sul "passo", che ora appare, nella sua piena dichiarazione, rovescia-
 ta realtà (non altra struttura interverrà dunque, se non un lucido chiasmo,
 "in dietro venir...veder dinanzi"): e abbiamo raggiunto il motivo dominante
 che percorrerà l'intiero canto.

Come'l viso mi scese in lor più basso
 mirabilmente apparve esser travolto
 ciascun tra'l mento e'l principio del casso;
 chè da le reni era tornato il volto,
 ed in dietro venir li convenia,
 perchè'l veder dinanzi era lor tolto.

Forse per forza già di parlasia.
 si travolse così alcun del tutto;
 ma io nol vidi, nè credo che sia.

La seconda evasione dall'ordine diretto e immediato della visione, dopo il riporto primo delle "letane", a illustrazione del movimento penale, deve segnarsi precisamente nella immagine della parlasia: l'accento cade ancora, in assoluta coerenza, sopra il tema del rovesciamento ("si travolse...del tutto"), portato a intense amplificazione dalla figura della similitudine, ma nel dispersi soggettivo della evocazione ("nol vidi nè credo") siamo restituiti, per ogni riguardo, alla sfera propria del narratore; al tempo stesso, l'eccesionale misura del racconto, sopra garantita dalla violenza dell'avverbio capitale ("mirabilmente"), si replica in questa ingegnosa dubitazione di ogni possibile confronto d'esperienza, di ogni concreta verifica reale ("in questo mondo" era nella preliminare comparazione delle "letane"), cioè in un senso che prolunga e rovescia insieme la prima, misurata similitudine; siamo così ricondotti, per nuova transizione, all'apertura del canto, e torniamo a quella insistente tecnicità (figura etimologica ulteriore, per 'annominatio': "lettore-lesione", come in apertura "cantocanzone"), saldandosi qui appunto il cerchio inaugurale del capitolo, e non a caso, su quello che indicavamo come il tema maggiore della prima sezione, quel tema del pianto che si ripercuote, come non fu mai adeguatamente avvertito, dai dannati, sul poeta. Nel pianto, infatti, spettatore e spettacolo saldano le loro posizioni divise, raggiungendo infine un identico livello di racconto: il mirabile rovesciamento della nostra "torta" immagine, mentre impedisce al poeta di "tener lo viso asciutto", si dichiara parallelamente per mezzo di quel "pianto de li occhi" che ai peccatori, "per lo fesso" bagna "le natiche", in una severa, degradata puntualità anatomica, qui più

che altrove cruda, e in un rigido comporsi sintattico che stringe i due aspetti fondamentali del motivo penale ("sì torta, che'l pianto"), in un nesso di ferma consecuzione. Sarà sulla terzina immediatamente successiva che il peso crescente dei colori patetici trionferà, per un'ultima volta, in apertura: "certo io piangea".

Se Dio ti lasci, lettore, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,

quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che'l pianto de li occhi
le nabiche bagnava per le fesso.

Abbiamo seguito sin qui, con una attenzione abbastanza fedele, lo svolgimento del primo arco narrativo del canto: abbiamo visto, oltre l'inciso del segmento iniziale, dilatarsi il senso dello spettacolo penale in un lento e preciso disvelamento; abbiamo visto crescere, insieme con la curva del racconto, trascritta in termini psicologici, una reattiva temperatura etica; abbiamo visto i due piani del narrato, esterno ed interno, psicologico appunto e visivo, saldarsi in un nodo fermissimo sul grande motivo delle lacrime, sopra un motivo capace cioè di risolvere, con la tensione oggettiva e penale, la tensione emotiva e interiore, ponendosi come comune ai peccatori e al poeta. In altri termini, siamo condotti a verificare, ancora una volta, la probabile validità del nostro teorema maggiore, nella ripetuta constatazione del disporsi orizzontale dei diversi momenti espresivi del testo, del loro agire, individuandosi e risolvendosi, narrativo, naturando la loro significazione e il loro rilievo poetico insieme con lo sviluppo complesso del racconto dantesco; in particolare poi, per il nostro

caso, si rende sensibile il contegno essenziale del comporsi tematico della Commedia, di fronte alle insorgenze dichiaratamente psicologiche, cioè quel loro costante risolversi in rappresentazione puntuale, come qui ancora si dimostra, nella ricerca, meglio che di un equivalente oggettivo, sul piano dello spettacolo, di una vera e propria rispondenza oggettiva in compiuta identità, di un dato ambivalente, perfettamente trasferibile sopra l'uno e sopra l'altro aspetto del narrato: che è lemma non privo di rilievo, di fronte all'abituale fioritura critica di vettori interpretativi segnati nella direzione contraria (ne abbiamo trascritti alcuni, ancora di recente), intesi piuttosto a rivolgere verso cifre di psicologica coloritura gli stessi dati neutri della diretta e frontale rappresentazione dantesca, insistentemente sacrificando, anche per questa via, il naturale disporsi narrativo delle pagine della Commedia.

Ma torniamo adesso alla glossa dello Spitzer per la 'apostrophatio' al lettore; egli scrive: "the reader should realize Dante's tears of pity before the defacement of the human body which these sinners brought upon themselves. By means of the possessive pronoun in the phrase 'la nostra imagine' (= the image of God in which man was made) Dante includes the readers and himself in one community, an attitude which was indeed already indicated in the first line of the Commedia: 'Nel mezzo del cammin di nostra vita'; e acutamente aggiunge: "it would not be entirely wrong to include all the passages containing the 'possessives of human solidarity' among the addresses to the reader". Lo Spitzer colloca questa 'apostrophatio' nella categoria caratterizzata "by the imperative 'pensa (per te, let-

tor)", tra quelle cioè, nelle quali Dante "pleads to the reader to plunge deep into the memory of his own experiences in order better to approximate those of Dante". Inutile dire che l'acutissima glossa dello Spitzer può agevolmente dimostrarsi insufficiente, per quei suoi limiti di indagine che abbiamo spra segnato: non è chi non veda, in effetti, come questa 'apostrophatio', ancorchè stia qui a rappresentare, in certo modo, un 'topos' determinatissimo nel discorso poetico della Commedia, venga poi ad inclinarsi, nella pagina concreta, in altra determinatissima misura espressiva, grazie al suo necessario congiungersi alla implicita 'apostrophic' inaugurale ("mi con ven"); il presente nesso, da 'apostrophic' ad 'apostrophic', ripete infatti, se così possiamo dire, il nesso già esaminato, da 'exclamatio' a 'exclamatio', nel capitolo precedente, collocandosi pertanto in un ulteriore, organico schema costruttivo. Torniamo a dire che, a nostro parere, il "mirabilmente" sta a segnare la chiave di congiunzione tra questi due maggiori segmenti complementari, tra i quali, oseremo avvertire, con algebrico scrupolo di indagine, si trova a calcolatissima equidistanza, spartendo dunque in due momenti, quasi geometricamente distribuiti, questa sezione introduttiva del canto: da un neutro vertice di espositiva tecnicità, siamo condotti lentamente alla rivelazione del tema patetico delle lacrime ("si bagnava", "lagrimando"), sigillato in comparazione (le "letane"); dalla rivelazione atroce del maggior tema penale ("esser travolto") e dalla sua diffusa esplorazione preliminare ("tornato", "dietro venir...veder dinanzi"), ancora sigillata in comparazione (la "parlasia"; e qui ancora "si travolse"), siamo condotti a un vertice emotivo ("se Dio ti lasci..."), che con perfetta

circolarità ripropone il motivo del "pianto" e lo esaurisce appunto sopra la conseguita identità del livello tematico, per lo spettatore e per lo spettacolo: non ultimo elemento notabile per una compiuta esegesi è infatti il repentino spessarsi dello svolgimento del tema delle lacrime sopra la violenta moralizzazione virgiliana, che ne tronca definitivamente ogni possibile sviluppo, sacrificandolo interamente all'ormai irresistibile motivo centrale del disvelato rovesciamento penale. Di più, l'una e l'altra 'apo-strophie', quella implicitamente offerta a principio, e quella conclusivamente conclamata a piena voce, non stanno senza la mediazione delle due similitudini, non meno legate tra loro di quanto non lo siano i due "ad-dresses to the reader", chè nella prima il già denunciato "in questo mondo", nella seconda la realistica discrezione del prudente narratore ("forse... ma io nol vidi..."), colmano appunto l'intervallo che si è aperto tra la zona 'a parte narratoris' e la zona 'a parte narrati' (e si rammenti, a questo proposito, l'amplificazione autobiografica nella comparazione dei "fori", al canto XIII). Di più, ancora, nella seconda similitudine, si insinua quel morbido gusto di immagine, che qui viene, diciamo così, a risolvere irrimediabilmente il patetico in patologico; un gusto, la cui prima testimonianza, nella Commedia, può ritrovarsi, non a caso, vogliamo credere, proprio alle soglie di Malebolge, in quel "riprezzo de la quartana" che quasi emblematicamente sembra accompagnare il poeta al cominciamiento della esplorazione di questo cerchio; riemergerà, questa tematica, al canto XXIV, nell'episodio di Vanni Fucci, per la similitudine di "quel che cade, e non sa como"; tri-conferà, direttamente esposto nel narrato, nelle atroci e sottilmente crudeli

figurazioni dell'"ultima chiostra", questo motivo come estremo, emblematico congedo ancora, da questo "campo maligno". Finalmente, per conservare sino in fondo aperto il dialogo critico da noi istituito a principio, ritorniamo ancora una volta al D'Ovidio; egli scrive: "'la nostra imagine' è espressione piena d'affanno, e viene ad esser come la giustificazione del pianto che gli scorse spontaneo dagli occhi; innanzi a certi pervertimenti fisici o morali noi sentiamo più vivamente il vincolo della comune natura che ci lega a tutti gli uomini: sentiamo l'umana solidarietà"; e ancora: "qui Dante sente sè in quei dannati e quei dannati in sè, perciò dice accoratamente 'la nostra imagine', la bella figura umana" (18). Oseremmo dire che le cadenze psicologiche abituali a questo penetrante interprete, pur risultando un'altra volta essere occasione pressochè inevitabile di errore nei confronti del testo dantesco, per una volta, almeno, sono riuscite paradossalmente giovevoli: non soltanto, infatti, il D'Ovidio ha colto, in fondo, nell'appello al lettore, una forma, neppure troppo dissimulata, se bene consideriamo, di 'captatio benevolentiae', ma ancora, ponendo sopra un medesimo piano il poeta, il lettore, i peccatori, estendendo cioè con evidente arbitrio la reale portata del dominante possessivo ("la nostra imagine"), ha avuto modo di scoprire il fondo stesso dell'intenzione poetica di questo luogo del canto; in effetti, Dante esige qui una certa complicità del lettore, così che il lettore stesso abbia a trovarsi irrimediabilmente coinvolto, usiamo con intensione queste improprie metafore di sapore alquanto giudiziario, direttamente coinvolto, con la propria intiera responsabilità, germogliata sopra una precostruita intiera partecipazione, nella

condanna (o moralizzazione) che testo, con eccezionale violenza, Virgilio dovrà pronunciare (moralizzazione, lo accennavamo, che agisce sopra una materia già anteriormente moralizzata, sempre in grazia dell'essenziale possessivo in "la nostra imagine", ma con segno contrario). Alle nostre precedenti osservazioni intorno al risolversi narrativamente 'oggettivo' delle modulazioni 'soggettive', psicologiche modulazioni, del testo, si aggiunga adesso, utile corollario, osiamo sperare, la fondamentale 'impersonalità' del 'personaggio che dice "io"' (per adattare al nostro caso questa nozione cara alla critica proustiana) nella Commedia, del personaggio che quindi dice: "certo io piangea". Non è forse giunto il momento opportuno per avvertire che anche questo 'personaggio che dice "io"' non è se non 'persona' nel senso più tipico dell'arte poetica dantesca, e cioè un complesso fascio tematico, narrativamente introdotto a disvillettersi sopra la pagina? Nell'apparenza paradossale di questa nostra proposizione, questo forse può concedersi, è almeno implicito lo scioglimento della vanissima questione, inutile dire, psicologicamente orientata, intorno alle possibili ragioni della "pietà" del poeta e della violenta 'moralizzazione' virgiliana. In effetti, qui Dante e Virgilio prestano le loro figure drammatiche al drammatico gioco etico di una primaria moralizzazione, eseguita sino in fondo, con esasperata diligenza, sino al provocato e provocante consenso del lettore, e di una superiore moralizzazione che, vincendo la prima, deliberatamente viene a cancellare dal presente capitolo, con la pietosa (nel duplice significato della parola) tematica delle lacrime, ogni possibile risonanza emotiva.

Certo io piangea, poggiato a un de'rocchi
del duro scoglio, sì che la mia scorta
mi disse: "Ancor se'tu de li altri sciocchi?

Qui vive la pietà quand'è ben morta:
chi è più scellerate che colui
che al giudicio divin passion comporta?

Se Dante, dunque, di fronte alla "torta" immagine umana ("the image of God in which man was made", come abbiamo ora letto nello Spitzer), induce il tema delle lacrime a riflettersi sopra la propria figura, in assoluta partecipazione, moralizzando la situazione attraverso l'innesto di un implicito motivo teologico, tutto risolto in drammatica rappresentazione (e siamo al primo episodio, precisamente, della esplorazione infernale, in cui la "nostra imagine" si trovi ad essere penalmente deformata), questo rigido e violento intervento virgiliano moralizza ultimamente la così definita situazione etica, rovescian-
done il significato, dimostrando cioè che la primaria moralizzazione denunzia-
ta dove considerarsi qui colpevole, "qui", si badi, dove una così pietosa in-
clinazione deve riuscire affatto sospesa, E "qui" dove appunto "vive la pietà quand'è ben morta". La moralità conclusiva ha dunque un significato al tutto particolare: essa non vuole agire sopra l'intiera, larghissima tematica della pietà del poeta (nè vuole di conseguenza contraddirsi a questa), quale può do-
cumentarsi, nel proprio vario insorgere e svilupparsi, attraverso tanti luoghi della cantica (le inchieste condotte in questo senso si sono sempre dimostrate, come è necessario, al tutto infruttuose), ma vuole reagire, con puntualità fer-
missima, sopra questo limitato momento tematico, sopra questa "pietà", in que-
sto canto, secondo il suo individuato manifestarsi; l'insorgere violento della parola del maestro, che inutilmente si è tentato tante volte di riportare ad

una qualche psicologica motivazione centrale, quando non addirittura alla rimozione magica di Virgilio nell'età medicevale, non solo germina sopra la moralizzante inclinazione narrativa di tale parola, incomprensibile dunque risalendo, per forza di cose, se distaccata arbitrariamente da tale inclinazione determinante, ma ancora si impone con rigorosissima necessità reattiva di fronte alla implicita moralizzante inclinazione che qui viene accortamente ad assumere la stessa "pietà" dantesca. Quanto al problema interpretativo che si lega alla prima terzina del parlato, e che debitamente si riflette nella controverta tradizione testuale, esso dimostra forse meglio di una illustrazione critica diligente e minuta, quantunque in paradossale misura, la perfetta adeguazione conseguita dalla reciproca azione interna tra quegli aspetti tematici che noi abbiamo sopra cercato di sottolineare, adeguazione che porta i dominanti motivi, e presso lo spettatore, e nello spettacolo aperto, ad una pressochè inestricabile congiunzione; fuori di paradosso, a noi non pare tuttavia dubbio che nella parola virgiliana, nella intensità rettorica della sua interrogazione, non altro emerga se non la dichiarazione etica della bontà e che nella MEMBRANA violenza del suo intervento si inauguri quell'univoco rovesciarsi del racconto in visione, che spegnendo l'essenziale motivo emotionale della prima parte del canto, lascia effondersi, sia pure nei soli riflessi dell'eloquenza del maestro, quello più vasto, e a questo modo tanto più controllato e autorizzato, del rovesciamento penale, in assoluto rilievo: intorno alla 'sententia' si dispongono così, simmetricamente, le due proposizioni che sciolgono, nella forza degli attributi sui quali gravitano le domande ("sciocchi", "scellerato"), il primo, intrecciato motivo del canto, appunto nel disegno dei

suoi due aspetti costitutivi; potremmo ansi parlare di un vero e proprio rovesciamento etico del primo motivo, letteralmente intendendo, entro la moralizzazione, qui dove il pianto pietoso si risolve, per un verso, in compassione vana e colpevole, per l'altro, in misurata ed equamente acerba condizione penale. E' su questo fondamento che può precisamente inaugurarsi l'ampia orazione di Virgilio, garantita da quella certezza etica, che per incalzante contrasto ha disperso le originarie articolazioni del narrato, e che ora orienta, con certificata puntualità, l'esplorazione dantesca.

Soddisfatto così, come conviene, il medievale precesto rettorico del 'praemittendum est generale proverbium', ma ricondotta tale soddisfazione entro le strutture vivaci del palese intreccio drammatico, si riapre in 'epyeuseusis', nella parola di Virgilio, il tema della intensità visiva ("drizza la testa, drizza, e vedi..."), quel tema che in evidente attenuazione già avevamo più sopra incontrato e che ancora si riproporrà, a cominciamento di più d'un segmento ulteriore, ma subito estenuandosi a pura formula di scansione ("mira", di medio grado, per dire così, pare non privo di un'eco probabile del capitale avverbio remoto), e massime a conclusione del canto, ove si dimostrerà, come vedremo, funzionalmente catalogico ("vedi...vedi...vedi..."); nella zona centrale, l'emergere delle diverse figure è segnato per contro da pure movenze perifrastiche di discorso, lasciate così sgombro il terreno, in qualche modo, al distendersi dell'episodio di Manto, fuori di ogni urgente pressione illustrativa ("quel che...quella che...", "quel che...quell'altro che..."). I due luoghi, dunque, di maggiore emergenza tematica, nei confronti di tale visiva intensità, si trovano così collocati, nel canto, il primo all'inaugurazio-

ne dello spettacolo della bolgia, con il già sottolineato "disposto...a riguardar", che avvia il motivo pietoso del pianto; il secondo qui appunto, all'aprirsi della rassegna virgiliana, certamente a correggere la precedente risoluzione, con una 'conduplicatio', ora conviene precisare, 'ex indignatione': qui l'intensità visiva appoggiandosi, come al primo canto di Malebolge, sopra la modulazione aggressiva, un'altra volta propone quella orientazione a noi già nota per il "fa che foggia lo viso in te..." e per il "fa che pinghe...il viso", egualmente posti, in condizione oratoria, in bocca a Virgilio. Anche questo motivo accompagna dunque la conversione generale della curva emotiva del capitolo e si inclina come funzionalmente proteso verso quella disposizione moralizzatrice che è propria della orazione virgiliana e che si mantiene con quella, in precisa continuità, secondo lo ~~HMM~~ schema indicato, sino alla conclusione del canto.

Drizza la testa, drizza, e vedi a cui
s'aperse a gli occhi de'Teban la terra;
per ch'ei gridavan tutti: 'Dove rui,

Anfiara? perchè lasci la guerra?'
E non restò di ruinare a valle
fino a Minòs che ciascheduno afferra.

Mira c'ha fatto petto de le spalle:
perchè volle vederM troppo davante,
di retro guarda e fa retroso calle.

Il segmento di Anfiara punta immediatamente, in 'circumlocutio' ("a cui s'aperse..."), sopra l'evento prodigioso e lascia che il nome dell'in-dovino obliquamente si riveli, in vocativo, nel grido dei Tebani, insieme con il colore lessicale del noto latinismo fedelmente appreso dallo Stazio di "per inane ruis", nel "dove rui" esposto in rima (e al nome piuttosto legato che

diviso dalla magistrale spiegazzatura, da terzina a terzina), e nel "ruinare a valle" che di sè colma l'ulteriore verso, dilatando la caduta oltre la formidabile 'digressio' delle voci in coro, ove si era primamente disegnata; e il racconto della caduta, se ancora accoglie il Plutone di Stazio, è pronto a trascriverlo come il dantesco Minòs "che ciascheduno afferra", ed è questa, nella ovvia coerenza narrativa affermata nel testo, puntuale moralizzazione dei termini del dramma. Al tema perpetuo del rovesciamento ("ha fatto petto de le spalle") ci guida la terzina estrema, illustrando adesso il tema nel suo specifico valore di contrappasso ("perchè volle veder troppo davante..."), riprendendo intanto il già noto "perchè'l veder dinanzi era lor tolto", che dal livello elementare dello spettacolo è trascritto in una regione di proclamata eticità interpretativa, non dimenticando il dato dinamico, da "in dietro venir li convenia" a "fa retroso calle", che sono solenni esempi di 'expolitio' oratoria, ed appunto etica, insieme. Così l'arco del segmento, muovendo dal racconto disinteressatamente avanzato, conclusivamente "afferra" Anfiarse e lo costringe all'ordine penale, dissolvendo la primitiva impostazione drammatica nelle acerbe e rigide misure del tema maggiore.

Per Tiresia e per Aronta, queste misure medesime sono ribadite come comuni nella sola perifrasi del "ch'al ventre li s'atterga", avanzata per il secondo, la quale, in rovesciamento appunto, callidamente congiunge le loro figure con la consueta insistenza anatomica; ma quasi a compenso, il sentimento tematico sembra insinuarsi per tutto il primo segmento fra questi, e abbracciare intiera la vicenda di colui che "mutò sembiante", come affidando a quella un compito di amplificazione allusiva e speculare della presente con-

versione penale; certo è che le emergenze in antitesi, quasi continuatamente dominando il canto, sembrano contagiare, in modulazioni più e meno scoperte, di volta in volta, anche le zone più apparentemente solute, se qui, oltre il ~~giuoco~~ giuoco dell'opposizione principale che forzosamente giustappone i contrari metamorfici ("quando di maschio femmina divenne"), quasi infetta viziosamente la stessa 'dispositio' ("e prima, poi,...che"), pur di ricavarne un sottile effetto tematico, così come più largamente, anche in grazia della geografia sintatica del passo, sulla scorta del garante inciso valutativo ovidiano, "deque viro factus, mirabile, femina", può conservarsi all'episodio quel senso di prodigo, che governa tanto estese sezioni del capitolo; onde il Momigliano tra gli altri insistentemente discorre di "un'aria 'solenne di mistero'" (19), ma subito, con erronea deduzione: "in complesso questo canto lascia l'impressione che Dante condannasse l'arte dell'indovino ma ne subisse il fascino; le figure di Anfiarae, di Arunte, di Manto, e un po' anche di Tiresia, sono avvolte da un'aura di incantesimo, che non allontana il lettore ma lo attrae: come le figure del canto V che, condannate, tuttavia seducono"; e ancora: "questa oscillazione tra l'imperativo della ~~ENIGM~~ coscienza e l'attrattiva della fantasia è, nell'*Inferno*, più frequente che non paia, ed è forse la causa principale che sottrae la poesia di Dante al pericolo del moralismo"; che è vieta e cattiva eredità di ingenuo romanticismo: il Momigliano concluderà che "il difetto di questo canto è in questa incertezza tra il fascino di quelle figure e il proposito di ripudiare la credenza che esse rappresentano" (20). E si badi che lo stesso Sapegno, nel suo recentissimo commento, non ha saputo liberarsi in alcun modo da queste strettoie interpretative, imposte dalla tradizione e_

segetica; ci sia lecito trascrivere fedelmente: "Anfiarae, Tiresia, Arunte, Manto, Euripilo sono immagini, che si staccano, una a una, dalle pagine dei grandi poemi; che la fantasia ancora idoleggia e la ragione, filosofica e cristiana, ripudia; proprio in quest'incontro di passionata ammirazione e di ragionata ripulsa s'accende la nota di polemica e irrequieta e tormentata dell'episodio: ed essa si esprime nel procedere mutevole e concitato del discorso di Virgilio, trapassando da momenti d'abbandono al fascino di un puro diletto favoloso, alla rinnovata violenza dei rimproveri, dei moniti severi, degli aspri e crudeli sarcasmi" (21). Ma è dei critici, ahimè, in questo caso, "l'abbandono al fascino di un puro diletto favoloso": nè la caduta infernale di Anfiarae, nè il cangiamento di membra in Tiresia, nè le successive evocazioni virgiliane, come diligentemente potremo dimostrare in seguito, si dispongono come liberi recuperi di una affascinante aura di mito, ma come saggi esemplari, conviene insistere, di uno Stazio e di un Ovidio (e di un Lucano e di un Virgilio) moralizzati, in ferma congiunzione al 'proverbium' inaugurale; che non è poi davvero sacrificio del loro valore espressivo, come sembrano per solito temere gli interpreti, ma è colore proprio e ineliminabile, al contrario, della continua tensione poetica che rilega i quadri dell'orazione del maestro, non dunque deprimendoli a semplici illustrazioni dimostrative, ma riportandoli unitariamente al moto generatore della fondamentale 'sententia' primaria, in articolazione di racconto.

Vedi Tiresia, che mutò sembiante
quando di maschio femmina divenne,
cangiandosi le membra tutte quante;

e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.

Aronta è quei ch'al ventre li s'atterga,
che ne'monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga,

ebbe tra'bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e'l mar non li era la veduta tronca.

Lo stesso episodio di Aronta, pur così aperto nella contemplazione del remoto paesaggio, non soltanto per la perifrasi già sottolineata che lo inaugura, ma anche e più per il suo momento conclusivo, salda dunque la sua inclinazione particolare al quadro totale del discorso, chè il paesaggio appunto non vi ge qui autonomo e soluto, ma funzionalmente disposto a risolversi nella sicura implicazione terminale ("...non li era la veduta tronca"), che fa dell'anteriore rimemorazione del "mondo antico" del peccatore una provocante immagine di opposizione penale. Non vorremmo cedere adesso alla tentazione, che pure può comprendersi assai viva, di cogliere qui abbozzato alcunchè di molto prossimo, quantunque in discorda orientazione narrativa, ai "ruscelletti" emblematici di maestro Adamo, nell'ultima chiostra di Malebolge (XXX, 64); certo è che la dialettica compositiva, e la rigida giustizia di cui Virgilio è qui interprete, traggono cagione di tormentoso contrasto dalla violenta prossimità oratoria della presente condizione penale e di quel "mondo antico", tutto risolto in una riposatissima visione paesistica del luogo della colpa ("ne'monti di Luni...tra'bianchi marmi"), qui posta a stridere sensibilmente con tutto ciò che la litote estrema ("non...tronca") vuole esprimere, ancora una volta affermando l'indovino e costringendolo segretamente, sulla misura della distanza.

e della opposizione, nella pena del vallone infernale. Si inaugura qui, per intanto, e a questo ora conviene limitarci, quella composizione di paesaggio con figure che farà subito di sè le prove grandi con l'episodio di Manto, come si dimostra anche per l'inserto primo di figurazioni di materia contemporanea ("dove ronca lo Carrarese..."), inserto che apre la via, come diciamo, ad ulteriori innesti di rappresentazione e di cronaca medievale nell'orizzonte del mito, non estranei veramente alle forme eloquenti del segmento compositivo immediatamente successivo: e nei "verdi paschi", per una osservazione più minuta, che qui può addursi come più particolare riprova, ritroveremo ancora quel gusto cromatico che qui detta i "bianchi marmi" di Aronta.

Ben diversa 'digressio', comunque, da quelle sin qui incontrate, ancorchè accuratamente preparata dal calcolato svolgimento della pagina, si allarga nell'episodio di Manto, subito oltre i consueti, tematici dati penali, puntualmente introdotti a disegnare adesso la figura della figlia di Tiresia "che riuopre le mammelle...con le treccie sciolte": chè al capitale 'artificium dilatandi materiam' bene risponde la 'descriptio loci', o secondo più generale suggerimento, il 'desero materiam, quandoque relabor in illam' (22). Vero è che Virgilio, nel caso, si mostra perfettamente consapevole della singolare orientazione, ed estensione, del nuovo segmento oratorico, e vuole introdurlo, nella sua ferma fondazione autobiografica (da "là dove nacqu'io" a "la mia terra"), con una movenza liberamente soggettiva ("onde un poco mi piace..."), che vale intanto come autorevole 'conciliatio' oratoria. L'architettura del discorso virgiliano, veramente costruito, se è lecita l'immagine, a pianta centrale, raggiunge qui le sue misure assiali: il lungo arco che dal

'proverbium' ha drammaticamente distaccato il vivo segmento di Anfiarae e che nella allusiva evocazione di Tiresia si è fatto acuto e sottile di implicazioni, ha trovato infine, come indicammo, e come ora conviene rammentare in compendio, nell'episodio di Aronta, la sua funzionale risoluzione passistica; con una precisa continuità espressiva, lo svolgimento di tale arco appare dunque sapientemente graduato in vista di questa amplificazione centrale; nè vorremmo ora abusare dei nostri ricorsi alle norme illustri della precettistica poetica e rettorica medievale, ma non possiamo non ricordare che 'ad augmentum et decorem materiae ponendae sunt descriptiones, interserendae sunt digressiones', e che la 'descriptio' e 'digressio' virgiliana, preposti i termini estremi dell'errore lungo di Manto ("cercò per terre molte; poscia si puose là..."), ripropone il dato ad apertura del racconto interno ("questa gran tempo..."), seguendo con assoluta fedeltà quel 'modus' che suole appunto impiegarsi, per la transizione 'a materia ad aliam partem materiae', 'quando omittimus illam partem materiae quae proxima est et aliam quae sequitur primam assumimus', e ponendo severo stacco tra la prima enunciazione narrativa e l'aprirsi della 'descriptio loci', sino alla ripresa che salderà il moto interiore delle parti ("quindi passando..."), in sciolta continuità di racconto (23).

Ma, e questo è il nodo centrale della nostra indagine, in tale disposizione, la 'descriptio' stessa si inclina, insieme con la 'digressio' che la comprende e guida, narrativamente, nel progressivo, narrativo appunto restringersi dell'orizzonte della favola intorno alla rappresentazione conclusivamente dominante, intorno al definito paesaggio mantovano; e ancora una volta avvertiremo allora (ma il nostro avvertimento dovrebbe ormai riuscire al

tutto superfluo), che il rinvio proposto a certe essenziali suggestioni colte, di normativa cultura, non intende sollecitare una misura interpretativa di sconfortata e sconfortante attenzione per la sola, ritagliata strutturazione eloquente della pagina, ma vuole anzi suggerire, attraverso l'evidenza dell'elenco seguito controllo compositivo, la sensibile direzione del testo, il suo concreto articolarsi, secondo la più volte indicata legge della poetica dantesca, il racconto, e sempre in storica percezione critica. Che poi, entro le descritte forme ed entro il loro puntuale movimento espressivo, si collochi ancora in piena la partecipazione affettiva virgiliana, e appunto tra gli estremi soggettivamente segnati dell'arco narrativo, inaugurale e conclusivo, in totale coerenza con quella medesima, e trasparente, intenzione concettuale, che qui detta la già denunciata correzione d'autore, è resultanza anche più ragionevolmente fondata nel cerchio della nostra proposta di lettura, perchè, e lo vedremo anche meglio in seguito, totalmente risolta nelle stesse architetture del narrato.^{III}

Ma riprendiamo in mano il testo:

E quella che ricuopre le mammelle,
che tu non vedi, con le treccie sciolte,
e ha di là ogni pilosa pelle,

Manto fu, che cercò per terre molte;
poscia si puose là dove nacqu'io;
onde un poco mi piace che m'ascolte.

Poscia che'l padre suo di vita uscio,
e venne serva la città di Baco,
questa gran tempo per le mondo gio.

Suso in Italia bella giace un laco,
a più de l'Alpe che serra Lamagna
sovra Tiralli, c'ha nome Benaco.

Per mille fonti, credo, e più si bagna,

tra Garda e Val Camonica, Apennino
de l'acqua che nel detto laco stagna.

Luego è nel mezzo là dove'l Trentino
pastore e quel di Brescia e'l Veronese
segnar poria, se fesse quel cammino.

Siede 'l Peschiera, bello e forte arnese
da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
ove la riva intorno più discese.

Ivi convien che tutto quanto caschi
ciò che'n grembo a Benaco star non pò,
e fassi fiume giù per verdi paschi.

Testo che l'acqua a correr mette co,
non più Benaco, ma Mencio si chiama
fino a Governo, dove cade in 'l Po.

Non molto ha corso, ch'el trova una lama,
ne la qual si distende e la'mpaluda;
e suol di state talor esser grama.

L'amplificazione geografica, densa nell'accumulazione delle sue notizie, insistita e cauta nella lentezza del suo svolgimento, dispone dunque per sette terzine un diffusso racconto paesistico; l'apparente gusto iniziale di descritta carta geografica, mentre già punta poeticamente, ed eticamente, sul colore scoperto e, in misura patetica, intenso della aggettivazione inaugurale ("suso in Italia bella..."), dispone la tensione espressiva nominale, e la sua limitatissima suggestione, intorno alle acute e dominanti germinazioni verbali: "giace" (di lago) e "stagna" (di acqua), nelle due prime terzine; non che in queste vibri un'autonoma musica di poesia, ma vibra indiscutibile, come è proprio del testo dantesco, in certe sue zone solo in apparenza poeticamente opache, un'organica e armonica disposizione espressiva, che qui si garantirà per il ^{sviluppati} dissolversi graduale delle ulteriori notazioni verbali dinamiche, le quali presto animeranno questo narrato della cosa geografica, sino al loro pur

graduale attenuarsi ed estinguersi in nuova immobilità, e in degradato colore; che è nuova centralità architettonica, in cui si riflette compiutamente la struttura maggiore. Certo è che la presa provocante del movimento della prima terzina ("a più de...sovra...c'ha nome..."), ben moltiplicata nella seconda ancora ("mille...credo, e più...nel detto laco"), di pianissima discorsività, trova nella terza un calcolato riscatto, nel recupero di quella formulazione tipicamente inaugurale ("luogo è"), già da noi incontrata e commentata al cominciamento di Malebolge (XVIII, I, precisamente), e restituita qui tutta a Virgilio e alla tipologia originaria del narrato epico di "est locus", onde fu certamente appresa, quasi per innalzare a più bello stile il sofisticato 'circutus eloquendi' da quella introdotte, e la sua materia di contemporanea urgenza, e per gettare un nobilitante riflesso ancora sopra la successiva terzina; questa inizialmente riafferma la modalità verbamente statica ("sie-de") e il colore aggettivale ("bello", ma anche "forte arnese"), per scaricare infine sul primo traslato dinamico e sull'audace anomalia del suo tempo remoto ("discese" di riva): che è la prima movenza, dichiarata e offerta senza più attenuazioni, di quella vicenda topografica di cui stiamo seguendo il lineare e coerente intreccio. Nella costanza evidente della progressione tonale del narrato, si introduce così una disposizione narrativa di assoluta novità, drammaticamente inclinata: è ancora sui dati verbali che conviene appoggiare il sentimento della lettura, per cogliere quanto di inedito, di mosso appunto, di attivo, viene comunicandosi alla pagina, per individuare cioè nella manifesta rottura dell'attacco ("ivi convien che tutto quante caschi...") l'esemplificativo riflesso della segnata eccezione temporale e l'univoco inserto delle più

sciolte dimensioni del racconto.

Ma l'attacco sembra esigere per sè, sul pretesto della digressione poetica, una nostra marginale digressione critica. Anche un minimo contatto con le consuetudini lessicali dantesche, anche con quel tanto di queste, diciamo, che fuori dell'immediato rilievo espressivo già sembra rendersi notabile, per semplice misura stastica, in un terreno, almeno apparentemente, di mere idiosincrasie stilistiche, costringe ad avvertire qui, nella stesura del canto, una notabile insistenza sopra due modi estremamente tipici della scrittura del poeta: il "tutto" attributivo, e in particolare la sua risoluzione superlativa in "tutto quanto", e verbalmente, il non meno insistentemente impiegato "convenir" nella sua forma impersonale. Chi percorra, anche rapidamente, il nostro capitolo infernale, non potrà non essere colpito e attratto da quella esasperata intensità, che nella tematica visiva si tradisce dapprima per il già da noi sottolineato "disposto tutto quanto a riguardar", quindi, per Tiresia, in orientazione metamorfica, nel "cangiandosi le membra tutte quante", e finalmente, in più concettuale grado, nel "ben lo sai tu che la sai tutta quanta", che incontreremo più oltre, nella lettura wontinua, al segmento orario dedicato ad Euripile; che sono segni minori della calligrafia poetica dantesca, ma collaboranti certamente, per la loro parte, e in giusta proporzione, a decidere quella che bene potremmo definire come la naturale superficie di livello di questo momento del testo; non diversamente, oltre la testimonianza documentaria denunziata in apertura, per il "mi conven far versi" (e per il suo rinvio all'"or conven" del XIX canto), potremmo allineare, per i peccatori della bolgia, il penale "e in dietro venir li convenia", per Tiresia, l'evocativo

"ribatter li convenne li duo serpenti", e alfine il presente verso di rottura, dove su questo sentimento capitale di assoluta necessità ("convien"), a rilegare infrangibilmente le nozioni del racconto dantesco, s'è pone in forte collaborazione la sporgenza attributiva segnalata ("tutto quanto"), confortando sensibilmente, come a noi sembra, la nostra proposta, di esplosiva modulazione, già confessata per la sola esplorazione strutturale: "ivi convien che tutto quanto caschi...".

Lasciando tuttavia ogni divagazione, e ritornando alla prevalente dinamica verbale del racconto virgiliano, rileveremo il "fassi fiume", in viva addizione al dato cromatico (i già ricordati "verdi paschi"), l'"a correr mette co", l'estremo "cade in Po", che dispongono in successione autenticamente drammatica nelle terzine centrali, la vicenda paesistica in esame: e si badi anche alla concomitante prontezza descrittiva, che quivi si afferma a contrasto con le statiche e diffuse e insistite articolazioni anteriori, per una rinuncia ad ogni amplificazione troppo ingegnosa o troppo compiaciuta; si badi al nuovo artificio compositivo che permette interna 'digressio', per l'anticipazione offerta nell'ultima voce da noi trascritta ("cade in Po"), esigendo un recupero in puntuale correzione; ed ecco infatti, con nuovo stacco, aprirsi l'estrema zona del narrato ("non molto ha corso..."), che raggiungendo la definitiva presenza paesistica ("trova una lama"), spegne il vigore del moto verbale del racconto ("si distende", "la'mpaluda"), non senza l'ausilio di un vivo commettersi tonale ("e suol di state talor esser grama"). Tutto l'arco della 'descriptio', percorso dunque da una evidente peripezia geografica, che non coglie il paesaggio nel suo mero rendersi presente, ma lo distende in vero e proprio

organismo di narrato, muovendo da un diffuso indugiare illustrativo, si anima poi pervaso da un intenso e rapido ritmo di azione, per frangersi finalmente in una caduta che non restaura le modulazioni originarie, ma compromette con efficace puntualità tutti gli aspetti del narrato e tutte le scoperte modulazioni tematiche; siamo cioè di fronte ad un ulteriore esempio di quei cerchi di racconto volti a conclusiva degradazione, tutt'altro che infrequenti nell'Inferno dantesco, e non soltanto rispondenti alla generale situazione costruttiva dell'orizzonte della poetica dantesca, quale fenomenologicamente viene a manifestarsi, alimentandosi codesti cerchi, precisamente, della differenza di tensione espressiva posta fra gli estremi dei diversi segmenti compositivi, congiunti in disposizione di dramma dallo stesso divenire del discorso poetico e in tale narrativa congiunzione superiormente armonizzati (e non afferrabili dunque in autentica interpretazione, se non attraverso una attenta analisi del costante variare degli atteggiamenti espressivi), ma ancora rispondenti a quella varia libertà tonale di cui continuatamente, e proprio per poetica continuità tonale, si giova il testo della Commedia, e che vuole sempre risolversi in una paradossale conciliazione suprema, nella dinamica del racconto, delle distinte zone, ipostatizzabili sì, sperimentalmente, nella loro effettuale segmentazione, come al tutto discordi, ma concretamente restituite sempre all'omogeneo organizzarsi narrativo della pagina, in ferma strutturazione, in ferma costruzione di poesia. Non è un caso, poniamo, che l'attacco virgiliano del tipo "est locus" tutto si appoggi sopra quelle notizie contemporanee che si collocano in assoluto contrasto con l'inclinazione remota e classica della evocazione: un simile attacco è certamente un nitido abbellimento, nel sen-

so da noi indicato, ma è soprattutto vera 'junctura' tonale fra le due dimensioni del passo; eppure, quelle misure esposte e rialzate a principio con tanto provocante cura, vengono lentamente disperdendosi: attraverso le sue tre fasi fondamentali, il segmento è guidato per gradi a quello scioglimento in degradazione in cui precipita il mito, saldandosi infine alla ricca cronaca medievale d'apertura un nuovo inserto omogeneo, in perfetto equilibrio e in perfetta mediazione; da:

Luogo è nel mezzo là dove'l Trentino
pastore e quel di Brescia e'l Veronese
segnar poria, se fosse quel cammino.

sino a :

Già fuor le genti sue dentro più spesse,
prima che la mattia da Casaledi
da Pinamonte inganno ricevesse.

per limitarci ai due punti di maggiore evidenza e di maggiore provocazione.

Il movimento della pagina non riposa sopra una cifra assoluta, pianamente posseduta e pianamente offerta, ma in una resultanza di complessa armonizzazione dinamica, pazientemente, narrativamente conquistata: in un risultato, insomma, non in un quieto termine originariamente esposto; che è, se bene si guarda, la grande legge poetica dell'intiera Commedia: il racconto.

Ma riprendiamo ancora, per un momento, il grande attacco della sezione maggiore, con la sua irresistibile forza di evocazione, "suse in Italia bella giace un laco..."; non ci meraviglieremo che il Momigliano, il quale pure ha saputo avvertire come "qui la descrizione geografica non è da considerare avulsa dal contesto", affascinato, di fatto, dal piacere di un astratto ritaglio lirico, abbia scritto anche che "questo primo verso, rimasto

famoso per il suo avvio nostalgico, promette un'affettuosa rievocazione del paese dove nacque Virgilio, ma s'inaridisce subito in una lenta descrizione geografica, come accade qualche volta nella descrizione dei cerchi infernali, che non è poetica ma geometrica" (24): e abbiamo già veduto, in effetti, per un esempio preciso, l'inaccettabile giudizio del critico intorno alla 'descrip_{tio loci'} inaugurale di Malebolge. Non si tratta, per verità, di "avvio nostal_{gico}" o di "affettuosa rievocazione", ma di un funzionale emergere, nel dialettico comporsi delle diverse sezioni del narrato, di remote presenze serene: è il dolce mondo, caro alla attiva memoria, eticamente disperata, dei peccatori, che eticamente appunto riaffiora nella parola del maestro, per sensibile urto con la rigida e acre figurazione penale del cerchio infernale, per improvvisa, luminosa irruzione, nell'orizzonte atroce del negativo, quell'orizzonte che qui minuziosamente, ordinatamente il poeta viene esplorando. La dialettica apparente di cronaca e di mito, dialettica il cui significato autentico avrà modo di rivelarsi soltanto nella conclusione del capitolo, cede di fronte al presente giuoco essenziale, reale, ed espressivo giuoco, che guida le "belle" presenze evocate a declinare degradate verso livide immagini di una "grama" natura, verso una vicenda di errore e di colpa. Come il "mondo antico" di Giasone, per intenderci, emergeva improvviso sopra la pagina, al primo canto di Malebolge, quasi sciolta evocazione limpida, per orientarsi immediatamente verso la irrimediabile caduta etica, così, con qualche persuasiva analogia, il racconto paesistico che qui dilata la centrale vicenda di Manto, aprendosi quasi come disinteressata raffigurazione pittorica, concretamente si inclina fermissime verso codesto allusivo corrompersi terminale della narrazione geo_—

grafica, verso codesto allentarsi progressivo, e conclusivo arrestarsi stagnante, della favola descrittiva; è un esito che vale a ricordarci, dopo la ricca evasione dall'ordine più immediato della esplorazione, alle estreme risoluzioni morali. Che le risoluzioni ultime traducano poi l'evasione, per ulteriore conferma, in un funzionale movimento reattivo, è ciò che già abbiamo cercato di chiarire nel corso della nostra esposizione, è ciò che bene confermerà ancora l'esito stesso del canto: l'abile trama del capitolo, frattanto, non bisogna dimenticarlo, specula sopra le ragioni dell'autobiografia virgiliana, rivestendo la 'digressio' di un apparentemente solitario colore episodico; ma in effetti l'una e l'altra cadenza narrativa, il libero modo parentetico e la concomitante prospettiva etica si annodano in un insolubile intreccio, così che riesce pressochè impossibile a noi una risoluzione astratta dell'una e dell'altra suggestione, posti come siamo di fronte ad una implicante e implicata unità di movimenti espressivi. E in breve: se è vero che la 'descriptio' virgiliana tutta si appoggia tra gli estremi di private inclinazioni oratorie (da "là dove nacqu'io", dicevamo più sopra, a "la mia terra"), non è meno vero che essa si articola tra i poli estremi delle vicende estreme di Manto (da "si puose là" a "...ristette"); se uno schema è possibile infine, esso assume la forma tematicamente alterna di una struttura dell'ordine Manto-Virgilio-Manto-Virgilio. Ecco, dopo lo svolgimento della prima coppia tematica, la seconda esposizione degli intrecciati motivi:

Quindi passando la vergine cruda
vide terra, nel mezzo del pantano,
senza coltura e d'abitanti nuda.

Lì, per fuggire ogni consorzio umano,
ristette con suoi servi a far sue arti,

e visse, e vi lasciò suo corpo vano.

Li uomini poi che'ntorno erano sparti
s'accollsero a quel luogo, ch'era forte
per lo pantan ch'avea da tutte parti.

Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che il luogo prima elesse,
Mantua l'appellar sans'altra sorte.

Già fuor le genti sue dentro più spesse,
prima che la mattia da Casalodi
da Pinamonte inganno ricevesse.

Quando il livello di inferiore degradazione è così alfine raggiunto, quando la narrazione del mito viene precisamente a riaprirsi sopra il così degradato colore della favola, acquisto recente della sezione estrema del racconto, tale colore stesso può mantenersi dominante e vestire di sè, sticcamenterne appunto, tutto il passo: Manto può apparire come la "vergine cruda", la terra come posta "nel mezzo del pantano", terra "sansa cultura e d'abitanti nuda"; sopra le tristi presenze di uno spoglio paesaggio, la figura dell'indovina può imporsi con totale rilievo e intanto con totale coerenza di sentimento poetico. Per forza di attributi, con una movenza perfettamente parallela a quelle già annotate (e nella perifrasi della morte di Manto apparirà il "corpo vano", e nella proposizione che denunzierà il sorgere della città, componendo la notizia in un ritmo grave e solenne, il verso tutto ~~mentre~~ verrà ad appoggiarsi sopra le "ossa morte") si articola anche questa zona del narrato; l'aggettivo che con il "bello" d'apertura ("in Italia bella") aveva descritte digressivamente Peschiera (il "bello e forte arnese" già rilevato), riemerge ora per il luogo di Mantova, ma legato appunto alla tonalità maligna e depressa dell'intiero segmento narrativo ("forte per lo pantan"). La

vicenda onomastica che aveva prima accompagnato il racconto delle acque, con nitide formulazioni di poesia didascalica ("c'ha nome Benaco", "non più Be_naco, ma Mencio si chiama") si risolve e si definisce sopra l'estrema ele_zione nominale della città ("Mantua l'appellar"); l'estrema terzina è una glossa che ancora si affida alle ragioni della storia contemporanea, e in_sorge non più inattesa, ma speculando vivamente per la propria inserzione estrema, quasi senza ritegno ormai, sopra la faticosa conciliazione operata nella 'descriptio', e insieme apre la via a quel precipitare in cronaca che verificheremo nella sezione ultima del canto. Ma su tutto grava diffuso, quasi ombra, un sentimento del tempo che qui mai esplicitamente, vogliamo dire tematicamente, si dichiara, qui dove tutti i tempi sono presenti, e aperiti, e disponibili alla parola, e quasi costretti ad una forzosa equivalenza: ne è spia tenue, al più, quella sola movenza epigrafica che conclude le no_tizie della biografia dell'indovina ("ristette...e visse, e vi lasciò suo corpo vano"), e che corrompe definitivamente le misure reali della durata terrestre in una sola prospettiva assoluta; che è mirabile esempio del senti_mento medicevale della storia, di una storia moralizzata, e che vuole essere esteso, per utilissima induzione interpretativa, a tutta la regione del rac conte maggiore, all'intiero episodio di Manto. Osservava di recente il Contini, a proposito di altro canto di Dante (ma di un canto, per fortuita convergenza, interno a Malebolge, del suo canto ultimo) che "l'assidua frequentazione del_le sue scritture non dovrebbe detrazzerre ogni freschezza allo stupore di veder frammiste, e proiettate su identica scala, storia e cronaca, mitologia sacra e profana, entità documentarie e immaginarie: fuori del tempo per noi storico,

e sul piano d'un'univoca verità" e parlava opportunamente delle "misure della mescolanza, portate all'iperbole", della "coscienza che si sta trattando un'e-poca teologale dove la storia è universale e indistinta rappresentazione, e i suoi dati tutti equidistanti dallo spettatore come i luoghi deputati della scenografia" (25): il che è tutto vero; ma piace a noi sottolineare soprattut-te, come è naturale, il fatto che l'intuizione di una cosiffatta "epoca teolo-gale" sia essa stessa fenomeno di assoluta storicità. Nel caso poi del pre-sente capitolo, la fenomenologia in esame si presenta, come potrà presto di-mostrarsi in modo esauriente, tenacemente complicate dalle prove palesi di una non meno viva coscienza temporale, presso il poeta, di una funzionale di-stribuzione compositiva dei diversi tempi possibili costretti qui al denomina-tore unico del racconto teologico.

A concludere il lungo segmento non manca ormai, per Dante, null'al-tro che non sia, precisamente, il raccogliere quel margine di aperta moralità che la situazione ha offerto, per occuparlo con un cautissimo gesto di poesia, per comporre in un equilibrio di perfette garanzie la dialettica costruttiva della zona centrale dell'orazione: il piacere della variante d'autore, non poco carico, con ogni evidenza, di una sua specifica suggestione, per la do-trinale fantasia del poeta, tutto si confessa nell'innalzarsi conclusivo del-la esortazione a 'proverbium', con la anche troppo palese proposta di ritaglio per il verso estremo ("la verità nulla menzogna frodi"), che sull'opposizione N-dei dati etici che quivi si dichiarano par bloccare in moralità l'intiero mon-do di Malebolge e par moralizzare precisamente da solo, per qualche riguardo, tutta la sezione dell'itinerario infernale consacrata al vasto cerchio della

frode:

■

Però t'as senno che se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi".

L'intervento dantesco, sottolineando allora la raggiunta moralizzazione, e dunque offrendosi a spartire anche più sensibilmente i due grandi momenti narrativi dell'creazione, se per un verso sigilla, con il rinvio insistente ai modi di 'sententia' inaugurali, atteggiandosi in modulazioni di paradigmatico esequio, il naturale innalzarsi eloquente del discorso virgiliano, in una circolare euritmia compositiva, per altro scopertamente pone la transizione alla sesione estrema, trasformando in quasi meccanica giunta il possibile arricchirsi continuo dell'un segmento per mezzo del successivo episodio della favola: non senza motivo, in verità, chè a questo riportare ogni moto al suo dichiararsi più esterno e più agevole, a questa ingenuamente indifesa proposta delle nuove insorgenze narrative, a questo così afferrabile restituirsì alla successione ordinata dei quadri di immediata illustrazione penale, per ogni movimento poetico della pagina, vuole poi corrispondere l'approfondirsi accorto di altro motivo, in più sottile e quasi sotterraneo rinvio; nel richiamo di Virgilio all'"alta...tragedia" si annida riflessivamente proprio quel motivo della variante d'autore che dominò inconfessato sempre nella sezione mantovana del discorso, con un ingegnoso spostamento al segmento di Euriplio, tutto impostato sopra le armoniche culturali che accompagnano, qui più evidenti, altrove più segrete, lo sviluppo non interrotto del capitolo; spostamento, queste, che suole vanamente imbarazzare gli interpreti, tutti attesi al singolare rilievo concesso ad una notizia affatto marginale dell'Eneide,

e per giunta, infedele rilievo; per vano imbarazzo veramente, insistiamo, se così eccezionale accentuazione trova la propria radice funzionale, come di fatto si verifica, nel trasferimento tematico sopra indicato; e si veda quel la chiosa superba, in particolare, che è rappresentata dal callidissimo "ben lo sai tu...":

E io: "Maestro, i tuoi ragionamenti
mi son si certi e prendon si mia fede,
che li altri mi sarian carboni spenti.

Ma dimmi, de la gente che procede,
se tu ne vedi alcun degno di nota;
chè solo a ciò la mia mente rifiede."

Allor mi disse: "Quel che da la gota
perge la barba in su le spalle brune,
fu, quando Grecia fu di maschi vota

si ch'a pena rimaser per le cune,
augure, e diede'l punto con Calcanta
in Aulide a tagliar la prima fune.

Buripilo ebbe nome, e così'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta.

Tutto ciò non avrebbe tanto essenziale significato, se non insegnasse qualcosa di davvero utilmente applicabile al comportamento espressivo della pagina tutta: che è poi un caso particolare della consueta inconcludenza dei conclusi seguenti, del loro assiduo rimando a soluzioni ulteriori del racconto. Chi pertanto riesplori tutto lo svolgimento del capitolo, dal livello raggiunto con il segmento di Buripilo, non soltanto vedrà ora, e già da noi si accennava, la remota tecnicità espositiva della terzina inaugurale dichiarare esplicita la propria consapevole finalità narrativa, ma vedrà limpидamente, che è più, oltre l'estrema emersione della tematica nota del rovesciamento ("da la gota perge la barba in su le spalle brune"), approdare alle proposte storicamente

aperte del maestro la lunga vicenda degli episodi mitici del canto, pronti ormai a trasferirsi in racconto maggiore i dati interni alla 'digressio' centrale: che è il dantesco Virgilio moralizzato, voce risolutiva del vagio esperimento poetico compiuto, nel presente capitolo, sopra le immagini disin teressate della tradizione classica. Il senso dell'operazione culturale non si pone così come meramente addizionale, ma si garantisce di continuo in ogni zona del testo e si organizza in costante unità con le ragioni espressive di questo e con il suo disporsi in narrato, per il costante convertirsi in reci proca tensione dei motivi, se possiamo dire, aperti e chiusi del canto. In questo comporsi riassuntivo dell'orazione virgiliana, l'intervento dantesco, atteggiandosi a correzione e restauro ("ma dimmi..."), si profila così come l'indispensabile spinta a scoprire la tensione segreta di quella e a conver tirla in rappresentazione morale: che è un risolversi in modulazioni di drama di ogni eventuale presenza dottrinale, un affermarsi della precisa unità prospettica del testo, nel decentramento ~~medesimo~~ medesimo della confessione no dale, da Manto a Euripilo.

Oltre questa, le terzine virgiliane sciolgono i motivi del fitte intreccio anteriore nelle voci ultime della ricorrente cronaca medicevale, che ora assurge, secondo che avvertivamo, a dignità autonoma di racconto, dispo nendosi sopra la linea maestra dello svolgimento, ma in una situazione di 'or natus' paleamente attenuata: Michele Scotto, "che ne'fianchi è così poco", del resto, già rifiuta per sè la tematica del rovesciamento, e offre la pro pria presenza anatomica come priva, per dire così, di ogni rinvio e di ogni garanzia; Guido Bonatti è puro nome; Asdente vive nella maliziosa proposta di

un destino minore consapevolmente tradito e qui tutto risolto nelle presenze laboriose che lo possono compiutamente ed emblematicamente suggerire ("cuoio" e "spago"), mentre la notizia del Convivio intorno al calzolaio da Parma ancora può offrirsi alla memoria come esterna conferma di un minime 'exemplum' morale (IV, xvi, 6); non diversamente, le "triste" confessano, per la parola di Virgilio, in anonima coralità, quel medesimo destino, e qui per un giuoco, ormai maturo, di asciutta e concreta opposizione ("l'ago, la sruola e'l fuso", e "erbe" e "imago"): che è, nella totalità del presente segmento oratorico, il già avvertito, funzionale disporsi catalogico di una curva eloquente che si va temperatamente, degradatamente spegnendo, sottoposta al tutto ai momenti anteriori, deportata, diciamo così, in una zona di soli echi estenuati; dove la cronaca vince il mito, in una organizzata, sensibile conversione di assoluto declino:

Quell'altro che ne'fianchi è così poco,
Michele Scotto fu, che veramente
de le magiche frode seppe il gioco.

Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente,
ch'averne inteso al cuoio ed a lo spago
ora vorrebbe, ma tardi si pente.

Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la sruola e'l fuso, e fecersi'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago.

E proprio questo sentimento funzionale e funzionalmente controllato che si propone estremo, grazie a codeste conclusivo precipitare di affrettate e spoglie enunciazioni (già sottolineavamo sopra l'elementarissimo schema costruttivo, "vedi...vedi...vedi..."), se bene intendiamo, volle esprimere, ancorchè mediante l'impiego di pericolosissime metafore critiche,

anche il Croce, quando scrisse che "all'epopea e alla tragedia non manca una coda di commedia nell'aneddoto, quasi contemporaneo, del ciabattino di Parma, Asdente, che si dette al mestiere dell'indovino, e vorrebbe ora 'avere atteso al cuoio e allo spago': all'altro e più sicuro mestiere suo primo, qui rappresentato nelle sue povere e comiche determinazioni" (26); ora, qui si desidererebbe per certo un più cauto e più controllato uso della nozione di comico; si desidererebbe ancora un più vivace senso della continuità narrativa del capitolo, un'intelligenza interpretativa di questa "coda", insomma, come indispensabile esito dell'intiera curva espressiva del canto, il quale sarà sì "per eccellenza il canto delle leggende e dei personaggi strani e misteriosi, antichi e moderni", se così vogliamo dire, "avvicinati per opera della fantasia e guardati a faccia a faccia con curiosità e meraviglia", come ancora propone il medesimo Croce (27), ma sarà ancora e soprattutto il canto in cui codesti strani e misteriosi personaggi trovano la puntuale risoluzione etica del loro profile, non come risoluzione esterna e meramente addizionale ad un loro possibile delinearsi poetico, ma come interna e naturale, come essenziale affatto a tale loro poetica definizione. Limitiamoci dunque a sottolineare, così correttivamente filtrata, la denuncia di un degradato, degradante immaginare espressivo, di un sentimento eticamente perplesso, eticamente aspro, di irrimediabile caduta.

Si rialza la proclamata tensione poetica nel congedo estremo dalla bolgia quarta, congiungendosi quivi addirittura la presente posizione itinerale al cominciamento stesso del viaggio dantesco "per la selva fonda": il motivo, che risponde allo schema oratorio non raro, con cui vuole pro-

clamarsi la transizione dall'una all'altra zona esplorativa puntando sopra il solenne respiro del tempo, sigilla qui le prime esperienze di racconto attraverso Malebolge nel conseguimento di una altissima vibrazione espressiva ("ma vienne omai..."), che è insieme un moralizzare le voci del tempo medesimo, e della 'descriptio temporis', affatto parallelo alla analoga disposizione etica della fantasia spaziale. Alla depressione scoperta del catalogo dei peccatori, non meno eticamente orientata di questa straordinaria ampiezza evocativa, risponde così reattivamente un postremo rialzarsi tonale: è un allargarsi, quello che ora verifichiamo, dell'orizzonte stesso del narratore, per virtù di parola, oltre ogni presente confine, è invocazione riposata di remote immagini di cielo, è allentarsi repentino della tensione drammatica in margine al racconto, e proprio là, si osservi, dove il discorso si riaffre proteso a misure di oratoria sollecitudine (e con evidente richiamo di simmetrica disposizione stilistica, da "ma dimmi..." a "ma vienne...", forse non mai ancora notato, e pure ricco di un suo preciso valore costruttivo), che è la vittoria, adesso, estrema, del tempo poetico e del tempo morale, congiunti; oltre questo sottile argine, l'azione potrà scattare violenta nel complesso avvolgimento della favola demoniaca: qui si afferma ancora, in misurata sospensione, quel tempo che la notizia del Convivio offriva, "secondo che Aristotele dice nel quarto de la Fisica", come "numero di movimento celestiale" (IV, ii, 6); e qui fedelmente misurato, di fatto, sopra Caino e le spine:

Ma vienne omai; chè già tiene'l confine
d'amendue li emisperi e tocca l'onda
sotto Scilia Caino e le spine,

e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten dee ricordar, chè non ti noceque

alcuna volta per la selva fonda".

Sì mi parlava, e andavamo introcque.

E' proprio su così estremo rialzarsi tonale che acquista giusto rilievo il noto idiotismo fiorentino che sigilla il canto. Al 'comico' dantesco, a così difficile nozione, e sarà per noi problema urgentissimo nei capitoli immediatamente successivi, volle richiamarsi il Rossi, che per la sezione catalogica del discorso virgiliano ebbe a discorrere di una "viva piacevolezza di arguzie", di un "non so quale alito di serenità e di buon umore", che avrebbe "cacciato l'imbronciatura che prevaleva nella prima parte del canto". E aggiungeva: "ce lo dice anche la parola 'introcque' con cui questo finisce; una di quelle parole che Dante riprova come idiotismi fiorentineschi, eppè reputa convenienti solo allo stile 'comico' (De Vulg. Eloq. I, xiii, 2; II, iv, 6)" (28); certo non ci trova qui consenzienti, torniamo a dire, l'impiego di tale nozione centrale, che dovrebbe tutta restituirsì convenientemente ad una dimensione propriamente dantesca (il che il Rossi, a dispetto della citazione d'uso, palesemente non si dispone qui a fare), ma consenzienti ci trova, pur indicato su così fragili fondamenti esegetici, quali quelli al momento impiegati dal critico, il sentimento tenacissimo di tenacissima continuità proposte per questo canto XX e per il successivo capitolo; onde il Rossi scriverà ancora: "l'alito di serenità e di buonumore che spirò dall'ultima parte del canto precedente, si diffonde e si rafforza nell'anima del poeta ora che egli rappresenta la quinta bolgia" (29). Così per il Rossi, come più sopra per il Croce, si deve dunque osservare che intuizioni critiche, indubbiamente esatte e felici, si trovano finalmente compromesse, e quasi travestite

te, dal peso di una impropria tradizione interpretativa: non un comico sentire detta a Dante la conclusione della pagina in esame, non un comico sentire congiunge questa alla pagina seguente, ma un degradato immaginare, torniamo a dire, un sentimento di precisa caduta morale.

Ma nell'ortatorio segmento estremo del discorso virgiliano, nel richiamo altissimo alle voci del tempo, non soltanto il presente capitolo, ma tutta la prima zona della esplorazione dantesca attraverso il regno della frode, trovano il proprio ultimo sigillo. L'esercizio poetico del primo capitolo di Malebolge, attentamente rivolto a una interna dialettica di mito e di cronaca, organizzava le proprie cadenze costruttive secondo una legge essenziale di alternanze e di contrasti, legge a sua volta puntualmente controllata da un superiore movimento di ferma degradazione. Nel canto XX, tale dialettica è pienamente recuperata, ma organizzata, questa volta, secondo un arco unico, in piena coincidenza con il movimento di etica caduta conclusiva: nell'episodio centrale di Manto, tale movimento si è venuto disegnando come in una sorta di emblematico compendio di favola. Dal capitolo XIX, finalmente, quello in esame ha mutuato così il motivo del rovesciamento, ancorchè, s'intende, in altra e assai più cruda inclinazione espressiva, come le indispensabili armoniche teologiche e le diverse suggestioni scritturali che a quello devono in qualche modo accompagnarsi (e che la conclusione del canto primo di Malebolge prudentemente già suggeriva, offrendole al successivo, sino alla prima sezione, ancora, di questo stesso XX). Questo elementarissimo schema esegetico, non inutile forse se inteso con didascalica modestia e prudenza, getta indirettamente una qualche luce sopra il fenomeno capitale della narra-

tività dantesca e ci induce a tentare alcune considerazioni di ordine più generale, quasi prime resultanze esegetiche delle nostre prime esperienze di lettura, nella zona dei canti di Malebolge. La nozione di narratività, da noi avanzata sul fondamento di una attenta considerazione fenomenologica, non vuole per certo irrigidirsi in un astratto principio interpretativo, quasi che esso potesse vivere di una sua umbratile vita, fuori del concreto inclinarsi testuale: è essa una nozione insieme ferma e cauta, che vuole essere accolta come un fedele orizzonte di lettura, non valido per sè, ma per la pagina reale che ivi si distende e ivi respira del proprio naturale respiro poetico. Sarebbe ben magro vantaggio aver sostituito alla metastorica 'liricità' della tradizione crociana una non meno metastorica 'narratività': rovesciati i termini, l'atteggiamento metodologico non sarebbe minimamente corretto, in ciò che vi ha di veramente essenziale e di veramente problematico, nei confronti cioè di una autentica penetrazione storica dell'opera dantesca. Non di una ideale 'narratività' vogliamo qui dunque discorrere, ma continuamente intendiamo richiamare, ad ogni nostro richiamo, quella individuale e particolare situazione di racconto che si articola nelle pagine stesse della Commedia, quei modi ~~espressivi~~ espressivi che le caratterizzano e le definiscono. Per questo, se la favola della Commedia si sviluppa secondo le norme di una tutta medievale narratività (come avviene di fatto), converrà guardarsi da ogni tentazione esegetica che sovrapponga, poniamo, al testo, quelle diverse immagini critiche che altre esperienze storiche hanno potuto suggerire, proponendo diverse cadenze e diverse risoluzioni di narrato: il più urgente ufficio interpretativo della critica

contemporanea dantesca può proprio essere additato come la ricerca di una puntuale definizione dei modi specifici del racconto dantesco e del loro reale profilarsi individuale sopra lo sfondo dell'arte di racconto della civiltà medievale. Così, lo schema esegetico da noi proposto qui addietro, mentre suggerisce alcune corrispondenze strutturali manifestantisi all'interno dei primi tre canti di Malebolge (e si intenda qui sempre struttura nel suo significato più interno e più proprio, di espressiva costruzione organica dell'organismo poetico), rappresenta anche, in qualche modo, un limite per cosiffatta direzione di ricerca. Ed è quel limite, precisamente, che il Terracini sottolineava ancor di recente, scrivendo: "non dimentichiamo che il medio evo prediligeva una rappresentazione graduale dell'azione, un punto dopo l'altro, per stazioni, come dice Spitzer" (30). Ed è quel limite che noi stessi abbiamo sottolineato ripetutamente, discorrendo di una articolazione per segmenti, con l'intervento cioè di una nozione che mettesse in massimo grado l'accento sopra le precise relazioni, fenomenologicamente esplorate, della pagina scritta del poeta. La continuità narrativa della Commedia, vogliamo noi dire, è poetica realtà al tutto inafferrabile, ove non sia puntualmente colta nell'ambito realissimo della segmentazione dantesca.

L'estremo verso del canto XX ha riaperto l'itinerario dantesco oltre la bolgia degli indovini: nella parola ultima, anzi ("e andavamo intre... que"), già si è affacciata, e le osservavano al paragrafo precedente, una nuova tonalità lessicale, un nuovo colore al tutto repugnante alle solenni forme eloquenti di tale capitolo, con un significato indubbiamente di fortissima anticipazione; un tenus ponte stilistico collega così i due canti e prepara la nuova situazione tonale, radicalmente dissimile, del quadro espressivo che ora ha principio: a partire insomma dalla conclusione del precedente canto, già il discorso poetico si protende ansioso e incalzante verso le immediate presenze promesse dalla favola, con un nuovo e bellissimo esempio di speculazione narrativa (ritorniamo alle proposte esegetiche del Getto, insistendo tuttavia sopra il loro significato possibile nell'orizzonte da noi postulato) sopra lo spazio bianco aperto tra l'uno e l'altro capitolo della Commedia. Il canto XXI, di rimando, propone infatti un sottile richiamo nelle sue terzine inaurali: in questo "altro parlando che la mia comedia cantar non cura" è per esempio, e anche questo fu da noi sopra accennato, l'estrema voce di quella tecnicità espositiva che era al cominciamento del capitolo degli indovini e che si era riflessa anche nella parola di Virgilio, con sensibile larghezza; gli stessi "piani vani", proposti ora dal racconto, sembrano voler promuovere ancora una volta il modulo esemplare del ricco motivo esploratore delle lacrime, e ora in forza di traslato, così come nel "mirabilmente" pare pur le... come una obiettiva - preziosa, inestinguibile essenza di bellezza.

voleva voler segnare con particolare intento IV quel momento del periplesso che
 di sé aveva colpito tutta sorte dei misteri oscuri e del proprio in questo
 universo. L'estremo verso del canto XX ha riaperto l'itinerario dantesco
 oltre la bolgia degli indovini: nella parola ultima, anzi ("e andavano introc-
 que"), già si è affacciata, e lo osservavamo al paragrafo precedente, una nuo-
 va tonalità lessicale, un nuovo colore al tutto repugnante alle solenni forme
 eloquenti di tale capitolo, con un significato indubbiamente di fortissima an-
 ticipazione; un tenue ponte stilistico collega così i due canti e prepara la
 nuova situazione tonale, radicalmente dissimile, del quadro espressivo che ora
 ha principio: a partire insomma dalla conclusione del precedente canto, già
 il discorso poetico si pretende ansioso e incalzante verso le immediate presen-
 ze promesse dalla favola, con un nuovo e bellissimo esempio di speculazione
 narrativa (ritorniamo alle proposte esegetiche del Getto, insistendo tuttavia
 sopra il loro significato possibile nell'orizzonte da noi postulato) sopra lo
 spazio bianco aperto tra l'uno e l'altro capitolo della Commedia. Il canto
 XXI, di rimando, propone infatti un sottile richiamo nelle sue terzine inaugu-
 rali: in questo "altro parlando che la mia comedia cantar non cura" è per e-
 sempio, e anche questo fu da noi sopra accennato, l'estrema voce di quella
 tecnicità espositiva che era al cominciamento del capitolo degli indovini e
 che si era riflessa anche nella parola di Virgilio, con sensibile larghezza;
 gli stessi "panti vani", proposti ora dal racconto, sembrano voler promuovere
 ancora una volta il modulo esemplare del ricco motivo esplorato delle la-
 crime, e ora in forza di traslate, così come nel "mirabilmente" pare pur le-

cito veder riprese con precisa intenzione quel sentimento del prodigioso che di sè aveva colmato tanta parte dei conclusi episodi e che proprio in questo avverbio medesimo aveva trovato la sua prima occasione espressiva: "mirabilmente apparve esser travolto ciascun...". Così, "di ponte in ponte", si crea transizione, e non meramente spaziale, tra l'uno e l'altro riquadro narrativo, per questo vuoto spazio iniziale, carico di echi precisi e di riflesse modulazioni già dal racconto compiutamente autorizzate, e qui come accumulate in docile e attenta ripresa:

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia commedia cantar non cura,
venimmo; e tenevamo il colmo, quando

restammo per veder l'altra fessura
di Malebolge e li altri pianti vani;
e vidila mirabilmente oscura.

Del resto, il numero dei richiami tematici potrebbe ancora accrescersi, quelli indicati potrebbero offrire occasione di fecondo approfondimento: non vi è commentatore, si può dire, che non richiami a piede di pagina, per questo "altro parlando", il "parlando cose che'l tacere è bello" di IV, 104 o il "parlando più assai ch'io non ridico" di IV, 113 e altri luoghi consimili della cantica; referti comparativi degni di estrema attenzione, se sappiamo intendere la loro sensibile funzione espressiva, non di esterne riprese per un esterno organizzarsi del testo, ma di intimi moti organici della strutturazione poetica, di forme indispensabili alla costruzione narrativa, quasi echi di canto entro l'orizzonte del narrato dantesco: ciascuno dei quali, conviene ricordare, ripropone, nel caso, intatta, la presenza perpetua del poeta, del narratore, come una obiettiva presenza, riproponendo quella dialettica del "fatto" e

del "dir" (si rammenti, in IV, 147, il canonico "molte volte, al fatto, il dir vien meno") che è costitutivo per la concreta poetica dantesca e che, teologicamente trasfigurato, potrà dar luogo, al limite, nel Paradiso, alla infinita tematica del "nè sa nè può" (Par. I, 6), con l'esemplare notizia della epistola XIII: "nescit quia oblitus, nequit quia, si recordatur et contentum tenet, sermo tamen deficit" (Ep. XIII, 29, 83); si pensi, del resto, qui in Malebolge, alla primaria trasfigurazione rettorica dell'apertura del capitolo XXVIII: ebbene, l'una e l'altra assunzione trovano il loro fondamento e principio, fondamento e principio poetici, nella centrale dialettica da noi indicata, cioè ancora nella cifra narrativa propria della costruzione espressiva dantesca. Che è cifra, questo ora importa rilevare, continuatamente sottolineata, e funzionalmente sempre, dal poeta medesimo, con continua, ancorchè varia, intenzione. La stessa forma organica dell'opera dantesca è, per così dire, resa espressivamente problematica dall'autore stesso, espressivamente, per così dire sempre, criticamente e poeticamente ripresa, in una serie di perpetue e ineliminabili modulazioni, materia esse pure di poesia e presupposto, intanto, di ulteriori operazioni di immediata resa poetica. Chi non vede~~ne~~ del resto (se vogliamo verificare anche per questa via la veridicità delle nostre proposizioni) che nella enunciata dialettica del "fatto" e del "dir" grava immanente, con la sua intiera carica potenziale, quella dottrinale preminenza dell'oggetto, del "fatto", che è del realismo dantesco? Interrogazione, la nostra, che vuole intanto conciliare, con assoluta fermezza, le dimensioni dell'inteligenza e della poesia dantesche, intorno ad una possibile nozione di 'realismo', capace di raccogliere ad un tempo le linee di una filosofica 'summa'

del Dante teologo, e le linee di una concreta poetica del Dante poeta, per condurle a un limite di assoluta coincidenza: un 'realismo' tutto incarnato storicamente nello spazio reale della civiltà e della cultura del medievo. Anche l'occasione minima dell'adeguarsi controllatissimo del tempo narrativo della Commedia ad un possibile tempo 'reale' (tempo di "fatto"), può riflettere, in sè, l'intiero mondo poetico dantesco, nel suo definirsi fenomenologicamente concreto.

Ripiegando adesso sopra il "mirabilmente", un'altra volta capitale avverbio, non sarà inutile sottolineare la significativa coincidenza che il testo viene a proporre, tra l'emergere, da un lato, dell'avverbio stesso, e l'alterazione repentina dei modi narrativi, con l'improvviso abbandone del plurale verbale, inaugurativamente, insistentemente dominante: dalla serie non interrotta dei "venimmo", "tenevamo", "restammo", all'esplosivo "vidila" ("e vidila mirabilmente oscura"); ha insomma ragione il Grabher quando parla di un verso "tutto scandito da una sgomenta meraviglia" (I); ma non basta ancora: importa infatti sottolineare con estrema cura il tendersi sospeso del motivo oltre il largo segmento della similitudine illustre dell'"arzanà de' Viniziani", sino alla puntuale ripresa dell'"io vedea", quattro terzine più oltre, così da chiudere, entro il raggio di un grande arco costruttivo, quest'ansia calcolatissima che prepara la rivelazione delle nuove presenze esplorate.

Ma veniamo dunque a questa ampia similitudine illustre, che adesso affiora a dichiarare specularmente la visione. Di immagini rapportate, come vedremo, è ricco il canto, ma questa, preliminare, più che le altre estesa

e intensa, si pone come densa anticipazione di tutti i valori ritmici e fonici e visivi del canto: qui si dilata il rinvio dalla "tenace pece" alla "pegola spessa", nell'accesa puntualità lessicale che tutto pervade il segmento, e massimamente nei dati dell'azione ("rimpalmare", "ristoppare", "ribattere", "rintappa-re"), per il nuovo sentimento dinamico che si dichiara nell'affollata immagine, e più emergendo il senso chiuso di questa animazione, senso che si offre intiero precisamente là dove l'amplificazione si appoggia ("chè navicar non ponno"); ma tutto ciò è destinate a confermarsi e compiersi assai più oltre; per intanto, la visione orienta lo spettacolo penale in grazia di una insistita iterazione, tale da esaurire in sè, in qualche modo, lo stesso offerto motivo: "bolle...la tenace pece", ~~nessun tempo~~ "bolla...una pegola spessa", in rigido parallelismo, sino a "le bolle che'l boller levava"; infine, sul nodo medesimo delle immagini, un breve inciso riporta il tema maggiore dell'"arte" divina, già esploso nel can-
to dei simoniaci in vivace accensione esclamativa, e qui avanzato come perno di congiunzione compositiva, proprio entro il gioco fermissimo dell'opposizione ("non per foco, ma per divin'arte"), e sufficiente a decidere il senso ultimo del rapporto, quasi stringendo più da vicino il nesso, nel necessario confessarsi aperto del punto di capitale divergenza, innestando dunque come ineliminabile membro il folto quadro dell'"arsanà" sul tronco del racconto dantesco, e per analogia, e per dissimiglianza; e il quadro dilata lo spettacolo oltre i ~~MM~~ termini suoi diretti, rendendo generosamente avvertiti, intanto, della nuova complessità di rapporti che domina questo e il canto seguente.

Tutte le ragioni critiche ora elencate sono però destinate a inverar-

si nella sola ed autentica giustificazione narrativa, per la quale si organizza la pagina e fuori della quale esse non possono porsi se non come probabili suggestioni di gusto: questa ricerca delle corrispondenze interne tematiche e formali, per le quali il testo dantesco può bene dimostrare il proprio unitario movimento compositivo, deve orientarsi, se vuole riuscire efficacemente persuasiva, entro l'orizzonte di racconto da noi p^{re}sto come fenomenologicamente indispensabile, e in questo, e in questo soltanto, misurare il proprio vigore interpretativo. L'amplificazione iniziale del canto conserverà sempre una sconcertante ricchezza di moti interni, assai difficilmente resolubile, in buona coscienza, nella rete esclusiva dei rimandi tonali: soltanto nella sterica disposizione di poetica che concede allo 'exemplum' un rilievo inaugurale di totale soddisfazione, può rendarsi comprensibile appieno la straordinaria dilatazione dell'immagine in esame.

Fuori di tale disposizione concreta, la migliore proposta rimarrà pur sempre quella crociana delle "piccole liriche", non meno coraggiosa che arbitrariamente, se possiamo dire, chirurgica; e la similitudine non d'altro sentimento apparirebbe allora piena, se non di quello "del lavoro che ferme, della preparazione per l'opera che si svolgerà"; e il solo commentario adeguato rimarrebbe, per forza di cose, quello proposto dal medesimo Croce: "è l'inverno, la navigazione è sospesa o meno attiva, si guadagna tempo col racconciare i legnå danneggiati e col costruirne di nuovi: le diverse opere sono accennate l'una dietro l'altra, rapidamente, ottenendo l'effetto di esprimere quel lavoro dal ritmo celere, vario e concorde, faticoso e allegro, che ha innanzi a sè la lieta visione del prossimo fendere sicuri l'aperto mare a traffico e acquisto di ricchezze".² Ma quanto non dovrebbe allora apparire più ingegnosa e più arguta, a voler dire tutto il vero, la glossa

antica di Benvenuto! Ricordiamone almeno il tratto inaugurale: "Ergo per arsenatum intellige omnem curiam comitatum, sive dominorum, et maxime mihi videtur vidisse optimum exemplum in curia papae. Pix bulliens in arsenatu est barataria quae fervet in ea maxime tempore hyemis, idest adversitatis, quia tunc maxime baratarii laborant, et procurant sibi gratiam et favorem dominorum et populorum quando habent ventum contrarium, nec possunt prospere navigare, ut sic postea, adveniente vere prosperitatis, habeant eorum ligna bene firmata et fortia contra omnes impetus undarum insurgentium".

L'è 'exemplum' in apertura, qui come altrove, nella Commedia, risponde con fedeltà piena alle proposte medicevali di articolazione dei testi, per questo rialzare in margine, sul momento introduttivo del racconto, una zona diffusa di presenze, di eccezionale indulgenza: e basti pensare, a conforto e confronto, al movimento iniziale del prossimo XXII, al moltiplicarsi dei riporti sopra la "cennamella" demoniaca, a questo ulteriore emergere, nella parallela occasione narrativa, di una parallela risoluzione compositiva. Che non è ancora una motivazione espressiva, e si intende, ma è, e a noi sembra almeno, la necessaria premessa di quella. La grande scoperta dantesca dovrà collocarsi infatti, per un verso, nello stesso impiego dello 'exemplum' alle soglie della nuova materia di racconto, così remota, per la stessa tradizione che l'offriva disponibile al poeta, da ogni spontaneo comporsi in architetture di severa proporsione letteraria, cioè in quel tanto di ostinatamente e di provocantemente intenso che nell'uso dello 'ornatus', qui proprio, paradossalmente si afferma, e che, nel caso presente, bene può spiccare, e di fatto specula, sopra la vuota attesa sapientemente apprestata dalle due prime terzine, in luce rifratta (alibi che, come è chiaro, non potrà più ad-

dursi per il secondo caso da noi segnato, all'inaugurazione del XXII: onde un ancora più sensibile calcolo di contrasti), e sopra l'incalzante precipitare in dramma del momento immediatamente successivo, con efficace urto tonale e stilistico; per altro versò, nella risoluzione dello 'exemplum', ammesso il suo accorto e teso impiego, in un processo di precisa accumulazione, in un definito disporsi di presenze tecniche e operative, che si appoggia su elementarissimi ma puntualissimi nessi, in una figura di circolare perfezione distributiva ("chi... e chi...chi...e chi...altri...e altri...chi..."), il tutto svolgendosi entro una immagine fondamentale di mestiere e di stagione ("l'inverno") congiunti, che è del gusto più tipicamente medievale, assuefatto per lunga esperienza ad un vero e proprio scambio tra l'una e l'altra tematica, ponendosi, con una costanza quasi al tutto priva di eccezioni, la prima serie come significante la seconda, in una perpetua implicazione: come si renderà del resto subito evidente a chi pensi ad alcune delle più note categorie illustrate delle arti figurative, e nello stesso orizzonte letterario contemporaneo, ai sistemi ciclisi della lirica, alla 'descriptio temporis' trascritta in termini artigiani o georgici. I due aspetti dell'invenzione dantesca si congiungono e si fondono assieme, chè all'uso paradoxale di un luogo espressivo sciolto dalla sua inclinazione originaria e incarnato qui in una misura extravagante di discorso, sia per l'inconsueta sua disposizione tematica, sia ancora per la sua collocazione e funzione, risponde l'uso paradossale della categoria medesima dello 'exemplum': che è la paradossale naturalezza del trapasso dalla "tenace pece" alla visione totale dell'"arsanà", un passaggio che non vuole poi essere rientrato se non come uno spontaneo completar-

si e definirsi del particolare momento del narrato, nei termini esattamente proposti dalla cultura contemporanea, e perciò appunto suscettibili di quella provocante speculazione poetica che noi abbiamo continuamente indicate come la 'clavis' dominante del passo; e sono tutti rilievi, questi nostri, che si illumineranno di nuova luce quando esamineremo da vicino quel segmento inaugurale del canto XXII, al quale ci siamo ora, più volte, utilmente riferiti.

Sciolto così il racconto nello spettacolo penale e nella sua amplificazione per via di 'exemplum', un violento scatto di azione rompe, come avvertivamo, con nuovo motivo, la precisa sospensione della pagina, tutta immobilmente appoggiata alle soluzioni descrittive (e per la pegola ancora: "e gonfiar tutta, e riseder compressa", che è di vivissimo gusto visivo), mentre risuona l'iterato avvertimento di Virgilio ("guarda, guarda?") sopra l'intensità precisamente della bloccata visione ("fisamente mirava"), introducendo alfine, nella nuova amplificazione minore pseudoconparativa, i nuovi termini dello svolgimento drammatico. E leggiamo ora con distesa continuità:

Quale nell'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,
chè navicar non ponno; in quella vece
chi fa suo legno novo e chi ristoppa
le coste a quel che più viaggi fece;
chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
chi terzeruole e artimon rintoppa;
tal, non per foco, ma per divin'arte,
bolla là giuso una tegola spessa,
che'nviscava la ripa d'ogni parte.

I'vedea lei, ma non vedea in essa
mai che le bolle che'l bollor levava,
e gonfiar tutta, e riseder compressa.
Mentr'io là giù fisamente mirava,

lo duca mio, dicendo 'Guarda, guarda!', mi trasse a sè del loco dov'io stava.
Allor mi volsi come l'om cui tarda di veder quel che li convien fuggire,
e cui paura subita sgagliarda,
che, per veder, non indugia'l partire;
e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per le scoglie venire.

Noi stessi abbiamo più sèpra denunciata la funzione anticipatrice della comparazione maggiore nei confronti dell'ulteriore movimento del capitolo, in accordo del resto con la più autorevole tradizione esegetica: e ricorderemo per tutti il Momigliano, quando scrisse nel suo commento che la similitudine è come il "simbolo del mobile spettacolo e del drammatico frastuono che domina in tutta la bolgia" e che "l'irruzione d'un diavolo con un peccatore sulle spalle, i cento raffi che addentano il dannato rovesciato nella pece, i diavoli che tempestano contro Virgilio e si avanzano minacciosi contro Dante, la marcia della squadra di Barbariccia, l'eroicomica mischia intorno a Ciampolo svolgono estrosamente il mosso tema proposto da questi versi iniziali". Ma questa posizione interpretativa, se bene si guarda, non soltanto non contraddice, ma forse evidente soccorso a quell'altra, da noi pure avanzata, con ferma intenzione, che dalla comparazione allo scatto diretto e frontale del racconto dantesco procede segnando una censura di grandissima evidenze e per ciò stesso di efficacia grandissima. È del resto la seconda, impropria similitudine, che ora appunto abbiamo conclusivamente trascritte, dialettizza adesso la tematica visiva di fondo, ma nella nuova inclinazione di drammatica, scoperta violenza: "cui tarda di veder", "per veder non indugia", sino al suo risolversi attivamente diretto in "e vidi dietro a noi...", che è davvero magistrale attacco di racconto; dialettizza tale tematica, noi dimostrando così l'antico sentito.

ciamo, con l'emergere dei dati interni, trascrivendosi essa intanto in una situazione paradigmatica che appunto si impone per una compiuta proiezione psicologica, secondo uno schema di generalizzante disposizione interiore ("come l'essere..."), qui posta a inaugurare il tema grande della paura, che sarà appunto l'essenziale cifra del ricco episodio diabolico: ed è caso pressoché unico, questo, nell'intiero racconto infernale, questo di un motivo di soggettiva inclinazione di racconto, di reattiva insorgenza interiore, accolto come strumento di lunga connessione compositiva, e per lo spazio, in effetti, di tre canti continui, e di sè anche gettando evidentissimi riflessi nel terreno narrativo, ancora, di un quarto canto.

Vivamente collabora alla complessa architettura drammatica dell'episodio lo spazio dell'azione, sottolineando di questa i termini concreti: il campo visivo si innalza adesso dalla "fessura" al livello dello "scoglio", sul quale appunto appare il "diavolo nero", a incidere con il suo intervento nel composto ritmo itinerale predisegnato; che è nuovo indizio, e palese, di un mosso e intenso incurvarsi del narrato, tale da abbracciare qui la totalità piena delle possibili presenze spaziali, in un intreccio di singolare complicazione compositiva. Se è vero che al canto XIX, con la iniziale discesa nel fondo "foracchiate e arte" e con la conclusiva salita all'argine, si era già manifestata una qualche rottura dello schema itinerale, quale era venuto offrendosi come essenziale nel capitolo primo di Malebolge, in una equilibratissima convergenza del motivo penale ivi impiegato e del colore di partecipazione affettiva cui si orientava la situazione interna di racconto dei poeti, vero è anche che ogni elemento di frattura

tura si trèvava ivi paleamente attenuato e mortificato; al romanzo dantesco, qui, per contro, si legano molteplici prospettive di narrato e piani diversi di azione in un costante comporsi di invenzioni particolari, guidate ad un punto comune di incontro nello svolgimento della favola. Scatta infatti subito, con via intensità, subito oltre la compiuta, nitida denunzia tematica (la "paura subita"), la vibrante dinamica del racconto, in un segmento esclamativo che vuole insieme risolvere la tensione psicologica e la tensione rappresentativa, le interne e le esterne insorgenze della pagina. Disposti sin dall'inizio come complementari e agevolmente, ovviamente, come tali conservati durante tutto lo svolgimento dell'episodio, il tema dei diavoli e il tema della paura si dispongono in acuta dialettica narrativa, convertendosi essi l'uno nell'altro e modulandosi a vicenda, secondo uno schema di reciproca influenza, e precisamente, di esterno e di interno, in continua alternanza: così la terzina esclamativa scioglie in rappresentazione le conquiste della pseudosimilitudine, ma conserva da questa quel tanto di spinta interiore che può deciderne l'impostazione stilistica in grido, o collecare, a fine di verso, i tre aggettivi che disegnano compiutamente la figura demoniaca, come emotivamente caricati, e in senso soggettivo, proprio mentre orientano, ma occorrerà la terzina successiva perché la denunzia sia esplicita, verso l'integrarsi figurativo della situazione penale, e dunque in senso oggettivo ("fero", "acerbo", e paleamente contagiate dai precedenti, "leggiero"); infine, per graduale sviluppo, siamo trasportati da questa zona di ancora dominanti riflessi psicologici, e almeno psicologicamente interpretativi dell'immagine pura (simmetricamente, "ne l'aspetto" e "ne l'atto"), a questa e

Ma questa soltanto, caricandosi ormai ciascun dettaglio di una propria aggettivazione sottile ("l'omero..aguto e superbo"), un dettaglio quasi capace di vita autonoma, che dilata la nascente puntualità descrittiva della terzina in esclamazione ("l'ali", "i più") in un diffuso ricordo che sembra saldare, anche nello intreccio sintattico del discorso, le figure stesse del peccatore e del demone, in unitaria rappresentazione ("con ambo l'anche", "de'piè...il nerbo").

Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi parea ne l'atte acerbo,
con l'ali aperte e sovra i più leggiere!

L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de'piè ghermito il nerbo.

Scriveva il Getto, in margine al canto XVII dell'Inferno, all'episodio capitale di Cerione, che "Dante sovente dichiara nell'Inferno la sua paura, ma questa rimane sempre allo stato di semplice dichiarazione, e non si traduce mai in poesia. Molto più vive sono le atmosfere di paura di un Passavanti, e saranno quelle del Tasso, che non quelle di Dante, il quale, per quanto strana possa sembrare l'affermazione, è fondamentalmente negato a questo sentimento e a questa poesia." Non strana ci sembra l'osservazione, non appena si renda chiaro che il Getto rivolge esclusivamente il proprio pensiero "a inquietanti atteggiamenti e arcane angosce", che par giusto escludere fermamente dal testo della Commedia, come dalla dantesca visione del mondo "troppo precisa e definita, tracciata a contorni troppo saldi e sicuri", è ancora il Getto che scrive, per accogliere cosiffatte inclinazioni di tale motivo possibile di poesia. Tuttavia, a noi pare preferibile a una così ferma ed univoca posizione negativa, un più cauto distinguere, che

nel rifiuto meditato del critico può trovare, se non erriamo, il suo migliore punto d'appoggio: rettamente il Getto ha sgombrato infatti il terreno da ogni equivoca inclinazione psicologistica, lasciandolo libero, come a noi pare, ad un corretto intendimento delle autentiche modulazioni dantesche, che tale tema, qui ed altrove, vengono a proporre quale definitissimo, puntuallissimo 'status' dell'anima, quale 'passio' sicuramente, lucidamente moralizzata, pronta a scolarsi, senza residuo imputo di sorta, nella tagliente rappresentazione narrativa. Basterà pensare, un richiamo per tutti, alla condizione poetica del primo canto della Commedia, ¶ all'ostinato, iterato proporsi e riproporsi del motivo, su fermissimi fondamenti teologici, 'status' della coscienza umana di fronte alla manifestazione del negativo, e al suo compiuto risolversi figurative nella "selva selvaggia" ¶ ("che nel pensier rinnova la paura"), nella "valle" ("che m'avea di paura il cor compunto"), nelle tre fiere ("ma non si che paura non mi desse la vista che m'apparve d'un leone", "ed una lupa...con la paura ch'uscia di sua vista"), in un ricco e profondo paesaggio di paura, in uno spazio di paura ("si che parea che l'aer ne temesse"). In uno spazio di paura vedremo articolarsi anche il capitolo presente, una paura non meno teologicamente fondata, ancorchè sciolta al presente dall'impegno narrativo che è proprio del capitolo inaugуale, capitolo impegnato, per la sua condizione, a definire e a fondare la qualità di questo essenziale sentimento del cosmo poetico dantesco.

Ma risuona adesso la parola del "diavol nero", con un moto pieno di nuovo scatto e di nuova sorpresa, chè la scena qui si allarga d'un tratto nel vocativo ("o Malebranche"), lasciando esplodere altissima la nuova invenzione ono-

masticata, tutta tesa in apertura a popolare improvvisamente il quadro. La voce risuona a denunciare il peccatore e la sua colpa, e la denuncia etica insorge, secondo un modulo frequente nell'*Inferno* (si pensi all'episodio a noi noto di Venedico, per non allontanarci adesso dalla zona segnata di Malebolge), come denuncia cittadina, puntando proprio, nel caso, sopra la condizione anonima del peccatore ("un de li ansian di santa Zita") per una immediata trasposizione corale della colpa, capace di investire quella stessa "terra...ben fornita" di Lucia, dove ciascuno è "barattier", ma capace intanto di rovesciarsi, per la feroce attenuazione estrema, in un puntuallissimo smascheramento ("fuor che Bonturo") che discopre con cruda ironia il vero nome capitale; voglia o non voglia qui la designazione dell'"ansian" nascondere un nome determinato, poco importa: ch'è rimane intatto il significato espressivo dell'occultamento, tutte intese al caldo emergere di altro nome, in una funzionale disposizione degli elementi testuali; e pensiamo, per analogia, alle perifrasi che avvolgono il nome di Niccolò, di contro al nome aperto di Bonifazio, nella esemplare invensione dell'equiveco, alla terza belgia.

Del nostro pente disse: "O Malebranche,
ecco un de li ansian di santa Zita!
Mettetel sotto, ch'i'torno per anche
a quella terra ch'i'ho ben fornita:
ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;
del no per li denar vi si fa ita."

Alla dichiarazione della colpa segue dunque la dichiarazione della sua radice ("per li denar") in un verso di sigillante compostezza ritmica, volta a ricalcare, anche per questa dimensione del narrato etico, lo schema totale consueto della rivelazione infamante: mentre l'interna struttura non dimentica dunque aspet-

zione. Su le quali considerazioni vogliono essere rettate le giustificazioni di alcuno di tale obbligato luogo del discorso poetico, compiacendosi anzi di toccarne ogni possibile corda formativa, anche la provvida collocazione della denuncia, a completare il cerchio della spettacolo penale, scoprendo la strumentalità del primitivo paesaggio ("mettetel sotto..."), acquista addizionale vigore affidandosi alla voce stessa del demone.

A chiudere questa inaugurazione dell'acceso episodio diabolico, affiora infine una immagine di riporto: il diavolo "sovra i più leggiere" appare ora come "mastino sciolto" e alla sua repentina apparizione, risponde repentinamente il suo dileguarsi; è sempre il sentimento dinamico che si afferma come dominante e serra in cornice, con evidente gusto di precise rispondenze, il primo quadro del dramma dei Malebranche: la similitudine ha appunto una evidente funzione di sigillo. E si apre intanto quella galleria di figure animali di cui e questo e il canto seguente verranno arricchendosi per una fitta serie di richiami, finché ad apertura del XXIII la tematica si appoggerà, in aperta moralizzazione, al dichiarato ricorso favolistico, alla "favola d'Isopo". Converrà tuttavia avvertire, sin da questo momento, come tale serie di richiami non risponda schematicamente ad alcuna troppo facile legge: ancorchè dominante, tale tematica non si impone come unica sorgente per le immagini rapportate, che attingeranno liberamente, di qui e da altri luoghi di suggestione, la loro materia; e ancora, tale tematica non corrisponde, per algebrico richiamo, a determinati aspetti del narrato, ma affiora qua e là liberamente, trovando per sé occasioni diverse, e anzi discordi, non riducibili ad una esplicazione centrale ed astratta; di volta in volta, l'inclinazione del racconto motiverà l'insorgere dell'immagine e la sua

funzione. Con le quali considerazioni vogliamo anche mettere in guardia contro una interpretazione disposta ad accogliere, con opposto errore, simili disposizioni figurativa, con opposto errore, simili disposizioni figurative del testo come diffuse voci climatiche, come nere colorazioni delle pagine dantesche, come presenze disposte ad agire in sciolta collaborazione tonale. Sarà ancora una volta nell'orizzonte narrativo che esse troveranno una adeguata illuminazione interpretativa; e per il caso nostro, se non erriamo, essa è quella che abbiamo indicato, quando abbiamo affermato per l'immagine del "mastino" un chiaro valore di suggerito di racconto, amplificandosi qui, esasperatamente, il sentimento dinamico, proprio per troncarsi repentinamente, per esaurirsi al momento nella figura del riposte, posta a scaricare circolarmente la tensione evidente del testo; ma su questo segmento di racconto dovremo tornare un'altra volta, allegando ulteriori documenti critici.

Là giù il buttò, e per lo scoglio duro
si volse; e mai non fu mastino sciolto
con tanta fretta a seguitar lo furo.

Nella stessa terzina, intanto, i due piani del discorso poetico sono ravvicinati e saldati, in corrispondenza della somma, se possiamo dire, geografica, che ora appunto si viene calcolando: dal "là giuso" iniziale, ove belle la "pegola spessa" ("che'nviseava la ripa d'ogni parte"), dal "là giù", ove il poeta "fissamente mirava", eravano passati "su per lo scoglio", ove era apparso correndo il "diavol nero" che dal ponte ha rivolto ai Malebranche l'analizzata 'apostrophatio': "del nostro ponte", anzi, dove il possessivo tradiva intiera la paurosa comunione spaziale; il "mettetel sotto" del discorso del demone, meglio che

indicazione spaziale, era poi, quale l'abbiamo considerata, un elemento, essenzialmente, di illustrazione penale: tra le due zone dell'azione del canto, si compie alfine, allorchè sopra un medesimo verso si incontrano il gesto estremo del demone ("lì giù il buttò") con il suo scatto di allontanamento ("e per lo scoglio duro si volse"), aperta congiunzione, superate ormai le iate tra l'una e l'altra sezione del racconto e orientata così la visione, che essa abbracci da ultimo, unitariamente, entrambe le zone dello spettacolo della bolgia. Ecco infatti, oltre il tuffo del peccatore, risuonare a scherno la 'apostrophic' corale dei demoni "che del ponte avean coperchio", ecco scatenarsi la loro azione spietata ("l'addentar con più di cento raffi"), ecco scoprirsi l'estremo dato penale che fa dei Malebranche, come leggeremo a conclusione estrema del vasto episodio, "i ministri de la fossa quinta" (Inf. XXIII, 56), armati esecutori della divina giustizia. Ora, di qui innanzi, la narrazione dantesca punterà, con maggiore o minore attenzione, sopra questa o quella zona della topografia della bolgia, per cogliere con particolare cura espressiva questa o quella invenzione della favola infernale, ma conserverà ormai la raggiunta larghezza di impegno, larghezza che bene può comprendere ad ogni istante la totalità dello spettacolo e bene può giocare costantemente sopra il vario articolarsi dell'azione, in una continua implicazione di rapporti, più o meno direttamente denunziati, nelle diverse fasi. Certo è intanto che nel coro demoniaco si dilata in ricchezza di echi la voce solitaria del "diavol nero", con una pronta speculazione su quel nesso, della colpa cittadina, che era stato proposto tematicamente dalla malizia del corifeo; di più, vibra l'eco ancora della battuta esemplare del de-

mene della prima bolgia (da "qui non son..." a "qui non ha luogo...qui si nuota altrimenti...coverta convien che qui..."), pronta a sottolineare la distanza tra il mondo antico della colpa e la presente realtà penale; ma anche in queste riecheggiamento la fantasia dantesca si compiace, come di un acuto stilismo, se possiamo dire, diabolico, così di un graduale dissvilupparsi narrativo: le prime battute demoniache sono sciolte da ogni allusione etica e si afferrano nei riporti (il "Santo Volto", il "Serchio"), in divertimento puro, alle parole del primo demone per approfondire la dimensione municipale, e chiusa, del racconto; soltanto più oltre, accumulati in rima i "graffi" del parlato ai "raffi" del racconto, il coro dei diavoli denuncia un puntuale contrappasso. La densità del linguaggio si determina in grazia di ironiche metafore ("nuotare", "far soverchio", "ballare"), già avviate verso modi tipici di linguaggio furbesco, sino ad una prevocazione dialettale ("accaffare"), che è buon suggerito al segmento corale, con un degradarsi dell'intenso colore in rapida progressione, a confronto dell'esperta rettorica del corifeo, del suo giuoco più cautamente formale: che non è una proposta, si intende, per una demonologia dantesca risolta in chiave psicologica, ma per una lettura narrativa che tenga conto delle curve stilistiche dei singoli segmenti, calando nel movimento dei fatti linguistici il fondamentale movimento del racconto. Nuova risoluzione del narrato è poi qui l'insorgenza comparativa dei "cuoci" e dei loro "vassalli", dove, se il "fanno attuffare" riprende circolarmente il "s'attuffò" in apertura al segmento ultimo, gli "uncin" riprendono i "raffi", anticipando specularmente, chiusi nel rapporto comparativo, quella nuova commutazione lessicale che più tardi incontreremo frontalmente disposta, nel

la diretta tensione del narrato: il gusto figurativo, questa maliziosa tecnica d grande cucina, scarica la grossa e pesante tensione del passo in azione di riposo, e la narrazione si rivolge nuovamente ai poeti; che in tale gusto poi affiora un consapevole rinvio a quella categoria del comico medievale che il Curtius ha definito come 'Küchenhumor' è per noi cosa certa, ma ancora rimane da decidere l'esatta interpretazione del fatto. Ritorneremo più oltre su questo punto, affrontando, nelle sue linee generali il problema del comico dantesco, ma non sarà al tutto inutile accennare sin da questo momento a quella che a parer nostro è la vera chiave della posizione del poeta: l'assunzione di elementi chiaramente legati alla tradizione culturale del comico medievale e la loro trascrizione in una condizione al tutto estranea alle cadenze originarie dei motivi; un esempio, insomma, se altro mai, di arte allusiva. L'alienazione tonale si dimostrerà infine non altre essere, se non un caso particolare della perpetua moralizzazione dantesca: il comico dantesco dipende da una certa assunzione di contenuti, è riporto e riferimento di materia comica, non è un dato tonale né una posizione poetica aperta del testo.

Quel s'attuffò, e tornò su convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: "Qui non ha luogo il Santo Volto:

qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
Però, se tu non vuoi di nostri graffi,
non far sopra la pegola soverchio."

Poi l'addentar con più di cento raffi,
dissert: "Coverto convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi".

Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncini, perchè non galli.

Abbiamo già avuto occasione, per il canto presente, di sottolineare il disporsi del racconto su piani diversi, a cominciare dalle proposte spaziali, pronte a sostenere, in origine, nella loro partizione, differenziati organismi narrativi, destinati puntualmente ad incontrare, nella scrittura per segmenti, propria del discorso dantesco, una precisa trascrizione testuale; abbiamo anche avvertito il graduale comporsi di tali piani, il progressivo dilatarsi dell'azione in più ricche articolazioni, capaci di abbracciare sempre più vaste zone di presenze drammatiche, per un sorprendente intreccio di scattante favola poetica, come si verifica ancora nel nuovo episodio, che riportando al centro le figure dei poeti, viene a restituirlle direttamente all'acceso svolgimento del racconto. Il confluire delle differenziate linee narrative non annulla semplicemente le originarie distinzioni, ma le comprende e le supera: nel movimento unitario che adesso si viene determinando le primitive partizioni funzionali sono sempre presenti alla memoria e rivelano sempre meglio il loro significato più autentico. Non soltanto, del resto, il consiglio virgiliano sorge qui a dichiarare apertamente la funzione della figura del maestro e il suo specifico senso di partecipazione nello sviluppo dei canti demoniaci, di cauta, ma non abbastanza, progettazione, e di esperto, ma non abbastanza, incoraggiamento, e ciò sul fondamento costante, non di una particolare condizione psicologica, ma proprio di quella tematica della paura che indicammo dominante, e che in bocca a Virgilio perpetuamente viene a rovesciarsi nella tematica del conforto ("non temer tu..."), ma porta per la prima volta la geografia di Malebolge ad una diretta partecipazione narrativa, inclinandola verso valori di netta posizione di dramma:

ecco lo "scheggio" del neutro descrivere paesistico preliminarmente offerto, divenuto ora "schermo" al poeta che si occulta.

Le buon maestro "Acciò che non si paia
che tu ci sia" mi disse, "giù t'acquatta
dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia;

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

La topografia della belgia si trasforma così in vera e propria scena, sottolineando nel racconto autentiche proposte di rappresentazione: che è il nuovo inclinarsi del testo verso un vivo trascorrere di presenze, verso più mosse ed esaltanti figurazioni. Ma converrà subito avvertire che questa rapidità d'azione non importa in alcun modo una rinunzia al segmentato e graduale disvilupparsi del racconto, sempre appoggiandosi questo sopra le antiche modulazioni ritmiche, speculando (e qui è tutta la novità, se così vogliamo dire, della presente disposizione poetica del testo) sopra un più teso innesto reciproco delle diverse posizioni della pagina, in un costante annodarsi delle parti per continuità, abbiamo detto, di dramma: non si tratta, potremmo dire allora, di una reale accelerazione dei concreti ritmi narrativi, ma di un più folto intrecciarsi d'azione, di una più complessa, e proprio più frantumata in segmenti, partizione testuale, tale da poter suggerire un vero acquisto dinamico in una totale riconoscenza dell'episodio, per quella effettuale rinunzia che qui è dato verificare ad un disporsi in temperata successione di concluso narrato dei singoli segmenti, tale che ciascuno si esaurisca, nella propria orientazione, in una perpetua correzione del livello narrativo; ciò che qui emerge è piuttosto un prin-

cipio di prospettica coordinazione, una forte capacità di rinvio verso un punto, in certo modo, focale, una costruzione di ordinata peripezia che esige una risoluzione concreta e non tollera dispersione alcuna: che è buona rinvincita, ad ogni modo, sopra l'assunzione di una materia di tanto 'gotica' indole.

Poscia passò di là dal co del ponte;
e com'el giunse in su la ripa sesta,
nestier li fu d'aver sicura fronte.

Con quel furore e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello
che di subito chiede ove s'arresta,
usciron quei di sotto al ponticello,
e porser contra lui tutt'i runcigli;
ma el gridò: "Nessun di voi sia fello!"

Innanzì che l'uncin vostro mi pigli,
traggasi avante l'un di voi che m'oda,
e poi d'arruncigliarmi si consigli."

Fuori di questa novità di accentuati innesti, fuori di questi più scattanti inserti, da segmento a segmento, il racconto dantesco conferma le sperimentate sue disposizioni composite: si senta in particolare, nella esortazione virgiliana, la distesa e funzionale anticipazione progettante che pre-disegna nel consiglio ("giù t'acquatta dopo uno scheggio...") una intiera zona dell'articolarsi dei fatti puri; e si senta, nella immediata azione di riporto, il recupero dello scatto per via di immagine, dove il consueto processo di dilatazione in 'exemplum' si arricchisce di una più intensa intensione espressiva, in vista di una amplificazione di netto significato drammatico; di più, nella figurazione dei cani (e del loro "furore" e della loro "tempesta"), si ripercorre, ma in disposizione corale, la figurazione primitiva del "mastino sciolto". Avevano insistito, a proposito di quella, sopra la sua funzione di suggerito, ne-

avevano discorso come di un vero 'exemplum' terminale; simmetricamente, diremo della nuova immagine animale come di un caso di 'exemplum' in apertura, sufficiente ad ammonirci che siamo qui giunti alla ripresa della linea maestra del canto: tra i due momenti, posti in chiarissima colleganza, stanno le sezioni divise del primo episodio penale e del consiglio virgiliano; drammaticamente, la comparazione introduce infine al definitivo saldarsi delle differenziate zone del racconto. Con vero rilievo tematico i "raffi" addentatori, emersi appunto nello spettacolo penale, risolvono ora in sè, univocamente, l'aspetto esterno, quasi la proiezione, del motivo della paura, concentrandosi questo, in rappresentazione, in figura, sopra i crudi strumenti demoniaci; essi dominano nel narrato come "runcigli" ("e porser contra lui tutt'i runcigli"), si ripercuotono nella parola di Virgilio ("innanzi che l'uncin vostro..." ~~e~~ "...d'arruncigliarmi si consigli"); per quelli si manifesta il segno del "patto", oltre la dichiarazione del "voler divino" ("si lasciò cascar l'uncino a' piedi"), per quelli si attua la nuova minaccia contro il poeta ("si chinavan li raffi..."): che è il nuovo modularsi del tema maggiore, in una inclinazione più diretta e più urgente, per precisa proporsione al più pronto articolarsi del dramma.

Intanto, la dialettica di coro e corifeo, prima limitatamente enunciata in evocazione dalle parole del primo demone (l'inaugurale "o Malebranche"), implicitamente offerta poi dall'intervento corale dei diavoli ("i demon che del ponte avean coperchio"), trova adesso nuova ed ampia occasione di affermarsi per diretta presentazione drammatica: alla disposizione e distribuzione sapiente delle parti tra il "diavol nero" e i Malebranche, risponde coerente, ma coerentemente

te rovesciate, l'avvio dalla situazione corale, nel gesto ("usciron quei..."), e l'approdo alla distinzione del protagonista demoniaco, approdo ribadito dalla individuante invenzione onomastica ("vada Malacoda!"), prima proposta nel grido unanime, poi riecheggiata, e senza indugio, nel vocativo dell'orazione virgiliana ("credi tu, Malacoda..."); il senso drammatico di questo spostamento dialogico e narrativo si conferma nel primo grido del maestro ("ma el gridò", corrispondente alla didascalia analoga, e analogamente proclitica, per i Malebranche, "tutti gridaron"), nel passaggio cioè dall'ancora corale "nessun di voi" al parallelo "l'un di voi", indifferentemente elettivo, ma pronto già a puntualizzarsi, appunto, nel nuovo nome; e nella opposizione, finalmente, in un verso solo, narrativamente bloccata, dell'"un si mosse, e li altri stetter fermi". Ed è dialettica, questa, che ben lontana dall'esaurirsi nel limitato, e pur significante, gioco presente, troverà in seguito, come vedremo a suo luogo, anche più larga occasione di esercizio, risolvendosi, in qualche modo, per il canto presente, nell'illustre appello, in quel catalogo onomastico che è fra le prove più intense e più franche, e di più incredibile, paradossale applicazione, del 'nomina sunt consequentia rerum': in quello, il lento processo individualizzante che si viene svolgendo all'interno del coro, trova effusione apertissima, preparando così, accuratamente, il gioco intrecciatisimo del successivo capitolo infernale.

A chiusura del canto XX avevamo veduto ripreso, sopra l'ampia prospettiva del tempo, il sentimento totale dell'itinerario dantesco; adesso, nel cuore del XXI, ancora una volta in bocca a Virgilio, riaffiora tale sentimento e si fa direttamente concreto nella immagine del "cammin silvestro": siamo, è

pur vero, al consueto luogo narrativo del "fatale andare" dichiarato dal maestro ai ministri, passaggio obbligato e di puntuale ricorso, tale da esigere per sé, in altra e assai remota occasione, nelle prime esperienze della esplorazione infernale, precisamente, una sorta di formula chiusa di eccezionalissima cristallizzazione (III, 95-96 E= V, 23-24: "vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole, e più non dimandare"), ma suscettibile d'essere al tutto reinventato dall'interno, ovviamente, in rapporto alla insorgente occasione del narrato; e l'occasione presente è tra le più fertili, a questo riguardo, al tutto restaurata entro la rete fittissima del nuovo comporsi drammatico della pagina. Particolarmente sensibilizzato è qui il senso tecnico appunto, poniamo, della diplomazia morale del maestro: e un parallelo senso tecnico, in precisa corrispondenza, emergerà dal comportamento dei "ministri"; e qui conviene anzi dire di più, chè un tale senso è generalmente diffuso nel canto, e l'illustre segmento inaugurale del XXII, al quale ci siamo già tante volte richiamati come ad un documento essenziale, ad una meta sempre imminente di codesti momenti della favola poetica, non sta, palesemente, senza queste premesse; senza queste, ancora, non avrebbe eguale risoluzione in narrato lo stesso segmento d'apertura del capitolo in esame, così ricco di puntuali notazioni similmente, tecnicamente orientate; nei riporti che precedono, in tutti, dall'"arsanà" ai "cuoci", il saldarsi pieno dei diversi fatti narrativi si disegna come una ricerca di quel livello comparativo che appaia totalmente adeguabile alla armonizzazione tecnica della favola demoniaca, come un ripetuto tentativo di abbozzo di quella condizione aperta, alla quale il riferimento possa disporsi in equilibrio costante, equilibrio che di

fatto assai presto potrà dirsi raggiunto: oseremmo persino affermare che un tale senso non sia al tutto alieno dai primi, segnalati riporti animali, dal "mastino" sciolto "a seguitar le fure" o dai "cani" usciti "a dosso al poverello", chè persino in questi sembra disporsi in immagine un senso di acerba intenzionalità, se vogliamo dire, rifiutandosi qui necessariamente alla figurazione una misura di totale disinteresse, sospinta questa in una direzione di più consapevole rilievo, verso una zona di allusiva funzionalità, che in qualche modo può bene mirare, per proprio conto, all'esito assoluto dell'immagine tecnicamente guerriera dei "cavalier" e dei "corridor". Se accettiamo l'osservazione dell'Olivero, per il quale "solitamente, nel paragonare animali, Dante rivolge l'attenzione ad un'azione o attitudine che sia loro caratteristica" (e l'Olivero esemplifica con "il bue che si lecca il muso, la limaccia che ritira le antenne dentro il capo, i delfini che incurvano i dorsi fuori dell'acqua, le capre che insieme cozzano e l'impotente pensolar della lontra dall'arpione del cacciatore"), possiamo qui approfondire tale glossa nel senso che l'azione o attitudine caratteristica, per la duplice similitudine del "mastino" e dei "cani", è ulteriormente approfondita in senso funzionale, in coincidenza, precisamente, con l'arco direttivo che guida questo momento della favola grande di Malebolge.

Tutti gridaron: "Vada Malacoda!"
 Per ch'un si mosse, e li altri stetter fermi,
 e venne a lui dicendo: "Che li approda?"

"Credi tu, Malacoda, qui vedermi
 esser venuto" disse'l mio maestro
 "sicuro già da tutti vostri schermi,
 senza voler divino e fate destro?
 Lascian'andar, chè nel cielo è voluto
 ch'i'mostri altrui questo cammin silvestro."

L'orazione virgiliana restituisce comunque alla pagina, entro il descritto orizzonte tecnico (ripercossi dalla stessa tecnica oratoria del maestro), il largo respiro, come si osservava, della totalità dell'itinerario infernale: si pensi poi a quel conclusivo gesto poetico, in particolare, così intenso e aperto, nel ritmo solenne in cui si esprime ("lascian'andar, chè nel cielo è voluto..."), dove il sentimento del "fatale andare", già proposto dall'iterato appello al "voler divino" e al "fate destro", si impone sopra la pagina con irresistibile temperatura espressiva; e si veda riflessa prontamente nell'azione questa irrefrenabile carica, per quel reattivo "si lasciò cascar l'uncino", già da noi annotato quale ricorso ulteriore al valore tematico dello strumento penale, e qui legato in forte nesso consecutivo, con un gioco di chiaro parallelismo ("orgoglio si caduto, che si lasciò cascar l'uncino"): dove si dimostra che non soltanto lo strumento riflette vivamente, condizionandoli, i moti interni del poeta, ma vuole illustrare insieme i termini narrativi dei moti interni demoniaci, adunando in sè valori molteplici e proiettandoli in rappresentazione; che è ancora una volta lo scaricarsi perpetuo, in esterni, degli interiori dati psicologici offerti dal narrato. Ma di ancora più opportuno rilievo è, nella parola di Virgilio, la transizione al plurale ("lascian'andar..."), con una mossa che, seguita da pronta esplicazione ("ch'i'mestri altrui..."), sospensivamente prepara, con vero acume di intreccio, il nuovo segmento: siamo alla fase risolutiva dell'episodio, al momento in cui, nuova congiunzione di piani narrativi, direttamente il poeta verrà posto di fronte ai Malebranche; se con l'apparire di Virgilio a questi, noi avevamo toccato il culmine della peripe-

zia, e a questa era venuto corrispondendo l'aperte dichiararsi delle dirette modulazioni tecniche in soluzione di eloquenza, ora noi assistiamo allo scioglimento estremo, non per un pacifice acquietarsi della viva tensione apprestata, ma per un ulteriore giuoco di rapporti che direttamente ci disvelano la situazione concreta, nel suo significato totale.

Consideriamo, d'altra parte, l'espressione conclusiva dell'erazione virgiliana, quella su cui l'accento poetico si posa con particolare fiducia, quella che si dispone, per la possibile forza d'eco, come assolutamente capitale a sporgere in rima: dico quel "cammin silvestro" che forse merita più attenta considerazione che non quella per solito concessa anche dai più diligenti commentatori. Tra i quali non vi è discordia alcuna, a proposito della interpretazione letterale: ovvio è il rinvio a quel "cammino alto e silvestro" che, parallelamente collocate a sporgere in rima e parimente carico di una esplicita funzione di sigillo, chiude l'estremo verso del secondo capitolo infernale; ovvia la spiegazione di 'aspro' (Vandelli⁸, a II, 142) o di 'selvatico ed orrido' (Vandelli, a XXI, 84); meno ovvia la effettuale esplicazione espressiva di cosiffatta aggettivazione. Per parte nostra, infatti, leggendo l'attributo nel luogo ove per la prima volta lo troviamo collocato, a caratterizzare, quasi formula chiusa, l'itinerario del poeta, non sappiamo non pensare a quella mirabile osservazione del Momigliano, che si legge nel suo studio intorno al paesaggio della Commedia: "gli spettacoli tenebrosi dell'inferno sono la naturale continuazione della selva scura in cui Dante s'accorge di essersi smarrito". Che alle soglie del vero e proprio cammino, dunque, una sorta di segreta figura eti-

mologica richiami il lettore, con l'attributo di "silvestro", alla tematica originaria (non soltanto in senso ordinale, ma nel senso che tale tematica, che è quello che ora più importa, è assolutamente primaria, anche nei confronti della significazione dottrinale, e più largamente, spirituale, umana insomma del grande libro dantesco) della "selva oscura", della "selva selvaggia", nulla di più naturale, nulla di più certificabile, anche per il lettore meno incline ad una diligente inchiesta intorno alle ragioni essenziali di ciascuna suggestione di ordine, in apparenza, meramente lessicale; ma che essa ritorni a questo punto del narrato, ecco un problema che merita di essere chiarito, per quanto è in noi, con estrema diligenza. Prendiamo ancora le mosse dalla proposizione ricordata appunto ora del Momigliano e integriamo la nostra citazione: "ma quello che di intimo e di personale c'era nella selva, non poteva più esserci nella stessa misura dentro l'inferno". Se rammentiamo a questo punto le nostre anteriori osservazioni intorno al motivo della paura in questo e nel canto inaugurale della Commedia, abbiamo già in mano nostra tutti gli elementi per poter saldare in modo sufficientemente persuasivo il circolo della nostra inchiesta interpretativa: nel "cammin silvestro", ora riportato in bocca a Virgilio, non soltanto vuole segnarsi uno dei molti recuperi della dimensione totale, e unitaria, dell'inerario dantesco, ma vuole ancora e soprattutto segnarsi un rinvio alla originaria condizione spirituale che ivi era rappresentata. Come alle soglie della esplorazione del negativo, così adesso, di fronte ai "ministri" essenziali dell'ordine negativo, il cammino del poeta denuncia con tutta evidenza la sua natura essenziale di "cammin silvestro" e il ritorno alla determinazione originaria

di quello sta precisamente a segnare il recupero della originaria dimensione del sentimento dantesco, restaurando il tema assolutamente fondamentale della paura. Ecco dunque, se non erriamo, disegnato il processo per cui una tante tenua spia stilistica può guidarci ad afferrare saldamente la significazione più intima e segreta dell'intisro episodio demoniaco, così da poter valere come capitale e puntuale luogo di orientamento esegetico.

Allor li fu l'orgoglie si caduto,
che si lasciò cascar l'uncino a' piedi,
e disse a li altri: "Omai non sia feruto".

E'l duca mio a me: "O tu che siedi
tra li scheggion del pente quatto quatto,
sicuramente omai a me tu riedi".

Per ch'io mi mossi, ed a lui venni ratto;
e i diavoli si fecer tutti avanti,
si ch'io temetti ch'ei tenesser patto:

così vid'io già temer li fanti
ch'uscivan patteggiati di Caprona,
veggendo sè tra nemici cotanti.

Peichè il nome non ha qui da essere necessariamente registrato, il vocativo virgiliano si volgerà a Dante in una abile figura perifrastica, di grande forza descrittiva, dipingendo essa la figura del poeta ancora avvolta, diciamo così, in quella paurosa tematica appunto, nei cui nodi il racconto le aveva prima abbandonate e dai cui nodi ormai viene, senza alcuna soluzione di continuità, al momento, a discoglierle: siamo ad una ripresa scoperta, comunque, del motivo centrale, dall'una all'altra esortazione virgiliana, e con puntuale riecheggiamento linguistico, in integro recupero, se da "giù t'acquatta dopo uno scheggio" è transizione a "tra li scheggion del pente quatto quatto" (dove il passag-

gio all'accrescitive, per l'elemento paesistico, parallelo al valore superlativo dell'iterazione nel "quattro quattro", è funzionalissimo, e vale, nella direzione pittorica sopra denunciata, a rafforzare le linee della rappresentazione, risolvendosi in un acquisto del valore visivo delle parole del testo; nuova conferma, intanto, del sempre eminente significato scenografico della topografia della bolgia); ma su tutto viene ora imponendosi il vittorioso avverbio che apre qui il verso estremo della nuova 'apostrophic', "sicuramente", che viene contemporaneamente a concludere il vario esercizio lessicale possibile ed utile a registrarsi, che muovendo dalla "sicura fronte" conduce al "sicuro già da tutti vostri schermi"; che è il consueto rovesciamento del tema, in bocca a Virgilio, e qui anche appoggiate al felicissimo calce dell'oratoria imperativa di Malacoda (da "omai non sia feruto" a "omai a me tu riedi"). Nel rapporto di Dante e Virgilio si disegna così narrativamente il rapporto fra il tema essenziale del capitolo e il suo rovesciamento: ecco ~~MMMESE~~ ancora, per il primo, il "sì ch'io temetti" e il "così vid'io già temer", germogliantè sul nuovo disporsi corale del motivo diabolico (cioè della oggettivazione stessa della paura: "si fecer tutti avanti"; e prima, all'apparire di Virgilio, in concomitanza con il generale movimento di ascesa della temperatura lessicale dell'episodio, "tutt'i runcigli", "tutti gridaron") e dilatati nell'ultima azione di riporto che il canto offre, quella cui massimamente alludevamo, poco è sopra, quando discorrevamo già di questo conseguire un livello tecnico di puntuale corrispondenza presso le immagini degli inserti comparativi, nei confronti dei diretti movimenti del narrato; ma nella similitudine dei "fanti" di Caprona, ancora, è da rilevare, nuova di-

sposizione del narrato, a confronto con i precedenti innesti comparativi, l'orientazione soggettiva del riporto, intesa qui come altrove, in evocazione, per forza di evocazione, a colorire il testo con inconsueta forza di partecipazione (si pensi, per analogia, e per un casè limite, intanto, ai "fori" del bel San Giovanni, in apertura al canto XIX, dei quali abbiano a lungo trattato a suo tempo): è ormai tracciato quel tenue sentiero, in questo modo, sul quale passerà il grande tratto inaugurale del canto XXII, al quale dobbiamo, ancora una volta, fare riferimento, come ad un nodo assoluto, torniamo a dire, della tensione espresiva dell'intero episodio demoniaco; ormai è gettata la cifra stilistica che da questo misurato "così vid'io...", posto a introdurre in rimemorazione la presente immagine, dilaterà il suo vigore nella ricchissima amplificazione sopra il "cenno" di Barbariccia ("io vidi già...vidi...e vidi..."). Il racconto apre dunque, raggiunto ora questo livello, un arco estremamente vasto, che dovrà attendere, per trovar modo di suggellare pienamente le sue misure, l'inaugurazione del nuovo canto: ma la modulazione capitale del testo è comunque fissata, fissata è la zona dei ricorsi ultimi, fissato il modulo tecnico delle presenze operanti; una tenue spia linguistica anche ora permette di avvertire, se convenientemente approfondita, un complesso assai vasto di sottili rispondenze composite; ponti di narrato sono gettati a questo modo, funzionalmente, sopra le pagine della Commedia, e rilegano con saldi nodi espressivi le proposizioni diverse del testo, secondo la varia disposizione del dettato poetico; a questo emergente nodo minore conviene dunque rilegare i fili sino a questo punto individuati nel racconto, per una più pronta percezione del ricco svolgimento drammatico.

Scrive il Principato: "L'unanime designazione di un capo da parte dei demoni, il loro armamentario di raffi e di roneigli, la formazione di un drappello di scorta al comando di un decurione, il loro gesto collettivo d'intesa per marciare al ritmo di un certo suono, il singolare segnale di partenza, ed infine il commento, ch'è all'inizio del canto seguente, tutto pieno di allusioni militari, dell'insolita cennamella, possono ingenerare il sospetto di una consapevole parodia delle schiere dei barattieri mascherati da militari". Si accetti e si avvalori questo sospetto, o lo si preferisca energicamente respingere, poco importa: sicura è l'accumulazione qui denunciata delle allusioni "militari", sicura è, per intanto l'aperta allusione del poeta medesimo, non soltanto nelle inclinazioni direttamente denunziate dalla favola, ma ancora e più negli inserti comparativi. Allusione discreta, se vogliamo dire, ma tanto più pungente e rilevante nella forma soggettiva con cui essa viene ad esprimersi, che potrebbe apparire semplice 'variatio' rettorica di un qualunque intervento comparativo, se non si dimostrasse, nell'iterazione del ricorso stilistico, assolutamente insostituibile. Ne viene, alle pagine concrete della esplorazione della bolgia dei barattieri, una sorta di indiretto colore interiore, una sorta di sciolta suggestione evocativa, da ultimo, che non è certo affatto estranea alla condizione interiore del motivo centrale: tutte le allusioni offerte dal narrato mirano insomma, a parer nostro, a giustificare i ricorsi apertamente evocativi, come quelli che meglio testimoniano della diretta partecipazione così emotiva come fantastica dell'autore alla sua materia, ad una materia, vogliamo dire, tutta raccolta intorno ad un motivo di disvelata significazione interiore:

il motivo che si raccoglie intorno al già esplorato sentimento della paura. Le allusioni militari, infine, vivono in funzione delle innestate evocazioni mili- tari, onde deriva al testo un approfondito movimento interno, quasi una nuova e più segreta profondità di racconto.

La sezione ultima del canto incornicia le due creazioni di Malacoda, ai poeti e ai Malebranche, tra le due maggiori punte tematiche del motivo della paura dantesca, e non a caso: precisamente, tra un vertice introduttivo, tutto sciolto in azione, e un vertice conclusivo, tutto riflesso nel parlato; solita- rio, ed estremo, il "cenno" di Barbariccia. In questa struttura compositiva di palesemente calcolato equilibrio formale, il vertice primo può manifestarsi nella tensione vivissima che per un verso nasce dalla semplice figurazione di Dante, accostate "lungo" il suo duca "con tutta la persona" (e si badi alla attuale versione formidolosa della intensità visiva, per "non torceva li occhi", e alla innestata litote, ancora, per la "sembianza...non buona"), per altro verso nel libero esercizio lessicale sopra il furbesco diabolico ("toccoare", "groppone", "accoccare"), ben congiunto al menzionato riemergere dei "raffi" e, per la sce- neggiatura generale del canto, al nuovo moto individualizzante degli aspetti didascalici della partitura drammatica ("diceva l'un con l'altro...e rispondien ^{acconciune}..."), sino alla nuova ~~acconciune~~ onomastica in vocativo ("Scarmiglione"), che bene anticipa l'imminente appello catalogico, nel lento comporsi della situazio- ne verso quell'"i'sapea già di tutti quanti il nome", che al capitolo XXII con- dizionerà il foltissimo quadro intrecciato, e in una direzione di sviluppo, per progressiva nominazione definitoria delle 'dramatis personae', diciamo così,

che non sappiamo, sino ad oggi, unica nella Commedia (al di fuori, s'intende, di ogni consueto giuoco anagnostico, scaricato, per l'Inferno, sápra le figure dei peccatori) adeguatamente sottolineato ancora. E si badi, infine, alla seconda 'conduplicatio' del canto, al "posa, posa" di Malacoda, legate al vocative, quasi a neutralizzare la prima 'conduplicatio', virgiliana, il drammatico "guarda, guarda", tutto tematicamente esposto.

I'm'accostai con tutta la persona
lungo'l mio duca, e non torceva li occhi
da la sembianza lor ch'era non buona.

Ei chinavan li raffi e "Vuo'che'l tocchi"
diceva l'un con l'altro "in sul groppone?"
E rispondien: "Sì, fa che gliele accocchi!"

Ma quel demonio che tenea sermone
col duca mio, si volse tutto presto,
e disse: "Posa, posa, Scarmiglione!"

L'orazione prima di Malacoda riprende inizialmente, con certa intenzione, il "lascian'andar" del maestro messaggiero, e con maliziosa insistenza, così nella veritiera 'pars destruens' (del "più oltre andar per questo iscoglio..."), come nella fallace 'pars construens' (dell'"e se l'andare avante...andatevene su per..."), l'una e l'altra appoggiate alla topografia della bolgia, che ancora una volta si dimostra collaborante intensamente all'azione e, questa volta, in grado veramente supremo: "questo iscoglio", "l'arco sesto", "questa grotta", "un altro scoglio", tutti elementi ulteriori, reali e fintisi, della neutra spazialità di Malebolge, si trasformano in un nuovo 'ubi' drammatico, al tutto parallelo al nuovo e parimente drammatico 'quendo' dell'avvolta determinazione temporale ("più oltre cinqu'ore..."), che investe di sè il metatemporiale paesaggio del cerchio; dal vágore oratorio, per altro evidentissimo, di Ma-

lacoda, non vorremmo escludere l'uso sostanziativo dell'avverbio, nel "verso là ...se ne sciorina", che si suole spiegare piuttosto imprecisamente: il "ne", se bene intendiamo, ~~non~~ non vuole riferirsi alla troppo remota pegola, ma al "là", in intensa accezione nominale; che è un nuovo indizio della concretezza e della puntualità stilistica di cui si avvale l'ingannevole rettorica del demone:

Poi disse a noi: "Più oltre andar per questo
scoglio non si può, però che giace
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.

E se l'andare avante pur vi piace,
andatevene su per questa grotta;
presso è un altro scoglio che via face.

Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compiè che qui la via fu rotta.

Io mando verso là di questi m̄ei
a riguardar s'alcun se ne sciorina:
gite con lor, che non saranno rei".

Quanto alla orazione seconda, tecnico appello che carica due terzi-ne di quasi nudi nomi (e nome è ancora l'aggettivazione, di intenzione stereotipa, nel "sannuto" per Ciriatto e nel "pazzo" per Rubicante), è mirabile raccolta, ancorchè per implicazione chiusa, e conseguentemente alquanto problematica, di 'argumenta a nomine'; la fraudolenta invenzione geografica dell'"altro scoglio" trova iterazione nell'"altro scheggio", mentre nelle "boglienti pane" riemerge il tema del "bollor", diffuso già a principio del canto, e qui testé ripreso nella violenza aperta del "lessi dolenti" della parola del Virgilio confortatore. E' qui che il vertice secondo della tematica della paura, nel canto presente, può contrapporre ancora il motivo e il suo rovesciamento nel colloquio dei poeti: è qui che il precedente catalogo onomastico può trovare le sue

vere rispondenze armoniche, scoprendosi, per i suoi effetti drammatici, funzionalmente orientato nel senso del terrore. Il piacere del vocabolo puntuale, di estrema precisione, è proprio della poetica effettuale dantesca, e rappresenta uno degli stilemi suoi più certi e più costanti; ciò spiega perché, al limite, le risoluzioni onomastiche si pongano come una sorta di obbligata e provocante cadenza narrativa, e non semplicemente, per usare della medesima espressione dantesca, come una semplice 'registrazione'. Il nome proprio è quasi il vertice della curva definitoria, di massima determinazione, che è peculiare del discorso poetico della Commedia, curva immanente e perpetua che spiega il gusto del poeta, poniamo, per quei veri e propri cataloghi onomastici di cui è dato, nell'opera maggiore, ritrovare numerosissimi esempi, come è ben noto. Essi germinano sempre, è pur vero, sopra un particolare sentimento, di volta in volta, variamente suggerito, che ne sorregge l'enunciazione in accumulazione fervidissima, che la giustifica e spiega sino in fondo: nel nostro caso, torniamo a dire, il dominante sentimento della paura, evocato già attraverso il fantastico trascorrere delle presenze onomastiche, capaci di concedere al vigore impersonale del numero, alla tecnica "decina" demoniaca, una concretezza di terribile evidenza particolare; ma la giustificazione emotiva e emozionale non starebbe senza questa sorta di aprioristica vocazione poetica per l'immagine stessa, formalmente posta, del puro dato onomastico nella sua più pura ed astratta qualità, una immagine e forma sempre pronta a calarsi, alla più prossima occasione narrativa, sopra la pagina, a colmarsi, sopra la pagina, di un suo specifico contenuto narrativo: nella sua potenziale carica di stile, tale forma vigila, per dire così,

impatienti,

perennemente impaziente, perennemente bramosa di incarnarsi nel verso. Suggestioni larghissime di cultura e di storia si offrono spontanee come agevole materia di questa veramente singolare categoria espressiva, ma ove tale zona certa non soccorra, l'invenzione dantesca provvede con un fantastico determinare che non va davvero senza la preoccupazione realistica della credibilità oggettiva del dato, nè senza la preoccupazione filologica di una evidente poesia semantica del vocabolo inedito. Questi particolarissimi, eccezionali 'apax legomena' danteschi, sono dunque una sorta di spia molto provocante, e insieme di limite, per tutta una direzione della fantasia dantesca e del suo contegno specifico di fronte alla semplice materia verbale: non giocoso divertimento, essi, non giocosa evasione dall'ordine reale delle presenze poetiche, ma immissione, diciamo ancora in questo modo, realisticamente inclinata, in una accurata equazione, diligentemente perseguita, con il livello rappresentativo ed espressivo del realistico contesto della favola.

"Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina"
cominciò elli a dire, "e tu, Gagnazzo;
e Barbariccia guidi la decina.

Libicecco vegn'oltre e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto e Graffiacane
e Farfarello e Rubicante pazzo.

Cercate intorno le boglienti pane,
costor sian salvi infino a l'altro scheggio
che tutto intero va sopra le tane".

Il catalogo onomastico si trova comunque ripercosso di fatto nei lamenti e nelle supplicazioni dantesche ("ohmè maestre...", "deh, senza scorta...") dove la tecnica "decina" (si pensi al corrispondente tecnico di "decurio" in XXII, 74) scopre, come avvertivamo, il proprio movimento, come orientato nel

nel senso del terrore (onde insistentemente: "sanza scorta...soli"); è qui ancora che tale direzione potrà essere respinta con cura puntuale (da "digrignan li denti" a "lasciali dignagnar" e da "ne minaccian duoli" a "per li lessi dolenti") e con l'emergere inaugurale del confortante e autorevole "non vo' che tu paventi" (ripresa evidente del "non temer tu").

"Ohmè, maestro, che è quel ch'i'veggio?"
diss'io. "Deh, sanza scorta andianci soli,
se tu sa'ir; ch'i'per me non la cheggio.

Se tu se'si accorto come suoli,
non vedi tu ch'e'digrignan li denti,
e con le ciglia ne minaccian duoli?"

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

Per l'argine sinistro volta dienno;
ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti verso lor duca per cenno;
ed elli avea del cul fatto trombetta.

Domina dunque, sulle voci conclusive, incalzante, un sentimento di concreta fisicità ("li denti", "le ciglia", "la lingua", "coi denti"), fino al crudo sigillo del "decurio" ("del cul"), che spinge tale sentimento al più degradate gioco, e sopra un recupero del tempo narrativo, che in accorto movimento ("volta dienno; ma prima...") lascia al "cenno", senza contrasto, il luogo terminale, e in una calcolata perifrasi (fare "del cul...trombetta" per "trullare"), che meglio che nascondere il vocabolo proprio e diretto, quando "sententiae foeditas circuitu evitatur", offre già quella risultante particolare del sentimento tecnico che si dilaterà nella amplificazione catalogica dei segnali (ricordiamo le "trombe" appunto, le "campane", i "tamburi", tra gli altri),

all'inaugurazione del nuovo canto.

Converrà finalmente riprendere da vicino il motivo, da noi sopra appena toccato, del comico dantesco, nodo interpretativo, certo non facile a sciogliersi, a noi riservato, per voci quasi concordi, in occasione del presente capitolo, da una tradizione critica estremamente folta ed agguerrita. Non intendiamo tracciare qui le linee di una storia della questione che, a rigore, dovrebbe risalire tanto addietro da toccare, e sarebbe buon cominciamento, l'antico Benvenuto: la cui voce, a voler dire il vero, a questo riguardo, è stata assai poco ascoltata, e ingiustamente; chè quando egli scrive, poniamo, "miror si autor, quantumcumque abstractus, non ridebat quando ista pingebat cum mente,
¹⁰ sive quando scribebat cum penna", offre pur sempre una bella e cauta proposta esegetica, e nella sua cautela, davvero indegna di essere troppo leggermente respinta. Non altrettanto opportuna, infatti, sembra a noi l'abituale, e anche da ultimo assai frequentemente riconfermata, pur attraverso vari temperamenti, proposta tonale, che sopra il comico dantesco univocamente punta per una lettura, diciamo così, climatica, di queste zone del testo: chè una lettura sciolta autenticamente da movimenti di metodo astrattamente preordinati, aperta al dichiararsi fenomenologico dell'orizzonte proprio delle pagine del canto dei barattieri, non incontra in verità la tanto discussa nozione, se non sul terreno esclusivo della tradizione critica: il che, per altro, non significa che tale tradizione non abbia nulla da insegnare a questo proposito, giacchè, come vedremo, la ripetuta attenzione dedicata al problema, con nuovo acume, dal De Sanctis al Salinari, per ricordare quello che è forse il più recente critico impegnato in co-

desto ordine di problemi, attraverso eccessi opposti, conquiste sicure, errori, correzioni, ha preparato il campo, con varia disposizione, a un esame documentato e diligente della questione. A noi pare, per intanto, che l'illustre problema possa trovare un suo equilibrato comporsi, almeno nella sua generale orientazione, in quella nozione di degradazione alla quale abbiamo già fatto ripetutamente ricorso e che era riuscita a noi particolarmente soccorrevole in quelle occasioni di analisi, in cui la nozione in causa, per solito, era fatta intervenire con maggiore frequenza: di degradazione conviene dunque discorrere, in essenza, e anche di comico, se così pare giusto, ma di un 'comico', e questo è assolutamente per noi il punto capitale, tutto medieovalmente moralizzato, o meglio, tutto dantescamente moralizzato.

Lo sproporzionato rilievo da più parti concesso al cosiddetto comico dantesco, le sproporzionate negazioni reattivamente avanzate, per lo più ridotte ad un ~~gioco~~ gioco disionaristico di prudente aggiramento, trovano in loro stesse la desiderata, proporzionata condanna ai canti diabolici, per mantenerci fedeli al nostro orizzonte esegetico, per riconfermarlo, se possibile, efficace, non è stato ancora concesso, se non in misura insufficiente, un pieno sentimento narrativo di svolgimento, al comico dantesco, parallelamente, è stata sempre offerta una sorta di garanzia episodica e chiusa, in una incertezza di connotati che si è sempre più venuta riconfermando come una ~~visio~~ perpetua ^{limite} della questione, quasi ineliminabile ~~visio~~ interno; soltanto rompendo i serrati vincoli segnati dall'esercizio pratico della lettura tra i diversi momenti del narrato, soltanto assumendo la distinzione di tali momenti, come da noi si desi-

dora, quale funzionale scansione espressiva del continuo, e insieme segmentato, racconto dantesco (un racconto, diciamo, che sull'arte della segmentazione e della transizione fonda continuatamente la propria dinamica unità di poesia), anche il 'comico' dantesco apparirà non già ritagliato in una autonomia di dimensioni, del resto, come si è avvertito, incertissime e perpetuamente opinabili, ma fermamente orientato in una direzione di assoluta fedeltà testuale: comico moralizzato, si è proposto, non certo nel senso, chiaramente invalido, di una qualche esterna costrizione esercitata dallo scrittore sopra l'astratta libertà dei propri fantasmi di poesia, ma nel senso di una costante inclinazione interna al narrato medesimo, comico moralizzato nella sua stessa immanente degradazione costante, narrativamente eseguita. Anche i così interpretati vertici della comicità dantesca (poniamo, il "nuovo ludo", che leggeremo al paragrafo seguente, e che bene è presente alla mente di ciascun lettore), non vivono di una loro autonoma disposizione chiusa, esaurendo in loro medesimi le proprie ragioni, ma si articolano in quella prospettiva morale che altro non è, sulla pagina, se non lo stesso organico dissvilupparsi dei motivi poetici, la loro necessaria articolazione espressiva. Tutta la 'commedia' dei diavoli deve essere riguardata proprio come una esplosione di quel crudo sentimento, e acerbo, che l'ammonimento vigiliano aveva suscitato già al canto degli indovini, e qui si è trascritto in termini assolutamente oggettivi; quasi lasciata vivere di vita propria, come per sé stessa mossa, la favola si cala in quella degradazione crudele, smarrita e veramente "morta" ogni pietà, a cui è in qualche modo abbandonata: la materia e lo stile # 'comici' (nella significazione rigorosamente medievale del vocabolo)

lo) non sono e non possono essere, lo accennavamo già più sopra, determinazioni tonali, ma referti culturali, indici di una fermissima tradizione letteraria, accolta con fermissima consapevolezza d'autore e con fermissimo distacco, e qui piegati alle ragioni profonde del fatto postico, non senza il più e meno scoperto rinvio, la più o meno dichiarata allusione. Che nella 'Commedia' dantesca gli elementi della tradizione 'comica' medievale siano stati accolti con una qualche larghezza ed una qualche intensità di partecipazione, è cosa palese e sulla quale non giova certamente insistere; ma che tale tradizione sia stata assorbita al tutto e restaurata profondamente, in coraggiosa alienazione, è cosa che ancora desidera adeguata dimostrazione. Un così delicato compito non vuole essere ora qui affrontato, ma vogliono almeno essere posti quei fondamentali principi critici, alla cui luce il fenomeno che ci interessa deve, a parer nostro, essere totalmente riesplorato. Si abbandonerà, in primo luogo, una significazione dell'aggettivo 'comico' che bene può dimostrarsi antistoricamente posta e che in tale posizione oscura il profilo reale della situazione poetica in questione; la nozione stessa del 'comico' medievale sarà preservata con cura da ogni caduta in senso tonale per vivere in una significazione meramente 'rettorica', come determinazione, cioè, di una particolare tradizione di stile e di umanità, assunta in cifre letterarie di grandissima precisione; si indicherà come tale tradizione non trovi in Dante un interprete se non interessato, per così dire, entro la Commedia, eticamente tendenzioso, che tale tradizione esplora come un utilizzabile tra gli altri ai fini della tenacemente perseguita moralizzazione di ogni possibile presenza della poesia (giusta la definizione del Con-

tini: la Commedia come una "encyclopedia dei possibili"); 'comico' dunque come degradato, senza partecipazione e senza sorriso, materia di esplorazione, momento del negativo, da affrontarsi, nelle operazioni postiche, secondo le leggi di sempre, per opera del poeta medesimo: le categorie, le possibili risorse di una tradizione precisa, assunte, finalmente, come strumento del gesto espressivo e della sua interna legge etica; attraverso il 'comico' dantesco è precisamente tutta una zona del negativo che si denuncia e che si confessa nella sua irrimediabile degradazione.

Il Salinari, al quale qui ci affidiamo come all'ultimo interprete, lo avvertivamo, ma non in una significazione meramente cronologica, bensì in una significazione ideale, come a nitido autore di una sorta di breve summa dello stato presente del problema e come a colui che per tutti è venuto in certo modo raccogliendo le possibili conclusioni delle anteriori ricerche e ad inverarle in una qualche tavola ideale critica, il Salinari scriveva di recente che «Dante ha contemplato i barattieri "non con l'animo sdegnato del moralista, ma piuttosto con la curiosità e la simpatia con cui si osservano animali e bambini nelle loro intuitive manifestazioni di vitalità e d'intelligenza", con un atteggiamento insomma "verso questo mondo inferiore, che non è di sdegno né d'irritazione, né di sorridente sopportazione e rassegnazione, che è un modo di comprendere e di giustificare". Ebbene, nulla ci sembra più lontano, dobbiamo dirlo, dalla reale posizione del testo dantesco: è verissimo che la poesia dantesca non si avvale qui né di sdegno né di irritazioni, come suoi modi, ma non è meno vero che tali modi sono ben lontani dall'esaurire ogni possibile carica etica; non

si tratta, in realtà, per la bolgia presente, nè di sopportazione nè di rassegnata indulgenza, ma di un controllatissimo affiorare, sopra la pagina, delle testimonianze di una degradata e volgare forma della negatività etica, che nel suo stesso affiorare incontra, ora implicitamente, ora con forza di esplicita confessione, un proporzionato giudizio morale. La tensione moralizzante del poeta non è di fatto nè rallentata nè sospesa, ma agisce con la forza attenta e puntuale di sempre, al limite, diremmo anzi, della possibile adeguazione, con una tale fedeltà di movimenti che l'equivoco si rende possibile, in altro orizzonte storico, incomprendibile per natura di un atteggiamento di tanto sottile e ticità, con una tale fedeltà che l'equivoco si rende diffuso, quasi universalmente partecipato. Ritorniamo a Benvenuto, alla sua cauta proposta, e all'"actor abstractus" restituiamo la forza moralizzante del suo divertimento, la carica piena delle sue operazioni, la significazione profonda delle sue controllate variazioni, e contenute, con allusivo giuoco, sopra le occasioni che una larga letteratura offriva disponibili e che egli rivolse, con libertà severa, al proprio intendimento di poeta.

