





UNIVERSITA' DI TORINO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Anno Accademico 1955-1956

EDOARDO SANGUINETI

INTERPRETAZIONE DI MALEBOUGE

I

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



INTRODUZIONE



Convienne 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 troppe 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 offrì tuttavia, agevolmente ordinandoli in una ideale bibliografia di orientazione un poco marginale e un poco episodica sempre. (I)

Nè ripercorreremo qui la vicenda polemica (vicenda chiusa e come specializzata) della fondamentale questione dantesca; ~~ES~~ 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 ~~trasmessa~~ le forme (e formule) più tipiche e più fortunate (ma non 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 descritto 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 problematica 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, o 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 preconstituito, 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 servizi" (4). E suona, la proposizione, o 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 proporzione, 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 quante 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 disposte 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 ~~la~~ 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-



proporre, nella medesima formulazione e con il medesimo accento, quelle in-  
terrogazioni. E converrà, in concreto, porre poi altra problematica, ossia,  
ancora una volta, porre nuove orizzonti di problema (6); che è il primato,  
si osservi, della conversione del problema sopra le differenziate risolusio-  
ni, e effettuali e possibili.



2

Scriveva dunque il Croce che "l'anima di Dante (e questo sarà generalmente consentito) era faustianamente duplice, divisa tra medioevo 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 quelle 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 ~~SEMPRE~~ 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 medioevo 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 sé 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-



tizione, 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 ~~in~~ 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'equivoca solidificazione di un iniziale, prudente note didascalico. Come in un giuoco di specchi, l'esortazione a non materializzare la distinzione, nell'atto in cui rivelava la materializzazione compiuta, denunciava 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 roman-  
tica, come dicevamo, si era a suo tempo giovata, e da cui il Croce aveva pre-  
so fedelmente avvio per una più rigida e tesa definizione sistematica.

Del resto, nella sua fondazione storica, il Croce occultava un'ul-  
teriore implicazione, più che altre sensibile, la quale vuole ormai esser resa  
pienamente esplicita: non soltanto, dico, un "medievalista persistente" e un "in-  
cipiente Rinascimento" si trovavano arbitrariamente solidificati in uno sche-  
ma dialettico (il quale altro non diceva, in essenza, se non l'essenziale ri-  
nuncia a determinare la situazione storica effettuale dell'opera dantesca);  
non soltanto essi si spartivano arbitrariamente il campo del valore e del dis-  
valore estetico, ma ancora, anche più pericolosamente, venivano a suggerire la  
nozione di un medioevo naturalmente incapace di poesia, con la rinuncia neces-  
saria, se bene intendiamo, a cogliere il senso reale della civiltà artisti-  
ca medioevale (puro momento negativo, per Croce, della vasta sintesi dante-  
sca). Il Rinascimento, per contro, diveniva in sé, da didascalica, e certo  
preziosa, e a suo modo autentica indicazione, di una cronologia ideale, il se-  
gno stesso della poesia; e il testo di Dante era per questa via condotto a  
spostarsi nella zona di una lettura rinascimentale, portata così all'estremo  
il senso della lettura romantica (Dante come il primo poeta della civiltà mo-  
derna), e garantita storicamente, questa, con una alienazione storica di pa-  
radossale rilievo. Ma siamo penetrati ormai nella sfera più apertamente visio-  
sa 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 poesia nei secondi termini, negandola ai primi" (IO); e si veda il Croce riabbracciare 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"). Né si avvedeva il Croce (né ci si avvedeva, più generalmente, mi sembra) che il suo vanto era dunque assai vano vanto, giacché quella storia che lo tradiva, e lo tradiva come fondazione propria della sua tesi, non era altra storia, non altra visione, vogliamo dire, e partizione storica, da quella che si manifestava in quei tali primi e secondi termini; né 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 "medievo persistente" -già si è detto- e "incipiente rinascimento", cioè tra "cielo e terra", tra "saldia professione di religione trascendente" e "impetuosa 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 irrigidiva in uno schema concettuale che, di fronte alle altre risoluzioni, proprio per l'estrema fermezza teorica da cui voleva essere accompagnate (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 rivelava infine, 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 rimando alla tradizione interpretativa, anche più autorevole aspetto, anche più ricca garanzia, e di ciò il Croce stesso dava avvertenza: tale il senso di



XI

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 sé, 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 effettivamente.

Si pensi a ciò che il Croce stesso scriveva (ma un ~~poche~~ 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



XI

secoli di critica dantesca" (II), dove i cinque secoli e più erano molto probabilmente posti innanzi per spaventare il Russo e riuscivano certe, negli effetti, quali dovevano essere nelle intenzioni, spaventosissimi: ma in quella 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 medioevo, 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 ~~anzi~~ 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 astrusi dommi e osservava curioso e amorevole 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 medioevale 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 genus 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 queste, per la loro collocazione seriale, come neutre e quiete distinguere descrittivo. Si pensi, insomma, che seguendo il ragionamento del Croce, immanenza, affetti mondani, solo politico, aspetti della natura e moti dell'animo umano ven-



gono direttamente condotti a significare poesia, per un processo di equivoche  
equivalenze 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 pro-  
prio 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 nel-  
la 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 ~~NESSUN~~  
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 Pa-  
radiso 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 mera struttura, "la quale non nasce da motivo  
poetico, sibbene da intento didascalico e pratico" (I8), nè poteva essere pre-  
sentata come conseguenza tanto aperta, se il Croce non si fosse garantito in  
anticipo, con il paralogismo ora denunziato. 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 "al-  
quanto 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



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 compiace 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 interno 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 dissenzienti 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 o 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 si-  
tuarsi dalla possibilità di una problematica realmente e concretamente fonda-  
ta.

ta. della natura di "problema biologico" (il quale in tale struttura presen-  
ta una natura di "problema biologico" e di "problema biologico" e di "problema biologico")  
proprio di ogni problema biologico, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, di un problema biologico, di un problema biologico.

Il che non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è,  
intorno alla possibilità di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,  
in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,

proprio di ogni problema biologico, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,

il che non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è,  
proprio di ogni problema biologico, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,

proprio di ogni problema biologico, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,

il che non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è, e non è,  
proprio di ogni problema biologico, in quanto tale, in quanto tale, in quanto tale,  
e di un problema biologico, e di un problema biologico, e di un problema biologico,



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 nascere 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 badò, 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 acquistare 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, o per via diretta, cioè per partecipazione dal medesimo Croce, o 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 cifra 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 inconfutabile peso teorico, non avvertiva poi lo scarto notevole che si apriva tra quel suo principio e questa sua deduzione, nel momento in cui, anche male intendendo sé stesso, egli affatto astraveva 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" pienamente 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



XX

poesia dantesca ha da essere trattata, deve 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).

Convien insomma avvertire, a correzione di questa radicale programmaticità 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 formamente 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 nostre 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 porsi l'orizzonte necessario in cui la lettura della poesia dantesca si rende concretamente possibile. La poesia dantesca, infine, nel suo manifestarsi, si pre-



enta 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, cioè avviene sul solo fondamento della stessa poesia dantesca; altra fondazione, tale idea, non chiede nè 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 perchè non incontra di fronte a sè struttura alcuna, se non come la abbiamo incontrata adesso, e cioè in una mera storia polemica, giacchè tale struttura non riposa 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 sè 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 narrative 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 fenomeno logicamente sempre, il suo manifestarsi narrative; 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 "concetto speculativo" a concetto "empirico" (24): e lo verificiamo proprio ora in Croce), essa non è nè sta a sè, ma è e sta in quel nesso narrative 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 narrative, "parti strutturali" astrattamente prein-  
 dividuabili, nè lascia depositare sul proprio fondo, da quella "poesia" di-  
 stinta, alcun "romanzo", se non a questo costretta dalla violenza arbitraria  
 che l'idea di una preordinata lettura lirica ha potuto altra volta imporre. Nè  
 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 li-  
 riche" 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 sè poesia", ma per essere semplicemente  
 poesia, e poesia, ecco, in quel nesso rischiarativo, e cioè, più propriamente,  
 narrative, che è il nesso proprio della poesia dantesca, poichè tale nesso, an-  
 cora una volta, è la poesia dantesca E stessa nel suo concreto E articolarsi  
 organico: e narrativamente saranno contemplate quelle similitudini, poichè nar-  
 rativamente si pongono innanzi e, nel loro luogo, in funzione narrativa si ma-  
 nifestano.

Non si vuole dire, con tutto ciò, che l'unità della poesia della  
 Commedia, per mezzo della nozione probabile di una lettura narrative, possa  
 essere immediatamente recuperata; dell'unità della poesia della Commedia, l'o-  
 rizzonte di una lettura narrative, originariamente, NÈ nulla sa (nulla può, nul-  
 la vuole sapere); essa giova, per questo problema, in primo luogo e soltanto,  
 in quanto giova a correggere una mal fondata rottura dell'unità poetica possi-  
 bile 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 modalit  della lettura, la modalit  della ricerca di tale unit  poetica, che si fa per ci  stesso ricerca di una diversamente interpretata unit , e dunque, in certo modo, di altra unit , in altro orizzonte (27). Ma le pagine che seguono non affrontano un compito di cos  vasto e delicato impegno: pure, essendo il loro ufficio assai pi  modesto e assai pi  limitato, nell'esperimento di una lettura narrativa dei canti di Malebolge, il problema metodologico, e con queste la fondamentale questione dell'unit  della Commedia, si pongono come consapevole finalit  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.

27) *Conferenza di Torino, 1964, in "Atti della Accademia delle Scienze di Torino", 1964, pp. 101-102.*  
28) *Ibidem, pp. 101-102.*  
29) *Il poema, ed. Le Monnier, 1964, pp. 101-102.*

30) *Il poema, ed. Le Monnier, 1964, pp. 101-102.*  
31) *Il poema, ed. Le Monnier, 1964, pp. 101-102.*  
32) *Il poema, ed. Le Monnier, 1964, pp. 101-102.*



## NOTE

- 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, valutando le 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 ~~questo~~ 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 ~~non~~ 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, esse non già, dovremo dire, "rimane aperto al tempo e al gusto", 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 ~~non~~ anticipazione si vuole immaginare quasi già posto per noi e fondato, attende ancora, al di là della ~~tesi~~ 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 aperte 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 aperte 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 sterico 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-



dersi 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 definite e concluse; laddove il Vallone nella pagina già citata sembra credere ad una formulazione impacciante per sè, per il suo stesso formularsi formale, il suo assiomatico istituirsi come risoltrice, 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 avute 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 discopre, 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 trascrizione dottrinale alle sue estreme conseguenze e cercando di dare alla distinzione un fondamento insieme più fermo e più concreto, verificandolo 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 nè 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 problema, 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.

11) ibid. pag. 200-261.

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

13) ibid. pag. 44.

14) 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, se per liricità ~~intende~~ 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 effettivamente quel dualismo che egli energicamente 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 dottrinali e in quelle zone in cui maggiormente si decade verso la prosa", cioè precisamente dove la collocava il Croce, poichè 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 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, perchè questa poesia ripercossa, che sarebbe ingiusto, sembra, riporre "sotto la falsa insegna 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'apertura del capo VIII, come sempre l'indicazione della  
con attenzione Malebolge, rispetto, per il nome della Croce, al  
continuo della geometria, e l'analisi delle forme, e l'analisi  
e l'analisi, con l'interiorità delle forme, e l'analisi  
l'analisi delle forme, e l'analisi delle forme, e l'analisi  
di forme, e l'analisi delle forme, e l'analisi delle forme,  
una specificità delle forme, e l'analisi delle forme.

Il capo è la forma delle Malebolge,  
tutte di pietra di color ferrigno,  
come in cerchio che intorno il vulgo.  
  
Del dritto capo del capo VIII,  
viaggia in parte capo largo e profondo,  
di cui non sono l'origine.  
  
Quali forme che intorno il capo  
sono di pietra di color ferrigno,  
e in cerchio che intorno il vulgo.

Il capo VIII, come sempre l'indicazione della  
con attenzione Malebolge, rispetto, per il nome della Croce, al  
continuo della geometria, e l'analisi delle forme, e l'analisi  
e l'analisi, con l'interiorità delle forme, e l'analisi  
l'analisi delle forme, e l'analisi delle forme, e l'analisi  
di forme, e l'analisi delle forme, e l'analisi delle forme,  
una specificità delle forme, e l'analisi delle forme.



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'avvicinarsi 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 piè 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 con creta 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 piè de l'alta ripa dura",



2

lo spazio delle dieci valli del "cinghio" (tersa terzina); ma in neutra de-  
finizione, appunto, in neutra implicazione, quasi riservando alla ulterio-  
re, 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 complementa-  
re di questa neutra topografia d'apertura, e sopra questa tuttavia germinan-  
te, 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 eser-  
cizio interpretativo nei confronti della presente tematica, restauro primo  
e preliminarmente indispensabile, che desidera agire, con qualche puntuali-  
tà, e con qualche forza di persuasione, sopra la quieta tradizione esegeti-  
ca, 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 formatone una nuo-  
va combinazione", fatalmente doveva cedere alle troppe 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  
decadanza", diseguando, 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 poche correzioni, alle pagine delle lezioni



3

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<sup>2</sup>, 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 psicologista), "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 dissolvendo, 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 infine al nostro luogo, che il Momigliano sacrificasse poi, nel suo commento<sup>3</sup>, questa apertura del canto XVIII alle misure prospettive 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,

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

così da imo de la roccia scogli  
movien che ricidien 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 sé 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 accertabile 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 ripe esterne. Se la risoluzione tutta spaziale del cominciamento vuole essere interpretata così, come un consapevole modo di racconto, che 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



5

marginale 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 definitiva, 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 "ripa", 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



6

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



7

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 cominciamento del canto, della 'descri-  
ptio loci' d'apertura, ivi appunto si risolve e si compone (e per questa  
via, aggiungeremo a conferma, l'evidenza spaziale manifestandosi come evi-  
denza di architettura morale, la cifra, che altrimenti non ha luogo, alfine  
emerge, cifra di architettura etica: "e ha distinto in dieci valli il fon-  
do").

Mentre al vertice dunque il "maligno" imposta tematicamente l'ag-  
gettivazione interna della stessa metafora onomastica di "Malebolge", e la  
orienta come eticamente acre ed acerba, fuori di questo vertice, l'aggetti-  
vazione del passo collabora essenzialmente al dominante sentimento spaziale  
e alla puntualità della strutturazione geografica del luogo: il pozzo è "as-  
sai largo e profondo", "tondo" il cinghio, "alta" e "dura" la ripa; in un  
punto soltanto sembra essere suggerita più intensa una possibile, una em-  
brionale 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 seg-  
mento d'apertura: chè il colore palesemente, denunziato tecnicamente ora  
come colore ("di color ferrigno"), è qui soprattutto materia, onde a vederlo  
davvero paesisticamente risolto occorrerà attendere ancora che nella attua-  
lità del racconto direttamente emerga l'evidenza dello spettacolo penale (e



8

avremo il paesaggio, penale appunto, della prima bolgia, avremo il "sasso tetro" sul quale Dante scorderà collocati i demoni cornuti con le loro grandi fruste); per intanto, siamo di fronte a un cromatismo, 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 significativo 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'indicazione 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



quale modo è introdotta la prima sezione di questa ("quale figura...tale  
immagine"); il nodo stesso delle figurazioni (capace poi vivamente di rea-  
gire sopra la neutra struttura della seconda sezione: "e come ...così")  
dichiara a sufficienza tutto il significato implicante della transizione,  
tutta l'acuta intenzione del passo, il cui astratto inclinarsi primitivo,  
per l'immagine di riporto che è nel paragone, compiutamente si scarica in  
"figura", in "immagine" appunto: è astratto inclinarsi figurativamente ri-  
solto, insomma, è neutro rilievo veramente, come avvertivamo, di architett-  
tonica 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 pro-  
porre, 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 stravagante, deve  
concedersi, a una corretta percezione della vera disposizione poetica del  
presente segmento di racconto: poesia dell'architettura, chè tale si chia-  
risce 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 di\_ anzi 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 artificiosa 'collocatio', proprio questa similitudine, ponendola tra i documenti più evidenti di quelle "aspresze, o errori, se non di sintassi, di buon gusto", aspresze, o errori, che a giudizio del critico "spesseggiano nell'<sup>5</sup>Inferno". 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 denunziato, 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 infine, 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 ancora 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 riemerge a concludere il segmento ("infino 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 "suo loco", nella prima glossa ("di cui suo loco dicerò l'ordigno"): 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 irrigidite 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, diciamo con ~~PI~~ 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 rinviano chi legge a quell'esemplare annotazione dello Spitzer, nel suo studio interno al 'récit de Thérèse', 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"<sup>6</sup>; 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 arnese 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 insorgente 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 scaltro gusto che guida il poeta a promuoverla e a comporla, quasi forzatamente 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 nostro



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 figurazioni, 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)<sup>8</sup>: 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 eterogeneità 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 applicate in parallele operazioni poetiche, ma equilibrio sempre proposto, nella sua veste di retorica 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, nè 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 fortresse, per mutare, 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, affinché su questa possa precisamente esercitarsi, nel rapporto 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 compimento insorgere entro lo spazio chiuso e ordinate 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 perceptive, 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 retterica medioevale 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 verrà dunque orientarsi, per il lettore, tornando ai suoi principi, ancora una volta, sopra la 'convenientia' delle immagini, come già sapeva bene Benvenuto<sup>9</sup>, mutato, come conviene, ciò che vi è da mutare: una 'convenientia' intesa come abbiamo suggerite adesso, se non erriamo, può finalmente riuscire, a non considerare altro, uno stimolo estremamente fecondo 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 EN 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 mantiene durabilmente fortissimo, ormai, nel testo, ma in una nuova disposizione e in una nuova prospettiva poetica: si osservi infatti, riprendendo la lettura dall'ultima tersina che noi abbiamo sopra trascritta, come emerge ora sensibile e insistente, a dichiarare la transizione compiuta, attraverso il lento movimento della parola verso le risolutive presenze concrete della favola, quella denuncia 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 mero documento dell'ordine della significazione allegorica e del disporsi 'polisemos' ("id est plurium 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 specializzante di tale denuncia, saldamente affermandosi, attraverso le semplici notizie minime di questa didascalica modulazione del grande motivo itinerale, uno spazio concreto ed attuale,



propenendosi precisamente l'inserito di una viva orientazione umana nella più assoluta dimensione dell'inferna 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 Gerion, 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,<sup>10</sup> 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"<sup>11</sup>); non però consentiremo con lo Steiner, quando afferma che la medesima 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 vogliamo credere che per chiarezza il critico intenda una poetica ed espressiva chiarezza, che 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 ~~base~~ condizione del suo dispiegarsi 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";<sup>12</sup> un rimando, il nostro, che si pone qui <sup>ad</sup> ~~quod~~ indicare, in essenza, per ulte-



riore via, e sia così scusata, se può esserlo, la sua apparente insolenza, come nel poema dantesco si dimostri continuamente attiva una strenua fedeltà ai più sottili modi concreti dell'esistere e ai suoi possibili 'segni': una fedeltà, come si è cercato di sottolineare nell'occasione del caso presente, funzionalmente sempre operante. Che il carattere 'polisemos' della nozione in esame venga poi ad appoggiarsi sopra la significazione 'strutturale' (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 o 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 ritenere, 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 'polisemos': 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 'polisemos'.

Quanto all'immagine di Gerione, essa resiste palesemente nel narrato come un ricorso strumentale estremamente discreto, di analogo 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 narrative normale al testo, dissimulata ormai ogni possibile memoria 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 narrative: il sentimento dominante è di un teso ricominciamento. Una indagine interna 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 (I, 2), il "terre" 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 per confermare  
 il proposto rinvio. Inaugurazione e conclusione del canto d'apertura sem-  
 brano così riecheggiate insieme con una precisa intenzione; e lo scatto  
 narrative subito si conferma in "nova pieta, nove tormento e névi frusta-  
 tori", 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  
 belgia "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  
 tersina), 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 con-  
 giunzione tonale. E si intende che tornando al commento del Pietrobono, noi  
 ritroviamo, anche per questa seconda comparazione del canto, lo stesso con-  
 tegno esegetico che abbiamo conosciute per la prima, e colorito questa vol-  
 ta, a dar maggiore sapere a tale contegno, da un assai curioso imbarazzo  
 di fronte alla troppo evidente non-'convenientia' tonale di un così scon-  
 veniente 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



peccatori affollati nel fondo della prima belgia e della doppia schiera in cui sono divisi e del girare che fanno in direzione opposta"<sup>13</sup>; 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 ad transitum, de peccatoribus ad peccatores"<sup>14</sup>; 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 lo ponte  
hanno a passar la gente modo colto,  
che da l'un lato tutti hanno la fronte  
verso'l castello e vanno a Santo Pietro;  
da l'altra sponda vanno verso 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'"ordigno" e per la sua topografica puntualità, l'antica modalità architettonica si ritrova ormai risolta, 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-



pie, 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 esplorativamente visive, per la prima denuncia, e nozioni più largamente itinerari, 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 di chiarata confessione, chè il "modo" dell'ordine penale della belgia 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 obbiettivarsi 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'Inferno accoglie, Dante, come osserva molto felicemente il Rossi, richiama<sup>15</sup> 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 fierrezza 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 oculta, al momento, ogni immissione di inediti elementi dinamici ("nel fon-



do erano ignudi"); lo spettacolo viene infatti a disvelarsi per gradi, in un lento svilupparsi 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 prelude a quella che seguirà, per mezzo di qualche dettaglio; l'immagine che segue, a sua volta, serberà le tracce di rivelazioni anteriori".<sup>16</sup>

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 figura: 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 afforza 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



interne 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"<sup>17</sup>, 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 acuto 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 infine, nella similitudine presente, l'accertarsi minuto del preciso particolare rappresentativo, che alla larga indefinizione dei "fossi" dei "castelli", dei "penticelli" 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 rime morazione 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 accumularsi di notazioni topo\_ grafiche 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 ge\_ sto poetico. E il "modo" di questo ordine dinamico sembra in effetti trac\_ ciato con un gusto che, per non impropria metafora, potrebbe in qualche modo definirsi ancora come architettonico: un filo continuo lega e attraver\_ sa tutte le terzine ora esplorate in questo canto, dalla neutra apertura a questa calcolatissima rappresentazione del primo spettacolo penale di Male\_ bolge, 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 denunce, in cauta fun\_ zione orientante: risultanza estrema, agli occhi del lettore, è questo di\_ namico aggrupparsi, stiamo per dire, con troppe 'callida junctura' davvero, questa dinamica architettura, di "igaudi".

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 compiutezza 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 nessuno  
 le seconde aspettava nè le terze.

I "frustatori" sono adesso ritrascritti come i "demon cornuti", il "tor\_ mento", così astrattamente posto all'inizio, si traduce ora in visione per questo "li battien crudelmente": la "nova pieta" trova una esauriente illu\_ strazione, i datà originari del racconto si allargano in immagine piena, conducendo, ben oltre la neutra enunciazione inaugurale, alla esplosiva in\_ tensità 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 mote 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 di\_ svelamento espressivo effettuato dal racconto, funzionalmente inclinando il graduale processo descrittivo, pone qui la transizione con un evidente ri\_ chiamo 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 sè sola, con qualche rigore, la curvatura totale del passo; il mote 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, <sup>na</sup> sul progressivo declinare della narrazione verso termini di ancora più ec\_



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 infine segnarsi come precedente fra gli estremi dei latinismi iniziali ("pieta" e "repleta", tutti in rima) e la conclusiva caduta del provocante volgarismo estremo ("berse", parimente sporgente in rima), dove la dinamica originaria dei peccatori ignudi della belgia, 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 riferirci alquanto 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 rimoto" Inf. XXXIV, 127; "luogo è là giù non triste da martiri" Purg. VII, 28) vuole essere ricondotte assai agevolmente al modulo virgiliano, che sino ad ora non credo comparativamente evocato mai a questo riguardo, del tipo 'est locus' (ricordiamo "est in recessu longo locus" Aen. I, 159; "est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt" Aen. I, 530 e III, 163; "est locus Italiae medio" 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 notevole per forza di implicazioni; per il "ferrigno" conviene infatti rinviare il lettore alla "ferruginea cumba" di Caronte (Aen. VI, 303), ~~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-sanguigno", perfettamente equivalente al presente gruppo di rime), o alle "maligne piagge grige" di Inf. VII, 108 (che è forse anche più pertinente luogo, per l'impiego più concretamente spaziale dell'attributo). Altre al momento non resta, se non offrire questa nostra glossa al Ronconi, che bene avviò, in certe sue preziosissime pagine,<sup>18</sup> 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 concomitanza con l'evolversi dell'intero segmento narrativo, ove è collocato, quella condizione da noi sostenuta, come indispensabile alla poetica dan-



tesca, di una medioevale geografia, ci sia lecita l'espressione, 'traspor\_\_  
tata al morale'; l'inchiesta filologica, storicamente orientata, sembra con\_\_  
fermare 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 pre\_\_  
cisamente si affermava.

E per la coerenza stilistica ed espressiva, ancora, e conclu\_\_  
sivamente: dall'originaria distribuzione delle denunce orientanti ("a  
E sinistra", "a la man destra"), sembra colare su tutta la pagina una par\_\_  
ticolare colorazione ritmica, alimentata da un vivacissimo senso di bene  
equilibrate scansioni; ecco infatti, verso a verso raffrontando, la distri\_\_  
buzione 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 pri\_\_  
mari 'segnà' orientanti, al disporsi di quei 'segni' al tutto parallela. Per  
la partizione del fondo della E bolgia, ove procedono in doppia fila gli i\_\_  
gnudi peccatori, il testo sembra dunque ripetere come indispensabile, dalle E  
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 tersina della comparazione, il verso e\_\_  
stremo ("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...")<sup>19</sup>, 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'artifiziosa 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 Lisiò, 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



tale esercizio non si esaurisca davvero in limitate operazioni rettoriche, e siano pure di altissimo e calcolatissimo gusto rettorico, 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, denunziando preliminarmente quel giuoco di opposizione binaria che governerà tutta la struttura del canto: un giuoco introdotto a sostenere fermissime architetture di discorse 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 belgie; non a caso egualmente, in ciascuna belgia, due figure emergeranno nel racconto e saranno, in ciascuna belgia, moderna figura (drammaticamente insorgente) e antica figura (evocativamente rappresentata), in callida congiunzione etica: ed è struttura, coadesta, 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 costitutivi 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'intera 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 sì 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~~ manifesta come processo 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 abbraccerà 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 delicatissima 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 disvilupparsi, 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, nè 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 giuoco 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 assenza, come 'visione', nel senso più carico e pieno di questo ~~HERMENE~~ voca-



bolo.

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 traslato ("già di veder così 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 definitive presenze espressive, in cui la modalità stessa del racconto dantesco, la sua forma d'arte, quella esplorazione itinerale di cui abbiamo adesso toccato, si dispone direttamente come oggetto della operazione poetica. E questo moto di evocazione ripiegata, che si denunzia nel verso sopra trascritto, senza soluzione alcuna si risolve in attiva inchiesta, segnandosi quivi appunto il trapasso dalla primitiva, diciamo così, casualità degli "occhi...scontrati" alla precisa intenzionalità di una puntualissima inchiesta; è nel traslato 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-



37

zione di un traslato, 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)<sup>20</sup>. Ma  
si veda ora l'intero incurvarsi del passo: la denuncia esplorativa ancora  
una volta si accompagna ad una denuncia 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 toste dissi"), e  
il moto itinerale immediatamente si frange ("a figurarlo i piedi affissi"),  
della frattura sottolineandosi intensa la evidente funzionalità: è la tes-  
situra 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 gioco dialettico tra le sue complementari  
componenti tematiche, con una sempre rinnovata orientazione e intenzione e-  
spressiva; un gioco dialettico, finalmente, che ora si incide sopra la fi-  
gura del poeta, ora invece è ripercosso, con pronta risonanza, nella figura  
del "dolce duca" ("meo si ristette"). Nell'allontanamento di Dante da Vir-  
gilio ("assentie ch'alquanto indietro gissi") la situazione narrativa trova  
un'occasione ulteriore di ulteriore maturazione: dalla comune rottura del mo-  
to itinerale si determina subitanea transizione ad un solitario esplorare del  
poeta, ad una sua autorizzata inchiesta individuale, ad un protendersi, preci-  
samente, 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-



spersi a recuperare con precisa indagine.

E quel frustato celar si credette  
bassando il viso; ma poco li valse,  
ch'io dissi: "O tu che l'occhio a terra gette,  
se le fazion che porti non son false,  
Venedico se'tu Caccianemico;  
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 "frustatori" e alla neutralità di tale indicazione, appare qui, doppiamente, come una forma di occultamento, di indefinizione: Venedico emerge inizialmente come "uno" dei peccatori ingiusti. Questo originario occultamento viene subito a denunciarsi con accezione 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 acerbissima 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 fazion che porti non son false") principalmente risponde, conseguente, a questo continuo premere dell'indagine sopra le risultanze visive, sino ad una definizione piena, precisamente, dell'individuato profilo del "frustato", sino all'esplosione onomastica che di sé riempie,



come da tutti si osserva, l'intero 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 risolve nella concretezza aspra del presente episodico: 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 anagnostico, quasi non fosse ancora risuonato, con tanta certezza tagliente, il nome del peccatore: sta di fatto che il luogo anagnostico 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 scencia 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 evoca-  
 zione del "mondo antico" del peccatore, e se nella sua singola figura vie-  
 ne 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 abici corpora desperatorum, foeneratorum et a-  
 liorum infamatorum"<sup>21</sup>, avevano precisamente il compito di restituire il pro-  
 filone 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 ar-  
 richisce 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 Terraba,  
 che "secondo il costume de'colpevoli di piccolo cuore, Venedico s'ingegna  
 di confonder la sua con colpa di altri, e copre d'infamia i suoi concitta-  
 dini"<sup>22</sup>, 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 li per lo stesso peccato"<sup>23</sup>, e potremmo continua-



re per un pezzo con cosiffatte testimonianze critiche e con la loro mono-  
 tona concordia continua, non coglie davvero nel segno; meglio, se mai, os-  
 servò il Vossler che <sup>24</sup> qui "la volgarità è sentita come scandalo: l'intie-  
 ra 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 sca-  
 rica, con destro infingimento, sui compagni di pena; così non sarà lui solo  
 ad essere svergognato", parlerà, con assai d'abbia coerenza, di "schiettezza  
 calma e signorile": e il Vossler e il Momigliano, così affrontati, dimostra-  
<sup>25</sup>  
 no, 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 sen-  
 za 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 astrattamen-  
 te dalla complessa composizione testuale, poichè esso non è un 'primum' poe-  
 tico, poeticamente autonomo, immediatamente afferrabile, ma è, non sembri



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 doppiato 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 poco 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 orizzonte 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 demonio  
de la sua scuriada, e disse: "Via,  
ruffian, qui non son femmine da conio".

L'intero arco espressivo che abbiamo ora analizzato può iscriversi così, definitivamente, tra le due designazioni estreme di "frustato" e di "ruffian", 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 epigrafica: dall'occultamento penale, in riassunto, al disvelamento morale, attraverso la stringente denuncia 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, propo-  
sto nella cornice, si è infatti disteso in una larga inchiesta, si è appro-  
fondito in un teso colloquio rivelatore, sul fondamento costante della più  
larga tematica esplorativa, mediante sapientissime transizioni metamorfiche,  
conquistandó 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 ca-  
duta. Dice l'Apollonio che "il canto diciottesimo insiste sul tema della  
degradazione con una fantasia tutta scoperta"<sup>26</sup>: meglio che di un tema, par-  
leremmo volentieri di una naturale cadenza compositiva, di una legge for-  
male; la degradazione, come qui può bene intendersi, e come più oltre si  
dimostrerà limpidamente ancora, è la insistita e obbligata resultante di cia-  
scun 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 ~~MONUMENTALE~~ fondamentale principio dina-  
mico immanente alla esplorazione infernale dantesca, alla sua poesia. Nel ca-  
so presente, si pensi poi in particolare all'esito della sezione introdutti-  
va 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 episo-  
dio, un luogo perfettamente parallelo, e parallelamente strutturato: e  
scendendo al dettaglio più minuto, comunque si debba interpretare la 'mala  
cruz' delle "femmine da conio", o annodandola tematicamente al "nostro avaro  
seno", per l'implicito motivo del denaro, o congiungendola al più largo mo-  
tivo etico del cerchio ottavo, 'immagine di froda' essa stessa, o finalmente



puntando sopra una sua possibile significazione metaforica di erotica, 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 risolu\_ zione che, tonalmente, al tutto può dirsi equivalente a quella già sottoli\_ neata del "levar le berse", siamo ad una risoluzione del discorso poetico in un ulteriore volgarismo estremo; e alleghiamo dunque, infine, la prezio\_ sissima glossa dello Spitzer: "so bleibe ich für 'femina da conio', das von einem Teufel gebraucht, sicherlich ein sehr derbes Wort sein muss, noch im\_ mer am liebsten bei coniare 'stempeln'/'zeugen' 'coire' (vgl. der Stempel 'Pistill' als ~~Wegartungs~~ Begattungswerkzeug der Blumen usw. ital. stamper figli 'partorire')".<sup>24</sup>

La ripresa narrativa riconduce frattante al dominante senti\_ mento spaziale e scioglie la carica espressiva che si è venuta accumulando nel testo; come "vaneggia", qui detto di "scoglio", apparteneva già al "poz\_ zo" 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"), narrativamen\_ te ormai sempre attualizzata: non a casé riemerge la dichiarazione orientan\_ te ("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 "vol\_ gere", "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 ("senza mia dimanda").

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

Assai leggermente quel salimmo;  
e volti a destra su per la sua scheggia,  
da quelle cerchie etterne 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 "assentie 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 ricompono quel ritmo itinerale che si era smarrito, e che ora il testo sembra poter assaporare nella sua più pura scansione, con  $\bar{M}$  intenzione certamente raccogliendo in rima le equilibratissime 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 leggermente") e abbandonando l'ultima alla sua nuda forza di distacco, o meglio, portandola a regire, 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'ortoterio "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 acro 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 virgiana, per vivere integralmente ancora attraverso l'esclusiva illustrazione rettorica del "buon maestro", come attraverso un funzionale filtro narrativo: non è casò 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 metaforiche, proprie del motivo medesimo: "fa che feggia lo viso in te...", come sopra: "li occhi miei in uno furo scontrati..."; dove la concretezza rappresentativa **EE** si esaspera 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 **H** approssimazione critica, alla luce



dell'episodio di Venedico. Esso tende ad apparire, osserveremo subito, me-  
 no 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 evo-  
 cativa, quasi a porre uno schermo tra il frontale emergere delle nuove pre-  
 sente e la nostra attenzione di lettori; se questa struttura, per sé consi-  
 derata, non può assumere un preciso significato espressivo, appena offrendo  
 essa al poeta la possibilità astratta di un più sicuro controllo compositivo, e  
 di una più certa continuità di modi poetici, qui viene a dimostrarsi impie-  
 gata con una precisa e acuta intenzione. Nell'episodio di Venedico, la cor-  
 nice, con il suo inseparabile motivo esplorativo, disegnato nel suo aspet-  
 to più crudo, introduceva drammaticamente al colloquio, di cui veniva a con-  
 dizionare, in certo modo, l'intero svolgimento, segnava per urto la frattu-  
 ra itinerale, portava il tema della aggressività visiva a scaricarsi imme-  
 diatamente 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 introdu-  
 cono assai più cautamente alla figura centrale, indagano sulla indefinita  
 "traccia", riposano sopra una preordinata sospensione itinerale, onde il mo-  
 tivo della aggressività visiva possa comporsi in un oratorio ed oratorio e  
 equilibrio e possa dimostrarsi quasi esaurito nella sua particolare carica es-  
 pressiva, prima che il peccatore emerga tra i "mal nati": il segmento si  
 frange in due distinti momenti narrativi, e alla perfetta continuità formale



49

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 viene"), 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 espressivo 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, senza 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 dienne.

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

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

Con lui sen va chi da tal parte inganna:  
e questo basti de la prima valle  
sapere, e di color che'nHE 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 giuoco dialettico estremamente complesso, estremamente più complesso che nel caso di Venedico, poniamo, attraverso un giuoco misurato a principio dalla forza di distacco, e sciolto 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 <sup>contrasto</sup> ~~confronto~~ tra così orientata risoluzione estrema, di assoluta fermezza, e l'evocazione inaugurale del "mondo antico". L'attenuazione rivelata dalla separata disposizione del segmento introduttivo e dallo iato sottile aperto nello sviluppo tematico, e verificabile ancora, d'altra



parte, all'interno della stessa orazione virgiliana, non ha una significazione autonoma nè una significazione dominante, e non può dunque essere isolata elettivamente dal contesto: si tratta di un complesso di attenuazioni di funzionalissimo ~~impiego~~ 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", poi chè "nell'atto che il giustiziere inflessibile lo dannava, il poeta della volontà morale salva l'eroe"<sup>28</sup>, 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"<sup>29</sup>: 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 conclusa" (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"<sup>30</sup>, decadendo dunque a mera cadenza strutturale.

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...sì 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 "senza 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: "questo è quel di Virgilio 'quantum instar in ipse est!' detto di Marcello, che era tutto suo padre nella dignità dell'aspetto"), 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 giuoco 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  $\bar{M}$  di stile, al tutto equivalente a quelle forme che rettamente già furono sottolineate dal Fubini per il canto di Ulisse ("si martira", "si gemo", "piangevisi", "pena vi si porta"<sup>32</sup>); 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 artificio rettorico, ha definito cautamente la colpa, riconduce ora d'un tratto Giasone alla piena partecipazione etica; siamo alla transizione ultima, al rigoroso precipitare della curva espressiva: "con lui sen va chi da tal parte inganna"; non a caso la belgia è dichiarata adesso come la valle che "in sè assanna" quella "traccia" di cui Giasone è ormai parte, con un sentimento, nell'acre traslato verbale, di violenta, sensibile coercizione.

Abbracciato così, come conviene, con interesse, 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 notevole 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". La curva stilistica del ~~segmento~~ 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 svolgi\_  
 mento integrale, e non arbitrariamente troncato più in alto del suo neces\_  
 sario articolarsi e risolversi, il segmento rivela, non già una sola tona\_  
 lità cromatica, ma un complesso moto, come di arco appunto, che si incurva  
 per una consapevole pressione espressiva. Così il passo recupera il suo in\_  
 tiere significato drammatico: Giasone riemerge nel suo "mondo antico", con  
 la sua ricchezza di mito, ricchezza garantita dalla ornata parola virgilia\_  
 na per una serie di sottili attenuazioni narrative e linguistiche, ma l'o\_  
 razione 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.  
 È il testo continuo del capitolo dantesco deve confessare alcun dissidio  
 interno: verificiamo, al contrario, un controllato e scattante moto dia\_  
 lettico; la curva che interessa Giasone vuole essere seguita nel suo svol\_  
 gimento totale, colta nel suo organico disegnarsi, nel suo misurato respi\_  
 ro, 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 era\_  
 van..."), rapida e vivida la transizione: il racconto precipita verso i  
 suoi termini estremi. Emerge dapprima una degradata realtà sonora ("si nic\_  
 chia", "col muso scuffa", "con le palme picchia"), che investe l'esercizio  
 tecnico della terzina, 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, nascendo 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 tradursi poco oltre nel gesto assoluto di Alessio Interminelli, 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; annunciate da questo rude scroscio di suoni, sbucca dallo sterco Alessio degli Interminelli, sudicio e grottesco nei modi, coi capelli impeciati di lordura, nell'atto tragicomico di battersi la sua <sup>33</sup>ca imbrattata"; che non è tuttavia un semplice esercizio di retterica maestria e di altissima disciplina letteraria, poichè questa è quivi impiegata con ben altre funzionalità, a incidere sulla pagina il crudo colore del nuovo spettacolo penale, in una operazione poetica, infine, sorretta da un acerbissimo sentimento morale.

Già eravam là've lo strette calle  
 con l'argine secondo s'inrocicchia,  
 e fa di ~~quello~~ quello ad un altr'arco spalle.

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



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

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

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che da li uman privadi pareva 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 architettura di narrato che ha una sua profonda ragione espressiva: proprio in tali aperti e confessati ritmi della favola, o ci inganniamo, riposa anzi il segreto ultimo del canto, la sua estrema ragione poetica.

Di fatto, il canto si costruisce, secondo un gusto affatto medievale, nelle sue quattro sezioni drammatiche, come un largo polittico, per il quale invano dunque cercheremmo un comune punto prospettico, non possedendo la direzione delle fondamentali linee espressive alcuna unitaria convergenza, per il quale invano potremmo desiderare di cogliere quel termine unico di fuga, in cui trovi ripose e centro l'ordinata disposizione del materiale poetico. Nè per questo la composizione del canto, nella totalità dei suoi movimenti, deve risolversi in mera giustapposizione di disgiunti segmenti: abbiamo invece continuamente sottolineato come la segmentazione 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 compiono 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 esplosione dantesca, che riusciva quasi rallentata nel giro di un accorto e riposato svolgimento narrativo; ora, alla dinamica chiusa e violenta dei



gesti, nella seconda belgia, par corrispondere, per contro, un diretto e frontale emergere della corrotta tematica che la caratterizza, tutta di 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'oratorio schema degli interventi virgiliani. La tematica della prima sezione 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 cominciamento della nuova belgia ("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 ripe eran grommate...", "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 spiettata contemplazione ("e quindi...vidi gente", che ripropone la struttura inaugurale, 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-



te, ad iscrivere la cronaca itinerale in un cerchio di presenze assoluta-  
 mente emergenti, sino al più eccezionale e calcolato intervento del 'prae-  
 sens historicum', e in una prima struttura consecutiva, che appunto concre-  
 sce sopra un così contaminato 'logicum' ("lo fondo è capo sì, che non ci ba-  
 sta 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 'dam'), se non sul fondamento di un organico sistema di  
 intrecciate modulazioni grammaticali, sino all'antivalenza possibile, fun-  
 zionalmente qui orientate nel senso della riaffiorante tematica della aggres-  
 sività 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 lordo,  
 che non pareva 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 Interminai da Lucca:  
 però t'adocchio più che li altri tutti."

Il significato autentico del primo verso ora trascritto sembra  
 sfuggito per solito agli interpreti, in ragione di un duplice equivoco ese-  
 getico. Cominciamo con quel "cerco", all'intelligenza del quale, nel suo  
 vero valore metaforico, non ci volle meno, a quel che pare, della sensibili-  
 tà 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 fucellino ogni luogo e punto, e squa-  
 drarlo. quindi il Boccaccio; 'e cercatelo tutto', dice dovechessia<sup>34</sup>". Il  
 Cesari coglieva insomma, nel verso in questione, sotto la superficie di un  
 generico 'esplorare', la presenza di una significazione quasi provocantemen-  
 te 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 collo-  
 carsi con spontanea coerenza questo 'cercare con l'occhio', che è quasi un  
 'toccare con lo sguardo' (o come più agevolmente si suole pur dire, 'fruga-  
 re'). 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; "lì sopra" Purg. XXIX, 76)<sup>35</sup>: resti-  
 tuite 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'intero  
 verso recuperi, in equo restauro, il suo senso originario e il suo origina-  
 rio 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 tra-  
 slate, 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 Ales-  
 sio, 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 repentine avvio del primo colloquio del capitolo, che di\_ stacca da codesto intenso motivo appunto l'accesa evocazione del peccatore, risponde qui il riconoscimento breve e puntuale; ancora una volta il nome e\_ splode 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 denuncia della patria, ridotte dunque al più scarno e al più svaro strumento di identificazione, sembra presupporre proprio nel lettore l'esperienza contraria del largo in\_ tervento del peccatore bolognese; altrettanto nuda infatti e altrettanto scarna risulta qui la confessione etica delle "lusinghe" dannatrici. La dif\_ fusa 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 sé medesimo esaurimento e che proprio riesce significante per la sua capacità di sollecitazione, di fronte al let\_ tore, di una comparativa rimemorazione con le precedenti invenzioni della fa\_ vola. Solè il suo gesto, come avvertivamo, pare ritagliarsi, per la sua acer\_ ba forse di degradata violenza, sopra la pagina: il "capo" di Alessio, "di



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

Non diversamente, la cruda rivelazione virgiliana intorno a Taide si incornicia tra l'esortazione iniziale ("fa che pinghe...il viso un poco più avanti, 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 suggello, 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 sazie").

Appresso ciò lo duca "Fa che pinghe"  
mi disse "il viso un poco più avanti,  
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'accoscia, 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 sazie".

L'esortazione s'appunta immediatamente, senza più alcuna dissimulante 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 merdo\_ se", 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 emble\_ matico 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 ripe "grommate", la "muffa", l'alito che "s'appasta", lo "sterco" ove i peccatori stanno attuffati, colorano il lurido e miserabile ~~paesaggio~~ paesaggio penale; "les rimes mêmes de Dante font à chaque vers des bruits é\_ touffés, claquants, visqueux, sournois, dont l'oreille est comme révoltée":<sup>37</sup> sono parole del Pézard; e il teorema critico da noi posto in apertura trova così sicura conferma nella disposizione concreta della topografia della bol\_ gia, respinta ormai l'iniziale neutralità e tecnicità architettonica, dilata\_ ti ormai sopra questa, nella loro guasta evidenza, i termini reali di tale zona del paesaggio del cerchio. Ma se alla materia corrotta dello spettacolo penale fedelmente corrisponde la nuova materia umana e drammatica del raccon\_ to, alla estrema parola virgiliana, come del resto avvertivamo, è poi affi\_ dato 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 va-  
lore di poesia, e mentre la tensione del narrato si spegne in una misura as-  
sai prossima al certo precetto medioevale del 'sumitur finis a proverbio',  
noi assistiamo alla vittoria conclusiva dell'ordine etico della favola sopra  
la varia vicenda drammatica del canto.



II

La segmentazione narrativa, propria del discorso poetico dante\_sco, concede alle due terzine inaugurali del canto XIX una orientazione affat\_to particolare. L'apertura del nuovo capitolo è segnata con violenta frattu\_ra: un segmento ricco di anticipazioni, nei confronti dell'ulteriore movi\_mento del racconto, spezza quella agevole continuità di favola che si era venuta puntualmente determinando nella calcolata struttura del canto ~~VI~~ pre\_cedente e conduce il testo verso una più tesa e più sorprendente direzione di svolgimento. Converrà ripetere, per questo luogo, certa osservazione del Getto interno al cominciamento del canto VII, rivolgende le sue parole, libe\_ramente, 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 appressabile, ed anzi possibile, questa situazione"; anche ~~questo~~ questa apertura, infatti, può essere puntualmente addotta qua\_le esempio "della funzione costruttiva di quell'ideale silenzio che inter\_corre 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 cotesta struttura nel dispiegarsi della lirica voce del poeta"<sup>1</sup>. Più particolarmente, l'Apollonio ebbe ad os\_servare, 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, va\_ria i modi dell'introduzione, ora di tanto l'abbassa di quanto l'aveva in\_



nalzata<sup>2</sup>"; e qui siamo di fronte a uno dei luoghi più alti, senza dubbio alcuno, già nell'intenzione rettorica. La 'exclamatio' al cominciamento ~~di~~ chiara infatti la nuova situazione etica con insistite 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 sporgere in rima del predicativo "rapaci", il sopravvenire gagliardo e impetuoso della metafora del bando ("suoni la tromba"), che per sé sola colma di vivo clamore l'esplosivo verso che la sostiene, la fermissima ripresa pre-nominale ("e voi rapaci...per voi suoni"), si calano nella apertura 'ex abrupto', citiamo dal Sapegno, "che qui insolitamente interrompe il filo della narrazione, accamandosi a guisa di prologo e di anticipata enunciazione dell'argomento"<sup>3</sup>. Ora, accanto alla similitudine, la struttura autorizzatis



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 sì 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 per ciò, in qualche modo, davvero unica e ineducibile, ma soprattutto converrà porre mente al presente convergere concreto di due capitali strutture struttive, 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 poesia"<sup>4</sup>; la nuova fase del racconto ~~si~~ troverà ad essere preliminarmente investita del colore acceso di questo segmento d'apertura, un colore che vedremo riemergere tosto, non meno funzional



mente, con la sua calda e tesa energia suggestiva, insieme alla struttura che lo suscita quivi. 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"<sup>5</sup>, possiamo almeno supporre, con più cauta induzione, che il motivo della "'courtisane' aux ongles 'sales'" trascorra con precisa intenzione dalla "puttana" del XVIII, "sozza e scapigliata fante", alla 'magna meretrix' del XIX, che fu vista "puttaneggiar coi regi", mediato 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 sposate, 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 'Polieraticus' 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, la questione della



discordanza da Terenzio, questione risolta con un anche troppo abile sillogismo, evidentemente, e con inutile spreco di ingegno ("et hic nota, lector, quod aliqui mirantur, imo calumniant dictum auctoris, hic dicentes, quod Thais non fecit istam responsionem Trassoni; ad quod respondeo, quod istud est rixari de lana caprina et de lege suffia canina; nam si Thais retulit istas grates Gnatoni nuncio Trassonis, bene potuit dicere auctor quod retulerit ipsi Trassoni, quis procurator et nuncius est tamquam pica et organum referens verba domini"); intendiamo riferirci piuttosto alla sua ~~analisi~~ analisi generale dell'episodio, rettamente ricondotta ad una prospettiva essenzialmente 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 be 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, apprehensum deosculatur juvenem'"; dove, con grande discrezione, si risolve anche il duro problema interpretativo della sconcia dinamica della peccatrice. Chi non voglia infatti ricorrere all'ipotesi del Porena, il quale crede "che Dante abbia crudelmente immaginato che lo sterco lo producano gli stessi peccatori", e di ciò sarebbe indizio sommo l'impiego metaforico del "nichiarsi", insieme con la evidente difficoltà di una diversa spiegazione del contegno singolarissimo di Taide, dovrà consentire con il Pézard, che tale

... alla stessa maniera trattata del ...



contegno illustra, sulla base del 'Polieraticus', 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 an-  
 cora: "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'), proverbio che Jean de Salisbury cite dans son réquisitoire  
 contre les adulateurs"<sup>8</sup>; dove Bézard 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 poe-  
 sia, e dunque fonte, in un certo senso, assai più preziosa e significativa  
 che non sia quella, tanto disputabile ancora, della semplice notizia erudi-  
 ta. Sia dunque che noi ci troviamo di fronte ad una risoluzione tutta dante-  
 sca del passo ciceroniano del 'Laelius' e della sua già esplicita disposi-  
 zione etica, in un gusto preciso di immagini scritturali, sia che tale gu-  
 sto già sia stato, alquanto limpidamente suggerito ed offerto dalle pagine  
 intense del 'Polieraticus', la conclusione esegetica essenziale è raggiunta:  
 il "mondo antico" di Taide è tutto vinto dalla vivida urgenza delle sugge-  
 stioni bibliche, e questo è il vero nodo che rilega la fase estrema del pri-  
 mo capitolo di Malebolge, con la sua coerentissima risoluzione in ortatorio  
 'proverbium', alle ricche novene 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 lo 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", "fosso"), 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 pressochè stereotipa, da un canto all'altro, non è meraviglia: ben lungi dall'assistere qui a un cadere confessato, documentabile, della tensione e dell'invenzione poetica. E assistiamo ad una reattiva denuncia della forza di distacco, quasi per interpolazione, come oseremmo dire ancora, del segmento d'apertura del canto, segmento tutto isolato, e 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 ineducibile dall'ordine tonale del narrato, moltiplicando il vigore della propria insorgente inventività sopra la immediata giustapposizione della successiva tersina in transizione di racconto, così conseguente nei confronti delle prordinato cadenze del capitolo XVIII.

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

Ma codesta transizione è appena compiuta, appena seguito 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 sé 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 mago" a "o somma sapienza") 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 forse 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'intero 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 ~~XXXXXXXXXX~~ 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 ~~XXXXXX~~ 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 modà 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 nodo



della pena "e potrebbe ora passar subito a descriverlo; ma un nuovo impeto, di compiacimento sdegnoso, vendicativo, un nuovo ribellimento d'ira, vuole il suo sfogo; prima di descriver la pena, il narratore esalta la sua soddisfazione d'averla veduta; ne ammira la felice trovata e la giustizia; ammira 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 troppo 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 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 sapienza...!"; e finalmente: "here is precisely the focus in <sup>which</sup> ~~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 equilibrio esegetico può insomma raggiungersi, a parer nostro, per il luogo presente della prima cantica, soltanto se una esatta diagnosi critica, quale è quella da noi ora trascritta, sia calata nella critica sperimentazione particolare 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 discrezione, non conviene davvero dimenticarlo, che la poetica 'surprise' esiste per ciascun testo, e forse, più che per ciascun altro, per quello dantesco,



così drammaticamente articolato in favola. E l'ultimo elemento diagnostico vuole essere proprio, nel caso, questo sentimento di repentine acquisto di una dimensione assoluta di discorso, nel concluso cerchio di quelle esplorative esperienze etiche, acutamente 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 lo fondo  
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' battesatori;

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, per urto sopra la conclusa 'esclamatio', conserva così, ~~una~~ disinteressatamente illustrativa, la stessa alternanza tonale dei predisposti segmenti, direttamente riallacciandosi 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 accese colorazioni emotive. E' appunto la nuova disposizione comparativa che salda, in qualche modo, i due ordini di discorso presenti nel testo, 'exclamatio' ed esplorazione itinerale, sino a questo punto mantenuti rigidamente distinti: il duplice  $\mathbb{N}$  ritmo della pagina si compone così in questa terza dimensione di stile e nella sua attuale inclinazione, diciamo con questa parola, autobiografica; la tesa dialettica di accensione linguistica e di espressiva neutralità, quale si è offerta nell'apertura del canto, si scioglie in questa partecipazione diretta ai modi paranarrativi. Il "mio bel San Giovanni" è precisamente il nodo che più sporge affettivamente, nella parentetica illustrazione paesistica e penale dei "fori", segnando l'interna transizione al più scoperto motivo individuale: esso può ora insorgere allargandosi sopra l'immagine che è nel paragone e annullando ogni forma consueta di strutturazione in così ferma categoria rettorica; l'ornata amplificazione si attua come associazione immediata, sul racconto; il riporto è trasferito, anche temporalmente, all'ordine diretto della narrazione ("non mi parean..."). L'inserito aneddótico ("l'un de li quali...rupp'io"), nella sua libera apparenza 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 ~~NUM~~ dell'inserito), 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 domi-  
nante per l'intero svolgimento del canto, di questo anodandosi già inaugu-  
rativamente ogni linea intorno alla figura del poeta.

Particolare attenzione richiede l'ultimo verso da noi sopra tra-  
scritto, 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 pro-  
posta è del 1943, ma nessuno degli interpreti che si sono impegnati in que-  
sto 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 (suggel-  
which ~~may~~ may open the eyes of everyman to the ultimate fate of sinners (ogni  
uomo sganni)". Di questa glossa lo Spitzer si è acutamente avvalso per reca-  
re nuova luce sopra l'intero 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 pu-  
rely 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 final-  
mente: "this incident of the rescue serves to foreshadow, by a kind of rever-  
se 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 papas, 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!"<sup>12</sup>; 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 danneggia i profanatori delle 'cose di Dio'"<sup>13</sup>; 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"<sup>14</sup>; o il Memigliano, che sente qui la sfida "dell'uomo puro di profanazioni in contrasto con i profanatori qui infamati".<sup>15</sup>

Nella discussa terzina, finalmente, viene a dichiararsi la vera e propria esplorazione del paesaggio come paesaggio penale: attraverso una cauta suggestione riflessa. Il lento disvilupparsi 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 ~~accennavamo~~ accennavamo, un puro segno, quasi stilistico ammonimento, di quell'acre crematismo etico che noi conosciamo come caro al poeta. Nella comparazione, il testo par seguire un analogo movimento: se prima il colore moralizzato strideva e sopra la neutra



spazialità denunziata, ora strido 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 'nella vita lieta' (IO2): 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"<sup>16</sup> (pensiamo subito, si capisce, presso di noi, al Memigliano e alla sua "breve nota malinconica", con l'inevitabile "figura sdegnosa e affettuosa dell'esule"<sup>17</sup>), 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 greve: si può bene cogliere l'inclinazione soggettiva della proposizione, a noi sembra, che è inequivocabile, senza essere per questo costretti né a "oversentimentalize the phrase", né a "emphatise 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 tersina successiva, nitidamente, infatti, "dentro stava", in opposizione a "fuor de la bocca...soperchiava"; il "s'annegava", con la mediazione del "come pal", rinvierà all'"assessin ch'è fitto" (e nel parlato: "di sotto al capo mio..." e la successiva tersina "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 foracchiato", 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'intera 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 'juntura' del "guizzavan le giunte", che arde l'illustrata anatomia, con la sua nuova, callida 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 'juntura' verbale ("succhiare", appunto), tutta appresa adesso sopra la similitudine.

Fuor de la bocca 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 spezzate 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 Niccolò 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 quivi 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 itinerari, quasi moralizzate entrambe dal cenferto autorevole di Virgilio, della discesa al fondo della bolgia e della salita all'argine, non senza abbracciare in sé 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"<sup>18</sup>: 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 Gaetani appaia i due episodi, ed è più che probabile che essa, piovuta 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<sup>13</sup>"; 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"  
~~rispondendo~~  
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 foracchiato e arto.

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

La rispettosa dichiarazione di Dante, bene architettata oratoriamente ("tan-  
to...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 affac-  
ciare e che la "contenta labia" virgiliana dissiperà compiutamente da ultimo:  
siamo di fronte, insomma, ad una catena di ~~tre~~ 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 sé comporta, nella impaginazione totale del canto: se qui, poniamo, alla discesa, il soccorso del "buon maestro" è offerto quasi obliquamente nel dialogo ("se tu vuo'eh'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 puntualità topografica dell'~~XXXXXX~~"argine quarto", per offrire nuovi motivi di ferma concretezza rappresentativa, ciò non per altro avviene, se non per un meditato artificio 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 ~~XXX~~ viva sottolineatura, che qui non si dimostra ancora, e con una intensa partecipazione emotiva, che sanzionerà come "vere" le "parole...espresse", garantendone in qualche modo la legittimità, confermando l'autenticità dell'accreta 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 varia intonazione, per flessibile, agile adeguazione al diverso movimento narrativo. Vinto ormai il disordine, dialettico ripartirsi iniziale della pagina, tra 'apostrophatic' e cronaca itinerale, il rivelarsi delle nuove presenze, a quella esplorazione che guida il racconto, si



conserva rettilineo ed equilibrato, con piena soddisfazione espressiva ciascuna terzina alimentandosi della impostazione stilistica offerta dalla precedente: gli scatti della favola, piuttosto, fanno adesso perno sopra la serie comparativa che si viene innestando nel narrato, a partire dalla evocazione del "bel San Giovanni", dove precisamente le due segnate categorie retoriche, 'exclamatio' e 'similitudo', vengono a toccarsi in significativa congiunzione.

Scrivono l'Apollonio che "il canto diciannovesimo, dei simoniaci, insiste sul tema del capovolgimento"<sup>20</sup>: esatta osservazione, ma si badi intanto con quanta controllata e discreta puntualità venga ad affiorare questo essenziale motivo del rovesciamento penale, che esso appunto non vibra, se non in tale suo preciso e riflessato 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 primaria tematica di incastro; quasi liberamente addizionale, si era poi disegnato, in lenta accumulazione, il largo motivo dinamico della fiamma, che d'un tratto ha animato la belgia, 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 termini 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'aprirsi 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 foracchiato e arto, il vasto spettacolo penale, che parimente investiva le "coste", può determinarsi nel nuovo tema specifico, su questo raccogliendosi tutto. L'intera 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 assessin, che poi ch'è fitto,  
 richiama lui, per che la morte cessa.

L'emergere della figura del peccatore centrale, del pontefice simoniacco, è segnata dunque nel racconto dal disporsi in calcolata successione di una serie perifrastica, che muovendo da luoghi già denunciati (colui "che si cruccia guizzando", "cui più roggia fiamma succia", "che si piangeva con la sanca"), 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, "figliuol de l'orsa", ovviamente moralizzata: "cupido si...", 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 appositiva, con la giunta di un assai crudo riporto (l'illustre "come pal"), che finalmente deve trascinare con sé 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 Malebelge, 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 ("batteszatori", 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



Non 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 costì ritto,  
se'tu già costì ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi menti lo scritto.

Se'tu sì tosto 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 tosto:  
'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 intenzione espressiva, funzionalmente ricorre a quella tra le 'exor



nationes' che 'in apostrophatione incidunt' cui spetta il nome di 'condupli-  
 catio' (così Geoffroi de Vinsauf, nel suo 'Documentum')<sup>21</sup>, atteggiandola adesso  
 come 'anadiplosis' (cioè come 'repetita prolatio dictionis quae terminalis  
 prioris versus est in principio subsequentis': e la definizione è ora di  
 Matthieu de Vendôme, nella sua 'Ars versificatoria')<sup>22</sup>; Virgilio calerà ben  
 presto questo medesimo 'color' rettorico nella forma della 'epyzusis' ('e\_  
 jusdem dictionis in eodem versu immediata geminatio', sempre secondo la 'Ars  
 versificatoria', e secondo la grafia dell'autore, che qui, forse un poco su-  
 perstiziosamente, seguiamo con scrupolo anche nei falsi ~~gr~~ grecismi), oppor-  
 tunamente rivolgendola 'ad majorem expressionem affectus' (che è poi quasi un  
 virgilianismo, se l'esemplare d'obbligo era appunto il virgiliano "sic, sic  
 juvat ire...")<sup>23</sup>, onde saremo condotti da un primo "se'tu già costì ritto,/se'tu  
 già costì ritto..." (non senza l'analoga ripresa prontissima, a principio  
 di terzina, del "se'tu sì testo...") 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 "risposto...risponder...rispuosi").  
 Tutto questo per dire, con un esempio concreto, che la consapevole e controlla-  
 ta oratoria dantesca, misurata fedelmente sopra le 'doctrinatae poëtriae',  
 non vuole essere trascurata, teorema a noi carissimo, come inessenziale alla  
 sua arte, ma vuole anzi essere esplorata con estrema diligenza, poichè 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



medicevale, a cosiffatte cadenze di linguaggio estremamente sensibile, poteva spontaneamente, e anzi urgentemente offrirgli. Su queste 'doctrinatae poetrise', 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 'poetrise', 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 soccorso virgiliano bene si può dimostrare proteso, ad un tempo, verso le ragioni più scoperte della trama narrativa, come superamento e impiego utile dell'equivoco, e verso quelle più callidamente formali; e apparirà pertanto naturale che la risposta dantesca trovi in Virgilio quell'adeguato 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 palesemente equilibrante, una callida 'epyzeusis': la situazione drammatica  $\mathbb{N}$  si decompone insomma in un calcolo rettorico che permette di penetrare sino alle radici stesse del segmento ~~XXXXXXXXXXXX~~ 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 dicevamo ora appunto, in una complementare, quasi paradossale, fondazione rettorica.

Se rilevante riesce, come abbiamo veduto, l'intervento di tali strutture di eloquenza, nell'organico organizzarsi del discorso poetico dantesco, non meno notevole deve ancora apparire la restituzione del colore delle immagini presenti nella 'exclamatio' inaugurale, in questo luogo del canto,  $\mathbb{N}$  e in bocca al medesimo pontefice: dalle "spose" di bontade siamo ora condotti al "torre a'nganno la bella donna". Assistiamo così ad  $\mathbb{N}$  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 pre-stabiliti piani di racconto, nel principio, e la funzione del 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, sine ad incidere, con sottile lama espressiva, sopra la peripesia 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, insistiamo, una precisa significazione drammatica, si risolve in un indispensabile strumento della articolazione narrativa, imposta infine, già determinatamente, tutta ~~mentre~~ 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 avansar gli orsatti,  
che su l'avere, e qui me misi in borsa.

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

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

Quel tutto immaginativo rappresentato dall'ormai remota ~~MEMORIA~~  
'junctura' del "piangeva con la zanca" si distingue ora, anche temporalmente,  
nella differenziata successione del "tutti storse i piedi" e del "poi, sospi-  
rando e con voce di pianto": due momenti che si dispongono essenzialmente  
nel senso della esplicazione psicologica, quasi per equilibrare le modulazio-  
ni emerse nell'ultima similitudine offerta dal narrato ("tal mi fec'io..."),  
tale esplicazione infine iscrivendo nelle fondamentali notazioni penali, po-  
ste 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 spingeva", tutta dichiarata, naturalmente, con puntuale referto ~~MEMORIA~~  
iteratamente psicologico, in "o ira o coscienza". L'intensità dei traslati in-  
teramente si affida e si riserva così alla larghezza compiuta dell'orazione  
del pontefice, dove l'accesa parola abbraccerà, per complessa impostazione  
rettorica, adeguatamente, quelle solenni misure evocative che a lei saranno  
particolarmente affidate. E anzitutto ~~MEMORIA~~ riemerge quella cadenza perifrasti-



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 denuncia della colpa ("cupido sì...") enuclea la tematica penale del canto, nello 'zeuma ab inferiori' del "su l'avere, e qui me misi in borsa", come esplicita confessione di contrapasso. Una così costruita cadenza perifrastica non implica, converrà finalmente osservare, quel solo artificio costruttivo che sopra denunziamo, 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 implica 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, 18), così opportuna in Malebolge, subito oltre la dichiarazione del contrapasso, 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 differenziante, e sul rapporto così istituito, precisamente, costruisce ogni illustrazione ("cascherò io altresì...", "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 svilupparsi 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 acutamente penali in un mirabile esempio di 'expolitio', che gravita sopra la geometrica figurazione della terza: motivo della fiamma in "i piè mi cossi"; motivo del rovesciamento in "così



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

Ma più è'l tempo già che i piè mi cossi  
e ch'io son stato così sottosopra,  
ch'el non starà piantato coi piè 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 Iason 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 E 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 caldo dell'intero 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 E 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 ~~prestabilita~~ prestabilita struttura profetica; senza scar-



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

Non eccezionale sistema con esiti veramente, nell'Inferno dantesco, la maturazione della linea narrativa sopra la contagiosa denuncia 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'equivoco capitale, è artificio doppiamente utilizzabile e significativo, se ammette un deposito tutto ritagliato, sul margine ultimo dell'operazione, alla terza figura di "pastore"; cresce così il discorso, con impressionante necessità, di rimando in rimando, e nel cerchio suo 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'intero segmento, non è certamente, torniamo a dire insistentemente, per sottolineare con cura ~~esclusiva~~ esclusiva il vigore dei colori stilistici o per dimostrare l'articolarsi della pagina in una tensione limitatamente eloquente: la temperatura espressiva del testo,



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, 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 studiosissime, è precisamente approdato a risoluzioni di questo improprio peso critico: "la figura di questo pontefice è fra le più ricche di sfumature: prima schermato, poi 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 fermeremo volentieri qui, per risparmiare al lettore l'osservazione che "dell'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 chiuse esercizio, insomma, me per un funzionale distendersi dell'arco, appunto verso l'esplosione profetica, che trionfa della preconstituita, algebrica quasi, scansione temporale, caratteristica del passo, 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 approdato a risoluzioni di questo improprio peso critico: "la figura di questo pontefice è fra le più ricche di sfumature: prima schermito, poi 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 fermeremo volentieri qui, per risparmiare al lettore l'osservazione che "dell'uno e dell'altro avrà Dante", osservazione che rimbalsa 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 Interminelli, di Vanni Fucci, di Bocca 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 disciogliono nel respiro totale di quel momen-  
 to della favola drammatica in cui esse emergono, nel moto narrative 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 "antropomorfi-  
 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 quest'ultimo ventennio 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 ~~canone~~ "Petrarca" del De Sanctis e dei suoi insegna-  
 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 "antropomorfizzazione"; 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 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 incautamente, 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~~ esperienza esegetica può dichiarare, così gloriosa, se vogliamo, ma così palesemente conclusa e per noi infecunda 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 risclusioni tematiche che noi abbiamo indicato presenti nell'orazione di Riccolò, per una partecipazione piena, così nelle 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 incautamente, 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~~ 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 indicato presenti nell'orazione di Riccolò, per una partecipazione piena, così nelle 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 incautamente, 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~~ esperienza esegetica può dichiarare, così gloriosa, se vogliamo, ma così palesemente conclusa e per noi infecunda 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 ~~l'~~ unità dell'"interlocutore postico", non è tanto un dato unico, quanto il naturale emblema del contegno normativo che conduce la scrittura dantesca, del concretere progressivo del livello ~~linguistico~~ linguistico, congiuntamente al progressivo modularsi dei temi del racconto, quasi per un suggerimento, di volta in volta offerte, del luogo d'avvio per il disporsi continuo dei segmenti della favola. In questa assidua collaborazione, paradossalmente affermata, tra il personaggio di Niccolò e l'"interlocutore poetico", e che è collaborazione, ~~non~~ 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 ~~non~~ e urgente: vogliamo dire che quella orientazione drammatica, da noi denunciata come la verità ultima e la più profonda realtà espressiva ~~del~~ 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 colore che nell'acre gusto di confessione da cui sembra animato Niccolò, o nella contigua denuncia della colpa, sopra avvertita e sottolineata, anziché riconoscere un momento essenziale, drammaticamente impostate e risolte, della dantesca



'esplorazione del negativo', vorrebbe 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 tutte 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 diavoli, 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~~ <sup>problema</sup> critico avanzato dall'interprete, e massime in quei suoi termini, è notazione un poco semplicistica, a dire il vero, e tale comunque da non esonerare 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 solo 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 denunziare i correi, i colleghi prevaricanti come e più di lui".<sup>28</sup> Ma la "macchina del poema", sopra invocata a dirimere la presente questione, non vuole essere intesa da noi, se non come un poco impropria 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: "Niccolò aveva chiuso papalmente, con un richiamo della scrittura, e Dante lo piglia in parola, gli voga sul remo, evoca altri ricordi scritturali"; e qui il critico non segnava altro, incon<sup>29</sup>sapevolmente, o almeno con non intiera consapevolezza, se non quella continuità 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 infine 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 di: quanto tesoro velle

Nostro Signore 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 interrogativo, 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 quærimus utrum sic sit vel sic esse possit et postea rationem inducimus quod vel sic non sit vel sic non esse possit"<sup>30</sup>); 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 "viemmi 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, se 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, quell'"argentum suum et aurum suum fecerunt sibi idola" (Osea, VIII, 4), che suole essere addotto per gli ulteriori "idolatre", insieme con "simulacra gentium argentum et aurum, opera manuum hominum" (Psalm. CXIII, 12 e CXXIV, 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 ostinatissima frequenza: sarebbe agevole rinviare chi legge a un numero veramente ragguardevole di passi scritturali.<sup>31</sup>

Ora, il Chimens, tra gli altri, ha sottolineato molto rettamente, in certe sue pagine recenti, quel "nutrimento spirituale tutto sotterraneo" che la Bibbia offrì 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"<sup>32</sup>; ma ad integrare la sua proposizione critica, converrà ripetere con il Marzot 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"<sup>33</sup>; e una indagine approfondita dovrà di fatto, come è ovvio, legare questi diversi ~~EE~~ motivi esegetici in un unico tessuto interpretativo. Se abbiamo indugiato sopra un caso particolare con tanta indiscreta diligenza, potremo forse in parte essere giustificati dalla nostra intenzione, per verità non meno indiscreta, di offrire un esempio minimè



di quel contegno che il glossatore futuro dovrà tenere nell'analisi totale delle varie presenze scritturali, più o meno sensibilmente esposte ed offerte, E 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 incurrunt quicumque student vendere seu emere aliquid spirituale vel spirituali annexum", Summa Th. quaest. 6, art. 1, concl.), e in particolare sopra la proposizione "quod papa potest incurrere vitium simoniae, sicut et quilibet alius homo: peccatus enim tanto in aliqua persona est gravior, 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, affinché 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".<sup>34</sup>

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 preziosa 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 segmenti, 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 controllano, 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. Potremmo citare, poniamo, lo Schiaffini, per una prima approssimazione (e per riallacciarci, 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 <sup>o</sup> in cui sono impigliati, la tradizione artistica alla quale vogliono o devono ricongiungersi; <sup>35</sup> 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 retorica, 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 ~~quand~~ 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 retorica, 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 oratorio, legati come inoltre si trovano in una equilibratissima 'methalemsis', 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 puntuali notazioni cronologiche, diciamo così, puntualmente parallele: "in prima...ch'ei ponesse", "quando fu sortito al luogo...").<sup>34</sup> Dalle 'exclamationes' 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 'apostro-phatio', 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'".<sup>35</sup> 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-



diante 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, ~~parallelamente~~ parallelamente, dell'uno e dell'altro 'exemplum'.  
Ebbene, tali nodi non da altro appaiono strettamente, funzionalmente ribaditi,  
se non appunto dall'intervento di quelle determinate risoluzioni retto-  
riche che il linguaggio poetico, in quello spazio di cultura, storicamente ~~non~~  
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  
affiorando, nella pagina in esame, con provocante evidenza, inducevano il  
Croce ad affermare senz'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 collaboratrici 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 ~~MEMORIA~~ 'exempla' in apertura, modulo autorizzatissimo della cultura stilistica medioevale, si manifesterà volto a calare in forme di chiusa certezza codesto 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 incerniciati entro una struttura categoricamente autorevole, entro una struttura dunque, che vuole essere sentita e colta come un consapevole richiamo a una determinata legittimazione letteraria, come un'allusione precisa in cui può dirsi veramente riposta 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 certesse morali. Analogamente ancora, la cadenza interrogativa d'apertura permette 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, interno alla figura del poeta, e pretendendo tale movimento verso la sigillante 'exclamatio'. Ed ecco, con nuova invenzione, all'ampio giuoco delle 'circumlocutiones', che hanno sin qui accompagnato, e forse converrebbe dire segnate, 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 del largo e solenne moto oratorio in cruda denuncia 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 movimento estremo 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", accanto a "contra Carlo ardito"); e 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 chivvi  
 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 fos\_ se..."), si attua il noto passaggio, folgorante, dalla singola figura del pa\_ pa corrotto alla totale categoria dei pontefici M<sup>o</sup> simoniaci: un passaggio che agisce, ovviamente, sopra la zona di più tagliente disvelamento, di più definita denunzia, affinchè lo scatto operi con più sensibile forza reattiva; quelle presenze addizionali, 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 insorgente urto, qui con repentine scarto, appena temperato, al momento, forse, dal colore riflessivo della 'sen\_ tentia' ("chè la vostra avaritiaM..."). Non si sembra anzi 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 'apostrophiatio' specifica in una generale, categoriale dispo\_ sizione, con "parole ancor più gravi", del disvelamento morale. Come dunque,



al controllate 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 in-  
 sistentemente verificate, un più scaltro e franto giuoco. L'esercizio eloquen-  
 te 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 compro-  
 mettente e paradossale loro impiego: si impone, sul gesto conclusivo della  
 'sententia', meglio dunque che la sezione più alta dell'invettiva, nuova in-  
 vettiva, meglio che una conversione del movimento del testo, un autentico in-  
 serto. Sul tenue ponte di quella "vostra avarizia", che porta il giudizio a  
 una misura ~~veramente~~ veramente 'communis', e pluralmente accusa i nodi etici, po-  
 nendo come voce estrema l'interna simmetria scoperta delle voci in gerundio  
 ("calcando...sollevando"), e sembra prolungare in queste, sul vertice della  
 condanna risolutiva, la tematica del rovesciamento come inversione morale,  
 irrompe improvvisa una posizione di pieno ricominciamento oratorio, certo in-  
 tensionalmente segnato da un rinnovato ricorso scritturale: al moto profeti-  
 co di Niccolò si oppone adesso equilibratrice, in Dante, la verifica concreta  
 del vaticinio del "Vangelista", caricandosi qui le terzine del peso altissimo  
 delle originarie immagini sacre, nel loro colore più acerbo e nella loro in-  
 terpretazione 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'avete? Dio d'oro e d'argento:  
e che altro è da voi a l'idolatre,  
se non ch'elli uno, e voi ne crate cento?

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

La ripresa del 'circuitus eloquendi', qui ancora profeticamente denso, come nel parlato 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 menti 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"), "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'intera tensione rappresentativa del passo. Riportata al centro, come si accennava, la tematica dell'"oro" e dell'"argento", è ancora sopra i refer\_ ti biblici che si appoggia, interrogativamente e comparativamente, il ripor\_ to degli "idolatre"; o se vogliamo dire con il ~~EH~~ D'Ovidio: "la sua invetti\_ va 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!'"<sup>39</sup>. Ed è benissimo detto; o più veramente lo sa\_ rebbe, se al D'Ovidio, come del resto avviene per solito a ciascun lettore, non fosse precisamente sfuggita l'estrema funzionalità di questa tristissi\_ ma definizione. Leggiamo allora, chiarimento supremo, quel tratto della Mo\_ narchia dantesca, ove è ~~concesso~~ concesso ritrovare il più illuminante strumento esegetico per il luogo in esame; ci sia lecito dunque trascrive\_ re fedelmente:

Ecclesia omnino indisposita erat ad temporalia reci\_ pienda per preceptum prohibitivum expressum ut habemus per Matheum sic: "Nolite possidere aurum, neque argentum, neque pecuniam in sosis vestris, non peram in via" etc. Nam etsi per Lucam habemus relaxationem precepti quantum ad quedam, ad possessionem tamen auri 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 posses\_ sionis, nec ille conferre per modum alienationis poterat.

(Mon. III x I4-I5)



A chi bene consideri questi paragrafi del trattato dantesco, non soltanto riuscirà dunque evidente che questa tersa 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 ~~XXXXXXXXXX~~ dell'intero 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 'apostrophiatio' all'"Imperator", si suggella con il tema della "moneta" in un nesso assolutamente non solubile, esattamente 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 deduttivo: 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 disviluppando 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 polaticità 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 smorza l'ira e lo getta nell'accoramento", così che l'invettiva, "come gli smorza l'ira e lo getta nell'accoramento", così che l'invettiva, "come minciata sarcastica, finisce lirica"<sup>40</sup>; ebbene, non una mossa lirica è davvero questa estrema, che sigilla l'invettiva, e meno che ogni altro luogo del canto 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";<sup>41</sup> per il Pietrobono, "il cuore di Dante ormai sanguina" e qui "l'ira fa luogo alla pietà";<sup>43</sup> 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 polaticità che ha guidato più e meno copertamente l'intera



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 suoi 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 piote", "con ambo le braccia").

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

I'credo ben ch'al mio duca piacesse,  
con sì 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.

È sì stancò d'avermi a sè distretto,  
sì men portò sovra'l celmo de l'arco  
che dal quarto al quinto argine è tragetto.

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

Scrivono 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 règnera 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'Écriture, et non seulement vers ses textes, mais vers ses héros et ses sages".<sup>44</sup> Alla infera ~~esplorazio~~ 'esplorazione del negativo', queste riflessioni del Gilson non si applicano meno bene che al prezioso trattato latino, cui abbiamo già dovuto rivolgerci, ora è poco, la nostra attenzione: chè se "la justice" è, nella Monarchia, "com-



me une sorte de thème, de 'leit-motiv', qui ne reste jamais longtemps sans reparaitre, 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, sopra l'acconita, 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, aliquantulum 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 iustitie maxime contrariatur cupiditas, ut innuit Aristoteles in quinto ad Nicomacum; remota cupiditate omnino, nichil iustitie 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'e-  
 sito politico del canto, nell'atto stesso in cui colpisce l'avversa "cu-  
 piditas". Su questa precisamente si appunta l'esplorazione dantesca, ap-  
 pena affermato, nella 'exclamatio' alla "somma sapienza", il positivo mo-  
 mento 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 vi-  
 vida '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 ~~III~~ mosse, pare  
 appredare ad aspetti di più concreta ideologia storica, allo storico emble-  
 ma della germinante "cupiditas", qui la "contenta labbia" di Virgilio, qui  
 il suo intenso abbraccio, alludono ~~veramente~~ veramente, in qualche modo, al-  
 la "Virgo" ("Virgo namque vocabatur Iustitia"), alludono ai "Saturnia re-  
 gna" ("Saturnia regna dicebant optima tempora"); ~~o con il~~ o con il  
 Renucci, per intanto: "chaque fois qu'il décoche à la Donation une volée  
 de flèches, -ou même un seul trait<sup>46</sup>, - il a soin de se couvrir d'une auto-  
 rité 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 denuncia della  
 specifica significazione presente della presenza attiva e funzionale di Vir-  
 gilio, "poète de l'Empire", il nodo autentico del passo in esame deve indivi-



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 manifestarsi, con quasi estenuatamente insistita ~~XXXXXXXX~~ pazienza didascalica, in tale illuminante contegno. Prima che affettuosamente autorevole, Virgilio è per sé 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 denuncia 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.<sup>47</sup>" E Virgilio. L'estrema parola interpretativa per la conclusione del XIX capitolo infernale è precisamente la nozione, applicata a Virgilio, della "fonction représentative" del personaggio, quale è stata illustrata dal Gilson: chè per Virgilio, nel presente canto, come per gli altri personaggi nella Commedia tutta, conterrà 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, sopra 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 itinerari ("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, "whithout 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'annunzio 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 belgia", 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'annuncio della condizione penale. Un attacco "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 monotona, 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 prefazioncella un po' da cantastorie" (onde il Paredi: "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 mo\_ da", 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'adora\_ zione, 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 "a noi mo\_ dèrni", tali commentari, sarà inutile dire). Ora, se è vero che in Malebol\_ ge non manca un esempio del giullareggiare dantesco ("o tu che leggi udirai novo ludo"), poichè in XXII,118, e torniamo così alle Spitzer, "Dante use ironically a short formula reminiscent of the technique of the performers in medieval 'oral literature', of the 'jongleurs' who, wa wishing to be heard attempt to attract audiences by stressing the 'novety' of their entertain\_ ment", 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 esplo\_ razione dantesca e che, se vale parimente "to attract audiences", in un cer\_ to senso, è irrigidito sempre in una semplice scansione, diciamolo pure, 'metrica', del racconto infernale, in un indice stereotipo del ritmo itine\_ rale: è il tipo di clausola rappresentato dalla "nova pena", se mai, che deve essere proiettato, come schema tradito, sopra la 'surprise' del "nuo\_ vo 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 appun-  
 to il primo senso va qui innanzi, nel "nuovo ludo" esso è, al contrario,  
 tutto cancellato); e converrà rinviare a ciò che lo Spitzer osserva intor-  
 no a quel "type of address in which Dante take his reader into his confi-  
 dence 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 rot-  
 tura del "fascino della rappresentazione oggettiva", rottura che abbiamo vi-  
 sta 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 sé, come particolare struttura composi-  
 tiva (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 sé 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', oia-  
 mo la metafora, in 'principium artificiale', sopra il cominciamento del ca-  
 pitolo. Ma torniamo alla sfortuna esegetica di questo luogo del poema, chè



di tale sfortuna è ormai tempo di segnare il limite paradossale nella pa-  
 radossale 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 farther, 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 tercina of the accepted  
 canon but that is the contribution of a very early copyist". Curiosa filolo-  
 gia, certamente, questa, che deve risolversi, essa stessa, non avendo riso-  
 luzione migliore, esclamativamente: "might there only be yet a possibility  
 of discovering an autograph copy of that work!" (8). Ma, nell'attesa, cer-  
 chiamo di vedere infine, da vicino, il significato espressivo di questi tan-  
 to 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 tercina trascri-  
 ta, evasione dall'ordine del narrato, che vien tosto 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 compositive, che investirà ancora tanto vivamente di sé zone ulteriori del capitolo, là dove più intensa si farà, poniamo, la rimemorazione evidente di un testo, o 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 comedia"); 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 comedia", all'apparire della straordinaria figura di Gerione; 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 etimologico della sua Mantova. Lontani, dunque, da ogni tono o giullaresco o popolare, siamo anzi condotti, sopra rivi 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, IO e le "note di questa comedia", 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 *MAA* "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. O 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 o un dato per lo meno del proposito costruttivo o 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 quante  
a riguardar ne lo scoperto fondo,  
che si bagnava d'angosciose piante;

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

E si rammenti adesso ancora, da noi sopra segnate, 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 erano 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 sè un orizzonte" (10); anche per le suggestioni offerte di recen-



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 nekya virgiliana, per contro, tale stilema risulta essere estremamente raro: potremmo addurre, al più, un "iamque arva tenebant ultima" (Aen. VI, 477) o un "haec vice sermonum roseis Aurora quadrigis iam medium aethereo cursu traiecerat axem" (Aen. VI, 539): alla nekya 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 tiens' l confine..."), dove è lo "iam" esplorativo (proponiamo come risoltrice questa denominazione) che traduce, in effetti, l'"adoeleremus" 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, pronta 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, sennodiatamente, la condizione penale nelle sue risultanze più provocantemente patetiche, quasi proposte per implicazione (sintatticamente anche riflettendosi



questa 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 ripeto: 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 psicologista, ma rettamente, per altro: "in quel 'mirabilmente', parola di suono largo, posta in cima al verso e alla frase, scoppia subito la meraviglia 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";<sup>(16)</sup> eppure, 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 sensibilmente 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 parlascia"), questa risoluzione condurrà infatti alla ulteriore 'apostrophatio' al lettore ("or pensa per te stesso..."), nell'intricato giuoco di una moralizzazione ("pietà", ma in funzione di "la nostra imagine") che sarà a sua volta moralizzata ("morta"). Assistiamo, per intanto, a nuovo rovesciamento ("esser travolto ciascun"), ma con essenziale insistenza anatomica ("tra'l mento e'l principio del casso"), rovesciamento e insistenza che testo si sommano e coagulano in quel "chè da le reni era tornato il volto", per riflettersi finalmente sul "passo", che ora appare, nella sua piena dichiarazione, rovesciata 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'intero 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 parlascia.  
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 riperto primo delle "letane", a illustrazione del movimento personale, deve segnarsi precisamente nella immagine della parlascia: l'accento cade ancora, in assoluta coerenza, sopra il tema del rovesciamento ("si travolse...del tutto"), portato a intensa amplificazione dalla figura della similitudine, ma nel dispersi soggettivo della evocazione ("nel vidi nè credo") siamo restituiti, per ogni riguardo, alla sfera propria del narratore; al tempo stesso, l'eccezionale 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 "canto-canzone"), 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 piante"), 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, letter, 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 piante de li occhi  
le natiche bagnava per lo 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 concreocere, 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 espressivi del testo, del loro agire, individuandosi e risolvendosi, narrativo, maturando la loro significazione e il loro rilievo poetico insieme con lo sviluppo complesso del racconto dantesco; in particolare poi, per il nostro



case, 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 vettèri 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 'apostrophiatic' 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 camin di nostra vita'; e acutamente aggiunge: "it would not be entirely wrong to include all the passages containing the 'possessive of human solidarity' among the addresses to the reader". Lo Spitzer colloca questa 'apostrophiatic' 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 sopra 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 'apostrophatio' inaugurale ("mi con-  
~~ven~~ven"); il presente nesso, da 'apostrophatio' ad 'apostrophatio', 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 (la "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 notevole per una compiuta esegesi è infatti  
 il repentino spezzarsi dello svolgimento del tema delle lacrime sopra la  
 violenta moralizzazione virgiliana, che ne tronca definitivamente ogni pos-  
 sibile sviluppo, sacrificandolo interamente all'ormai irresistibile motivo  
 centrale del disvelato rovesciamento penale. Di più, l'una e l'altra 'apo-  
 strophatio', quella implicitamente offerta a principio, e quella conclusi-  
 vamente 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 nel 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 que-  
 sto proposito, l'amplificazione autobiografica nella comparazione dei "fori",  
 al canto XIX). Di più, ancora, nella seconda similitudine, si insinua quel  
 morbido gusto di immagine, che qui viene, diciamo così, a risolvere irri-  
 mediabilmente il patetico in patologico; un gusto, la cui prima testimonian-  
 za, nella Commedia, può ritrovarsi, non a caso, vogliamo credere, proprio  
 alle soglie di Malebolge, in quel "riprezzo de la quartana" che quasi emble-  
 maticamente sembra accompagnare il poeta al cominciamento 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 come"; tri-  
 onferà, direttamente esposto nel narrato, nelle atroci e sottilmente crudeli



figurazioni dell'"ultima chiostra", questo motivo come estremo, emblema-  
 tico congedo ancora, da questo "campo maligno". Finalmente, per conservare  
 sino in fondo aperto il dialogo critico da noi istituito a principio, ri-  
 torniamo 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 acco-  
 ratamente 'la nostra imagine', la bella figura umana" (18). Osaremmo 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 pa-  
 radossalmente 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 ima-  
 gine"), ha avuto modo di disceprare 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 al-  
 quanto giudiziario, direttamente coinvolto, con la propria intiera responsa-  
 bilità, 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 qui dunque 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 svilupparsi 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 giuoco 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, poggiate a un de'occhi  
 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 scellerato 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 immagine" si trovi ad essere penalmente deformata), questo rigido e violento intervento virgiliano moralizza ultimamente la così definita situazione etica, rovesciandone il significato, dimostrando cioè che la primaria moralizzazione denunziata deve considerarsi qui colpevole, "qui", si badi, dove una così pietosa inclinazione 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'intera, larghissima tematica della pietà del poeta (né vuole di conseguenza contraddire a questa), quale può documentarsi, 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 fermissima, sopra questo limitato momento tematico, sopra questa "pietà", in questo 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 rinomanza magica di Virgilio nell'età medioevale, non solo germina sopra la moralizzante inclinazione narrativa di tale parola, incomprendibile dunque riuscendo, 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 accertatamente ad assumere la stessa "pietà" dantesca. Quanto al problema interpretativo che si lega alla prima tersina del parlato, e che debitamente si riflette nella controversa 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 bolgia e che nella ~~violenta~~ violenza del suo intervento si inauguri quell'univoco rovesciarsi del racconto in visione, che spegnendo l'essenziale motivo emozionale 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: interne alla 'sententia' si dispongono così, simmetricamente, le due proposizioni che sciolgono, nella forza degli attributi sui quali gravitano le domande ("sciecchi", "scellerato"), il primo, intrecciato motivo del canto, appunto nel disegno dei



suoi due aspetti costitutivi; potremmo anzi 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. È su questo fondamento che può precisamente inaugurarsi l'ampia orazione di Virgilio, garantita da quella certezza etica, che per incalzante contrasto ha disperse le originarie articolazioni del narrato, e che ora orienta, con certificata puntualità, l'esplorazione dantesca.

Soddisfatto così, come conviene, il medioevale precetto rettorico del 'praemittendum est generale proverbium', ma ricondotta tale soddisfazione entro le strutture vivaci del palese intreccio drammatico, si riapre in 'epyeusis', 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 novenze perifrastiche di discorso, lasciate così sgombrare 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 viviva intensità, si trovano così collocati, nel canto, il primo all'inaugurazio-



ne dello spettacolo della belgia, con il già sottolineato "disposto...a riguar-  
 dar", che avvia il motivo pietoso del pianto; il secondo qui appunto, all'aprir-  
 si della rassegna virgiliana, certamente a correggere la precedente risoluzio-  
 ne, 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 feggia lo viso in te..." e per il "fa che pinghe...il vi-  
 so", egualmente posti, in condizione oratoria, in bocca a Virgilio. Anche que-  
 sto 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 HHH schema indicato, sino alla con-  
 clusione 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,  
 Anfiarao? 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 veder<sup>H</sup> troppe davante,  
 di retro guarda e fa retrose calle.

Il segmento di Anfiarao 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



divise dalla magistrale spezzatura, 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 contrapasso ("perchè volle veder troppe 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" Anfiarao e lo costringe all'ordine penale, dissolvendo la primitiva impostazione drammatica nelle acerbe e rigide misure del tema maggiore.

Per Tiresia e per Arenta, 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 semblante", come affidando a quella un compito di amplificazione allusiva e speculare della presente con-



versione penale; certo è che le emergenze in antitesi, quasi continuamente 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 ~~gioco~~ gioco 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 sintattica del passo, sulla scorta del garante inciso valutativo ovidiano, "deque viro factus, mirabile, femina", può conservarsi all'episodio quel senso di prodigio, 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 Anfiarao, 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 ~~coscienza~~ 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 strette interpretative, imposte dalla tradizione e



segetica; ci sia lecito trascrivere fedelmente: "Anfiarao, Tiresia, Arunte, Manto, Euripilo sono immagini, che si staccano, una a una, dalle pagine dei grandi poemi; che la fantasia ancora ideologica 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 Anfiarao, 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, che il paesaggio appunto non vi<sub>ge</sub> qui autonomo e soluto, ma funzionalmente disposto a risolversi nella sicura implicazione terminale ("...non li era la veduta tronca"), che fa dell'ant<sub>er</sub>iore 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 discorde orientazione narrativa, ai "ruscelletti" emblematici di maestro Adamo, nell'ultima chiestra di Malebolge (XXX, 64); certo è che la dialettica compositiva, e la rigida giustizia di cui Virgilio è qui interpret<sub>e</sub>, traggono cagione di tormentoso contrasto dalla violenta prossimità oratoria della presente condizione penale e di quel "mondo antico", tutto risolte 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 affer<sub>en</sub>dando l'indovino e costringendolo segretamente, sulla misura della distanza e



e della opposizione, nella pena del vallone infernale. Si inaugura qui, per intanto, e a questo ora conviene limitarci, quella composizione di passaggio con figure che farà subito di sé le prove grandi con l'episodio di Manto, come si dimostra anche per l'inserito 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 medioevale 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 ricuopre le mammelle...con le trecce 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 oratorio, 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 Anfiarao 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 Arota, la sua funzionale risoluzione paesistica; 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 medioevale, ma non possiamo non ricordare che 'ad augmentum et decorum materiae ponendae sunt descriptiones, interserendae sunt digressiones', e che la 'descriptio' e 'digressio' virgiliana, preposti i termini estremi dell'errore lungo di Manto ("cerchè 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 *M* indagine, in tale disposizione, la 'descriptio' stessa si inclina, insieme con la 'digressio' che la comprende e guida, narrativamente, nel progressivo, narrative 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' 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 intera 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 risultanza anche più ragionevolmente fondata nel cerchio della nostra preposta di lettura, perchè, e lo vedremo anche meglio in seguito, totalmente risolta nelle stesse architetture del narrato.■

Ma riprendiamo in mano il testo:

E quella che ricuopre le mammelle,  
che tu non vedi, con le trecce 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 uscìo,  
e venne serva la città di Baco,  
questa gran tempo per lo mondo gio.

Suso in Italia bella giace un lago,  
a piè de l'Alpe che serra Lamagna  
sovra Tiralli, o'ha nome Benaco.

Per mille fonti, credo, e più si bagna,



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

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

Siede  $\bar{H}$  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  $\bar{H}$  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.

MM L'amplificazione geografica, densa nell'accumulazione delle sue notizie, insistita e cauta nella lentezza del suo svolgimento, dispone dunque per sette terzine un diffuso 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 <sup>disvilupparsi</sup> ~~disvilupparsi~~ 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 prosa provocante del movimento della prima tersina ("a piè de...sovrà...c'ha nome..."), ben moltiplicata nella seconda ancora ("mille...crede, e più...nel detto lago"), 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 stilo il sofisticato 'circuitus eloquendi' da quella introdotta, e la sua materia di contemporanea urgenza, e per gettare un nobilitante riflesso ancora sopra la successiva tersina; questa inizialmente riafferma la modalità verbalmente statica ("siede") e il colore aggettivale ("bello", ma anche "forte arnese"), per scaricare infine sul primo traslate 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 quanto caschi...") l'esplosivo 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 statica, in un terreno, almeno apparentemente, di mere idiosincrasie stilistiche, costringe ad avvertire qui, nella stesura del canto, una notevole 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 continua, al segmento oratorio dedicato ad Euripilo; 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 denunciata 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 infine il presente verso di rottura, dove su questo sentimento capitale di assoluta necessità ("convien"), a rilegare infrangibilmente le nozioni del racconto dantesco, si 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 compromettersi tonale ("e suol di state talor esser grama"). Tutte 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 discoperte 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 continuamente, 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 narrative della pagina, in ferma strutturazione, in ferma costruzione di poesia. Non è un caso, poniamo, che l'attacco virgiliano del tipo "est locus" tutte 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 di\_\_  
 mensioni 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  
 medioevale 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 fesse 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 pos\_\_  
 seduta e pianamente offerta, ma in una resultanza di complessa armonizzazione  
 dinamica, pazientemente, narrativamente conquistata: in un risultato, insom\_\_  
 ma, non in un quieto termine originariamente esposto; che è, se bene si guar\_\_  
 da, la grande legge poetica dell'intera Commedia: il racconto.

Ma riprendiamo ancora, per un momento, il grande attacco della  
 sezione maggiore, con la sua irresistibile forza di evocazione, "suso in Ita\_\_  
 lia bella giace un lago..."; non ci meraviglieremo che il Momigliano, il qua\_\_  
 le pure ha saputo avvertire come "qui la descrizione geografica non è da con\_\_  
 siderare avulsa dal contesto", affascinato, di fatto, dal piacere di un a\_\_  
 stratto 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 interno alla 'descrittio loci' inaugurale di Malebolge. Non si tratta, per verità, di "avvio nostalgico" 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, del peccatori, che eticamente appunto riaffiora nella parola del maestro, per sensibile urto con la rigida e acere figurazione penale del cerchio infernale, per improvvisa, luminosa irruzione, nell'orizzonte atroce del negativo, quell'orizzonte che qui minuscolamente, 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 fermissimo verso codesto allusivo corrompersi terminale della narrazione geo\_\_



grafica, verso codesto allentarsi progressivo, e conclusivo attestarsi sta-  
gnante, della favola descrittiva; è un esito che vale a ricondarci, dopo la  
ricca evasione dall'ordine più immediato della esplorazione, alle estreme ri-  
soluzioni morali. Che le risoluzioni ultime traducano poi l'evasione, per ul-  
teriore conferma, in un funzionale movimento reattivo, è ciò che già abbia-  
mo cercato di chiarire nel corso della nostra esposizione, è ciò che bene  
confermerà ancora l'esito stesso del canto: l'abile trama del capitolo, frat-  
tante, non bisogna dimenticarlo, specula sopra le ragioni dell'autobiografia  
virgiliana, rivestendo la 'digressio' di un apparentemente solato colore e-  
pisodico; 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 astrat-  
ta dell'una e dell'altra suggestione, posti come siamo di fronte ad una impli-  
cante e implicata unità di movimenti espressivi. E in breve: se è vero che la  
'descriptio' virgiliana tutta si appoggia tra gli estremi di private inolina-  
zioni 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 pose là" a "là...ristette"); se uno schema è possibile in-  
fine, 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.

Là, per fuggire ogni consorsio umano,  
ristette con suoi servi a far sue arti,



e visse, e vi lasciò suo corpo vano.

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

Per la città sovra quell'ossa morte;  
e per colei che il luogo prima elesse,  
Mantua l'appellar sanz'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 raggiun-  
to, quando la narrazione del mito viene precisamente a riaprirsi sopra il co-  
si degradato colore della favola, acquisto recente della sezione estrema del  
racconto, tale colore stesso può mantenersi dominante e vestire di sè, eti-  
camente appunto, tutto il passo: Manto può apparire come la "vergine cruda",  
la terra come posta "nel mezzo del pantano", terra "sanza coltura e d'abitan-  
ti nuda"; sopra le tristi presenze di uno spoglio paesaggio, la figura dell'in-  
dovina può imporsi con totale rilievo e intanto con totale coerenza di senti-  
mento poetico. Per forza di attributi, con una movenza perfettamente paralle-  
la M 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 ~~XXXXXXXXXX~~  
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  
descritto digressivamente Peschiera (il "bello e forte arnese" già rilevato),  
riemerge ora per il luogo di Mantova, ma legato appunto alla tonalità mali-  
gna e depressa dell'intero segmento narrative ("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 Benaco, ma Mencio si chiama") si risolve e si definisce sopra l'estrema elezione nominale della città ("Mantua l'appellar"); l'estrema terzina è una glossa che ancora si affida alle ragioni della storia contemporanea, e insorge 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 aperti, e disponibili alla parola, e quasi costretti ad una forzosa equivalenza: ne è spia tenue, al più, quella sola movenza epigrafica che conclude le notizie 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 sentimento medioevale della storia, di una storia moralizzata, e che vuole essere esteso, per utilissima induzione interpretativa, a tutta la regione del racconto maggiore, all'intero 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 delle sue scritture non dovrebbe detrarre 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'iperbolo", della "coscienza che si sta trattando un'epoca 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 soprattutto, come è naturale, il fatto che l'intuizione di una cosiffatta "epoca teologale" sia essa stessa fenomeno di assoluta storicità. Nel caso poi del presente capitolo, la fenomenologia in esame si presenta, come potrà presto dimostrarsi in modo esauriente, tenacemente complicata dalle prove palesi di una non meno viva coscienza temporale, presso il poeta, di una funzionale distribuzione compositiva dei diversi tempi possibili costretti qui al denominatore unico del racconto teologico.

A concludere il lungo segmento non manca ormai, per Dante, null'altro 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 dottrinale fantasia del poeta, tutto si confessa nell'innalzarsi conclusivo della esortazione a 'proverbium', con la anche troppe palese proposta di ritaglio per il verso estremo ("la verità nulla menzogna frodi"), che sull'opposizione dei dati etici che quivi si dichiarano per bloccare in moralità l'intero mondo di Malebolge e per moralizzare precisamente da solo, per qualche riguardo, tutta la sezione dell'itinerario infernale consacrata al vasto cerchio della



frode:

È

Però t'assenno che se tu mai odi  
originar la mia terra altrimenti,  
la verità nlla menzogna frodi".

L'intervento dantesco, sottolineando allora la raggiunta moralizzazione, e dunque offrendosi a spartire anche più sensibilmente i due grandi momenti narrativi dell'orazione, se per un verso sigilla, con il rinvio insistente ai modi di 'sententia' inaugurati, atteggiandosi in modulazioni di paradigmatico ossequio, il naturale innalzarsi eloquente del discorso virgiliano, in una circolare euritmia compositiva, per altro scoperatamente pone la transizione alla sezione 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 restituirsi 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 sotterranee rinvio; nel rinvio 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 Baripile, tutto impostato sopra le armoniche culturali che accompagnano, qui più evidenti, altrove più segrete, lo sviluppo non interrotto del capitolo; spostamento, questo, che suole vanamente imbarazzare gli interpreti, tutti attesi al singolare rilievo concesso ad una notizia affatto marginale dell'Enaide,



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 quella chiosa superba, in particolare, che è rappresentata dal callidissimo "ben lo sai tu...":

E io: "Maestro, i tuoi ragionamenti  
mi son sì certi e prendon sì 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

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

Euripilo 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 segmenti, del loro assiduo rimando a soluzioni ulteriori del racconto. Chi pertanto riesplori tutto lo svolgimento del capitolo, dal livello raggiunto con il segmento di Euripilo, 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 limpidamente, 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 vago esperimento poetico compiuto, nel presente capitolo, sopra le immagini disinteressate 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 reciproca 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 convertirla in rappresentazione morale: che è un risolversi in modulazioni di dramma di ogni eventuale presenza dottrinale, un affermarsi della precisa unità prospettica del testo, nel decentramento medesimo della confessione neodale, da Manto a Euripilo.

Oltre questa, le terzine virgiliane sciogliono i motivi del fitto intreccio anteriore nelle voci ultime della ricorrente cronaca medicevale, che ora assurge, secondo che avvertivamo, a dignità autonoma di racconto, disponendosi sopra la linea maestra dello svolgimento, ma in una situazione di 'ornatus' palesemente attenuata; Michele Scottò, "che ne' fianchi è così poco", del resto, già rifiuta per sé la tematica del rovesciamento, e offre la propria 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 interno al calzolaio da Parma ancora può offrirsi alla memoria come esterna conferma di un minimo 'exemplum' morale (IV, xvi, 6); non diversamente, le "triste" confessano, per la parola di Virgilio, in anonima corralità, quel medesimo destino, e qui per un giuoco, ormai maturo, di asciutta e concreta opposizione ("l'ago, la spuolo e'l fuso", e "erbe" e "imago"): che è, nella totalità del presente segmento oratorio, 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 Scotte fu, che veramente  
de le magiche frode seppe il gioco.

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

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

È 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 certe 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'intera 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 profilo, non come risoluzione esterna e meramente addizionale ad un loro possibile delinarsi 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 oraterio 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 analogo disposizione etica della fantasia spaziale. Alla depressione scoperta del catalogo dei peccatori, non meno eticamente orientata di questa straordinaria ampia evocativa, risponde così reattivamente un postremo rialzarsi tonale: è un allargarsi, quello che ora verificiamo, dell'orizzonte stesso del nartrato, 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 rioffre 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 Aristotile 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 Sobilia Caino e le spine,

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



alcuna volta per la selva fonda".

Si 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, epperò 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 restituirsi 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 proposta per questo canto XX e per il successivo capitolo; onde il Rossi scriverà ancora: "l'alito di serenità e di buonumore che spira dall'ultima parte del canto precedente, si diffonde e si rafforza nell'anima del poeta ora che egli rappresenta la quinta belgia" (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 travesti-



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, torna 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 sé, 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 che le caratterizzano e le definiscono. Per questo, se la favola della Commedia si sviluppa secondo le norme di una tutta medioevale 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 narrazione: 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 medioevale. 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 risultanze, 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.



## IV

L'estremo verso del canto XX ha riaperto l'itinerario dantesco oltre la belgia degli indovini: nella parola ultima, anzi ("e andavamo introcque"), già si è affacciata, e lo osservavamo al paragrafo precedente, una nuova tonalità lessicale, un nuovo colore al tutto repugnante alle solenni forme eloquenti di tale capitolo, con un significato indubitabile di fortissima anticipazione; 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 protende ansioso e incalzante verso le immediate promesse 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 inaugurali: 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 "pianti vani", proposti ora dal racconto, sembrano voler promuovere ancora una volta il modulo esemplare del ricco motivo esplorato delle lacrime, e ora in forza di traslato, così come nel "mirabilmente" pare pur le



## IV

L'estremo verso del canto XX ha riaperto l'itinerario dantesco oltre la bolgia degli indovini: nella parola ultima, anzi ("e andavamo introcque"), già si è affacciata, e lo osservavamo al paragrafo precedente, una nuova tonalità lessicale, un nuovo colore al tutto repugnante alle solenni forme eloquenti di tale capitolo, con un significato indubitabile di fortissima anticipazione; 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 promesse della 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 inaugurali: 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 "pianti vani", proposti ora dal racconto, sembrano voler promuovere ancora una volta il modulo esemplare del ricco motivo esplorato delle lacrime, e era in forza di traslato, così come nel "mirabilmente" pare pur le



cito veder ripreso 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 riflessi 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 comedia 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 e 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 obbiettiva 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 Malbolge, 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, continuamente 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 vedesse 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 intera 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'intelligenza 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 medioevo. Anche l'occasione minima dell'adeguarsi controllatissimo del tempo narrativo della Commedia ad un possibile tempo 'reale' (tempo di "fatto"), può riflettere, in sé, l'intero 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 abbandono 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'"arsanà de' Vinisiani", sino alla puntuale ripresa dell'"io veda", 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 codesta 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", "ristoppiare", "ribattere", "rintoppa-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 intero precisamente là dove l'amplificazione si appoggia ("chè navicar non ponno"); ma tutto ciò è destinato 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 sé, in qualche modo, lo stesso offerto motivo: "bolle...la tenace pece", ~~bolle...la tenace pece~~ "bollia...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 canto dei simoniaci in vivace accensione esclamativa, e qui avanzato come perno di congiunzione compositiva, proprio entro il giuoco 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 a parte del punto di capitale divergenza, innestando dunque come ineliminabile membro il folto quadro dell'"arzanà" sul tronco del racconto dantesco, e per analogia, e per dissimiglianza; e il quadro dilata lo spettacolo oltre i termini suoi diretti, rendendo generosamente avvertiti, intanto, della nuova complessità di rapporti che domina queste 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 sug-  
 gestioni di gusto: questa ricerca delle corrispondenze interne tematiche e for-  
 mali, per le quali il testo dantesco può bene dimostrare il proprio unitario mo-  
 vimento compositivo, deve orientarsi, se vuole riuscire efficacemente persuasiva,  
 entro l'orizzonte di racconto da noi posto come fenomenologicamente indispensabi-  
 le, 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 storica disposizione di poetica che  
 concede allo 'exemplum' un rilievo inaugurale di totale soddisfazione, può ren-  
 dersi 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 apparireb-  
 be allora piena, se non di quelle "del lavoro che ferve, 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 legni danneggiati e col costru-  
 irne 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 sé la lieta visione del prossimo fendere si-  
 curi l'aperto mare a traffico e acquisto di ricchezze"<sup>2</sup>. 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 arsena-  
~~um~~ tum 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 ba-  
 ratarii 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 medioevali di articolazione dei testi, per que-  
 sto rialzare in margine, sul momento introduttivo del racconto, una zona diffusa  
 di presenze, di eccezionale indugio: e basti pensare, a conforto e confronto, al  
 movimento iniziale del prossimo XXII, al moltiplicarsi dei riporti sopra la "cen-  
 namella" demoniaca, a questo ulteriore emergere, nella parallela occasione narra-  
 tiva, di una parallela risoluzione compositiva. Che non è ancora una motivazione  
 espressiva, e si intende, ma è, o a noi sembra almeno, la necessaria premessa di  
 quella. La grande scoperta dantesca dovrà collocarsi infatti, per un verso, nello  
 stesso impiego delle 'exemplum' alle soglie della nuova materia di racconto, così  
 remota, per la stessa tradizione che l'offriva disponibile al poeta, da ogni spon-  
 taneo comporsi in architetture di severa proporzione letteraria, cioè in quel tan-  
 to di ostinatamente e di provocantemente intenso che nell'uso delle 'ornatus',  
 qui proprio, paradossalmente si afferma, e che, nel caso presente, bene può spe-  
 culare, e di fatto specula, sopra la vuota attesa sapientemente apprestata dalle  
 due prime tersine, 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 verso, 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 medioevale, assuefatte 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 illustrative delle arti figurative, o nello stesso orizzonte letterario contemporaneo, ai sistemi ciclici 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 paradossale di un luogo espressivo sciolto dalla sua inclinazione originaria e incarnato qui in una misura estravagante 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 risentito 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 ~~III~~ 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 popola 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 infine, nella nuova amplificazione minore pseudocomparativa, i nuovi termini dello svolgimento drammatico. E leggiamo ora con distesa continuità:

Quale nell'arzanà de' Viniziani  
 bolle l'inverno la tenace pece  
 e 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 focco, ma per divin'arte,  
 bollia 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 bellor 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 convian fuggire,  
e cui paura subita sgagliarda,  
che, per veder, non indugia'l partire;  
e vidi dietro a noi un diavol nero  
correndo su per lo 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 Memigliano, quando scrisse nel suo commento che la similitudine è come il "preambolo 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 porge evidente soccorso a quell'altra, da noi pure avanzata, con ferma intenzione, che dalla comparazione allo scatto diretto e frontale del racconto dantesco precede segnando una cesura di grandissima evidenze e per ciò stesso di efficacia grandissima. E del resto la seconda, impropria similitudine, che ora appunto abbiamo conclusivamente trascritto, 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 di



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'om..."), qui posta a inaugurare il tema grande della paura, che sarà appunto l'essenziale cifra del ricco episodio diabolico: ed è caso pressochè unico, questo, nell'intero 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 delle "scoglie", sul quale appunto appare il "diavol 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 arto" e con la conclusiva salita all'argine, si era già manifestata una qualche rottura dello schema itinerale, quale era venute 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 frat\_



tura si trovava ivi palesemente attenuato e mortificato; al romanzo dantesco, qui, per contro, si legano molteplici prospettive di narrazione 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 viva intensità, subito oltre la compiuta, nitida denuncia 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 collocare, 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 perchè la denuncia sia esplicita, verso l'integrarsi figurativo della situazione penale, e dunque in senso oggettivo ("fero", "acerbo", e palesemente contagiato 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



È a 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 piè") in un diffuso ricorso 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 pareva ne l'atto acerbo,  
con l'ali aperte e sovra i piè leggiero!

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

Scrivendo il Getto, in margine al canto XVII dell'Inferno, all'episodio capitale di Gerione, 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, o saranno quelle del Tasse, 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 psicologista, 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, puntualissimo 'status' dell'anima, quale 'passio' sicuramente, lucidamente moralizzata, pronta a scaricarsi, senza residuo imputo di sorta, nella tagliente rappresentazione narrativa. Basterà pensare, un richiamo per tutti, alla condizione poetica del primo canto della Commedia, e 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 figurativo nella "selva selvaggia" ("che nel pensier rinnova la paura"), nella "valle" ("che m'avea di paura il cor compunto"), nelle tre fiere ("ma non sì 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 ("sì che pareva 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 inaugurale, 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 on-



mastica, 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 Lucca, dove ciascuno è "barattier", ma capace intanto di rovesciarsi, per la feroce attenuazione estrema, in un puntualissimo 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: chè 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 invenzione dell'equivoce, alla terza bolgia.

Del nostro ponte 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



to alcuno di tale obbligato luogo del discorso poetico, compiacendosi anzi di toccarne ogni possibile corda formativa, anche la provvida collocazione della denunzia, a completare il cerchio della spettacolo penale, scoprendo la strumentalità del primitivo passaggio ("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 piè leggiere" appare ora come "mastino sciolto" e alla sua repentina apparizione, risponde repentine 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 Malebbanche: 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, finchè ad apertura del XXIII la tematica si appoggerà, in aperta moralizzazione, al dichiarato ricorso favolistico, alla "favola d'Isopo". Conserverà 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 figurative, con opposto errore~~, simili disposizioni figurative del testo come diffuse voci climatiche, come mere colorazioni delle pagine dantesche, come presenze disposte ad agire in sciolta collaborazione tonale. Sarà ancora una volta nell'orizzonte narrative 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 suggello di racconto, amplificandosi quivi, 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 giù" iniziale, ove belle la "pegola spessa" ("che'nviscava la ripa d'ogni parte"), dal "là giù", ove il poeta "fissamente mirava", eravamo passati "su per lo scoglio", ove era apparso correndo il "diavol nero" che dal ponte ha rivolto ai Malebranche l'analizzata 'apostrophiatic': "del nostro ponte", anzi, dove il possessivo tradiva intiera la paura comune spaziale; il "mettetel sotto" del discorso del demone, meglio che



indicazione spaziale, era poi, quale l'abbiamo considerata, un elemento, essen-  
 zialmente, di illustrazione penale: tra le due zone dell'azione del canto, si ~~EE~~  
 compie infine, allorchè sopra un medesimo verso si incontrano il gesto estremo  
 del demone ("là 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 'apostrophiatic'  
 corale dei demoni "che del ponte avean coperchio", ecco scatenarsi la loro azio-  
 ne 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 e-  
 pisodio, "i ministri de la fossa quinta" (Inf. XXIII, 56), armati esecutori del-  
 la 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~~ giocare costantemente sopra il vario articolarsi dell'azio-  
 ne, in una continua implicazione di rapporti, più o meno direttamente denunzia-  
 ti, nelle diverse fasi. Certo è intanto che nel coro demoniaco si dilata in ric-  
 chezza 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-



mone della prima belgia (da "qui non son..." a "qui non ha luogo...qui si muota  
 altrimenti...coverto convien che qui..."), pronta a sottolineare la distanza tra  
 il mondo antico della colpa e la presente realtà penale; ma anche in queste rie-  
 cheggiamento la fantasia dantesca si compiace, come di un acuto stilismo, se pos-  
 siamo dire, diabolico, così di un graduale disvilupparsi narrativo: le prime bat-  
 tute 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; soltan-  
 to 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 ("muotare", "far soverchio", "balla-  
 re"), già avviate verso modi tipici di linguaggio furbesco, sino ad una provoca-  
 zione dialettale ("accaffare"), che è buon suggello al segmento corale, con un  
 degradarsi dell'intenso colore in rapida progressione, a confronto dell'esperta  
 retorica del corifeo, del suo gioco più cautamente formale; che non è una pro-  
 posta, si intende, per una demonologia dantesca risolta in chiave psicologica, ma  
 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 circo-  
 larmente il "s'attuffò" in apertura al segmento ultimo, gli "uncin" riprendono i  
 "raffi", anticipando specularmente, chiusi nel rapporto comparativo, quella nuo-  
 va commutazione lessicale che più tardi incontreremo frontalmente disposta, nel



la diretta tensione del narrato: il gusto figurativo, questa maliziosa tecnica di grande cucina, scarica la grossa e pesante tensione del passo in azione di riperto, e la narrazione si rivolge nuovamente ai poeti; che in tale gusto poi affiora un consapevole rinvio a quella categoria del comico medioevale che il Curtius ha definito come 'Klochenhumor'<sup>6</sup> è per noi cosa certa, ma ancora rimane da decidere l'esatta interpretazione del fatto. Ritorniamo 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 medioevale e la loro trascrizione in una condizione al tutto estranea alle cadenze originarie dei motivi; un esempio, insomma, se altre mai, di arte allusiva. L'alienazione tonale si dimostrerà infine non altro essere, se non un caso particolare della perpetua moralizzazione dantesca: il comico dantesco dipende da una certa assunzione di contenuti, è 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 muota altrimenti che nel Serchio!  
 Però, se tu non vuoi di nostri graffi,  
 non far sopra la pegola severchio."

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

Non altrimenti i cucci an'lor vassalli  
 fanno attuffare in mezzo la caldaia  
 la carne con li uncin, 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 restituirle 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:



eccolo lo "scheggio" del neutro descrivere paesistico preliminarmente offerte,  
divenute ora "schermo" al poeta che si occulta.

Le buon maestre "Acciò che non si paia  
che tu ci sia" mi disse, "giù t'acquatta  
dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aja;  
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, sotteli-  
neando nel racconto autentiche proposte di rappresentazione: che è il nuovo in-  
clinarsi del testo verso un vivo trascorrere di presenze, verso più mosse ed in-  
calsanti figurazioni. Ma converrà subito avvertire che questa rapidità d'azione  
non importa in alcun modo una rinuncia al segmentato e graduale svilupparsi  
del racconto, sempre appoggiandosi questo sopra le antiche modulazioni ritmiche,  
speculando (e qui è tutta la novità, se così vogliamo dire, della presente di-  
sposizione poetica del testo) sopra un più teso innesto reciproco delle diverse  
posizioni della pagina, in un costante annodarsi delle parti per continuità, ab-  
biamo detto, di dramma: non si tratta, potremmo dire allora, di una reale accele-  
razione 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 ri-  
memorazione dell'episodio, per quella effettuale rinuncia che qui è dato verifi-  
care ad un disporsi in temperata successione di concluso narrato dei singoli  
segmenti, tale che ciascuno si esaurisca, nella propria orientazione, in una per-  
petua correzione del livello narrativo; ciò che qui emerge è piuttosto un prin-



cipio di prospettiva 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 rivincita, ad ogni modo, sopra l'assunzione di una materia di tanto 'gotica' indole.

Poesia passò di là dal co del ponte;  
e com'el giunse in su la ripa sesta,  
mestier 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 **E** el gridò: "Nessun di voi sia fello!

Innansi che l'uncin vostre mi pigli,  
traggasi avante l'un di voi che m'oda,  
e poi d'arrunciarmi 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 compositive: si ~~sent~~ 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 intenzione 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 ripercuote, ma in disposizione corale, la figurazione primitiva del "mastino sciolto". Avevamo insistito, a proposito di quella, sopra la sua funzione di suggello, ne



avevamo 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 perser contra lui tutt'i runcigli"), si ripercuotono nella parola di Virgilio ("innanzi che l'uncin vostro..." ~~ch'uncin~~ "...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 ("ei chinavan li raffi..."): che è il nuovo modularsi del tema maggiore, in una inclinazione più diretta e più urgente, per precisa propensione 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 coerentemen-



te rovesciato, 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 narrative 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'essuirsi nel limitato, e pur significante, giuoco 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 giuoco intrecciatissimo 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 sè, 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 risulazione in narrato lo stesso segmento d'apertura del capitolo in esame, così ricco di puntuali notazioni similmente, tecnicamente orientate; nei rapporti 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 raggiunte: 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 e semplifica 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 cacciato ~~re~~"), 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 lji dicende: "Che li approda?"

"Credi tu, Malacoda, qui vedermi  
 esser venuto" disse'l mio maestro  
 "sicuro già da tutti vostrá schermi,

senza voler divino e fato 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 (ripercosse 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 inteso e aperto, nel ritmo solenne in cui si esprime ("lascian'andar, chè nel cielo è voluto..."), dove il sentimento del "fatale andare", già preposto dall'iterato appello al "voler divino" e al "fato 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 giuoco di chiaro parallelismo ("orgoglio si cadute, 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 demóniaci, adunando in sé 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 ("oh'i'mostri 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 venute corrispondendo l'aperte dichiararsi delle dirette modulazioni tecniche in soluzione di eloquenza, ora noi assistiamo allo scioglimento estremo, non per un pacifico 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'orazione 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 collocato 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' (Vandelli, a II, 142) o di 'selvatico ed orrido' (Vandelli, a XXI, 84); meno ovvia la effettuale esplicazione espressiva di così fatta 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 Memigliano, che si legge nel suo studio interno 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, o 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'itinerario 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 quelle 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 te-  
nue spia stilistica può guidarci ad afferrare saldamente la significazione più intima e segreta dell'intiero episodio demoniaco, così da poter valere come ca-  
pitale e puntuale luogo di orientamento esegetico.

Allor li fu l'orgoglio sì 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 siedì  
tra li scheggion del ponte quatto quatto,  
sicuramente omai a me tu riedi".

Per ch'io mi messi, ed a lui venni ratto;  
e i diavoli si fecer tutti avanti,  
sì 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 gran-  
de forza descrittiva, d'impingendo essa la figura del poeta ancora avvolta, dicia-  
mo così, in quella paurosa tematica appunto, nei cui nodi il racconto lo aveva  
prima abbandonato e dai cui nodi ormai viene, senza alcuna soluzione di continui-  
tà, al momento, a discioglierlo: siamo ad una ripresa scoperta, comunque, del mo-  
tivo centrale, dall'una all'altra esortazione virgiliana, e con puntuale riecheg-  
giamento linguistico, in integro recupero, se da "giù t'acquatta dopo uno scheg-  
gio" è transizione a "tra li scheggion del ponte quatto quatto" (dove il passag-



207

gio all'accrescitivo, per l'elemento paesistico, parallelo al valore superlativo dell'iterazione nel "quatto quatto", 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 belgia); ma su tutto viene ora imponendosi il vittorioso avverbio che apre qui il verso estremo della nuova 'apostrophiato', "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 calco 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 ~~mentre~~ ancora, per il primo, il "sì ch'io te metti" e il "così vid'io già temer", germoglianti 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 queste 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 casé limite, intanto, ai "fori" del bel San Giovanni, in apertura al canto XIX, dei quali abbiamo 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 espressiva 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 compositive; 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~~  
 dei demoni, il loro armamentario di raffi e di roncioli, la formazione di un  
 drappello di scorta al comando di un decurione, il loro gesto collettivo d'in-  
 tesa 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 allu-  
 sioni 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 respinge-  
 re, poco importa; sicura è l'accumulazione qui denunciata delle allusioni "mili-  
 tari", sicura è, per intanto l'aperta allusione del poeta medesimo, non soltan-  
 to nelle inclinazioni direttamente denunciate 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 dimostresse, nell'iterazione del ricorso stilistico, as-  
 solutamente 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 e-  
 vocativi, 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 militari, 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 orazioni 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; solitario, 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, accostato "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 ("teccare", "groppone", "accoccare"), ben congiunto al menzionato riemergere dei "raffi" e, per la sceneggiatura generale del canto, al nuovo moto individualizzante degli aspetti didascalici della partitura drammatica ("diceva l'un con l'altro...e rispondien..."), sino alla nuova <sup>accensione</sup> ~~accensione~~ onomastica in vocativo ("Scarmiglione"), che bene anticipa l'imminente appello catalogico, nel lento comporsi della situazione verso quell'"i sapea già di tutti quanti il nome", che al capitolo XXII condizionerà il foltissimo quadro intrecciato, e in una direzione di sviluppo, per progressiva nominazione definitiva 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, sopra le figure dei peccatori) adeguatamente sottolineato ancora. E si badi, infine, alla seconda 'conduplicatio' del canto, al "posa, posa" di Malacoda, legato al vocativo, 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 rispondeva: "Sì, fa che glielo 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 messaggero, 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 belgia, 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 fittizi, della neutra spazialità di Malebolge, si trasformano in un nuovo 'ubi' drammatico, al tutto parallelo al nuovo e parimente drammatico 'quando' dell'avvolta determinazione temporale ("più oltre cinqu'ore..."), che investe di sé il metatemporale paesaggio del cerchio; dal vigore oratorio, per altro evidentissimo, di Ma\_\_



lacoda, non vorremmo escludere l'uso sostantivato 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  
iscoglio non si può, però che giace  
tutto spezzato al fondo l'arco sesto.

E se l'andare avanti 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 compìe che qui la via fu rotta.

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

Quanto alla orazione seconda, tecnico appello che carica due terzine 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 'argomenta a nomine'; la fraudolenta invenzione geografica dell'"altro scoglio" trova iterazione nell'"altro scheggio", mentre nelle "beglienti pane" riemerge il tema del "bollar", diffuso già a principio del canto, e qui testè 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 orientate nel senso del terrore. Il piacere del vocabolo puntuale, di estrema precisazione, è proprio della poetica effettuale dantesca, e rappresenta uno degli stilemi suoi più certi e più costanti; ciò spiega perchè, 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 corregge l'emunciazione 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 o 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 o 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,



perennemente <sup>impaziente,</sup> ~~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 potenza 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, Cagnasso;  
e Barbericcia guidi la decina.

Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,  
Giriatto sannuto e Graffiaccane  
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 ripercosse di fatto nei lamenti e nelle supplicazioni dantesche ("ohmè maestro...", "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: "sansa scorta...soli"); è qui ancora che tale direzione potrà essere respinta con cura puntuale (da "digrignan li denti" a "lasciali digrignar" 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, sansa scorta andianci soli,  
se tu sa'ir; ch'i'per me non la cheggio.

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

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

Per l'argine sinistro volta dienne;  
ma prima avea ciascun la lingua stretta  
coi denti verse 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 degradato giuoco, e sopra un recupero del tempo narrative, che in accorto movimento ("volta dienne; ma prima...") lascia al "cenno", senza contrasto, il luogo terminale, e in una calcolata perifrasi (Nfare "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, sive quando scribebat cum penna"<sup>10</sup>, 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 sone del testo: chè una lettura sciolta autenticamente da movimenti di metodo astrattamente preordinati, aperta al dichiararsi fenomenologico dell'orizzonte proprio delle pagine dei canti 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 Sallinari, 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 medioevalmente moralizzato, o meglio, tutto dantescamente moralizzato.

Lo sproorzionato rilievo da più parti concesso al cosiddetto comico dantesco, le sproorzionate negazioni reattivamente avanzate, per lo più ridotte ad un ~~giuoco~~ giuoco dizionaristico 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 contorni che si è sempre più venuta riconfermando come una ~~visio~~ <sup>visio</sup> perpetua della questione, quasi ineliminabile <sup>limite</sup> ~~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-



dera, quale funzionale scansione espressiva del continuo, e insieme segmentato, racconto dantesco (un racconto, diciamo, che sull'arte della segmentazione e della transizione fonda continuamente 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 svilupparsi 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 virgiliano 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 di 'comici' (nella significazione rigorosamente medioevale 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 poetico, non senza il più o meno scoperto rinvio, la più o meno dichiarata allusione. Che nella 'Commedia' dantesca gli elementi della tradizione 'comica' medioevale 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' medioevale 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-



119

tini: la Commedia come una "enciclopedia 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 istintive manifestazioni di vitalità e d'intelligenza", con un atteggiamento insomma "verso questo mondo inferiore, che non è di sdegno né d'irritazione, ma di sorridente sopportazione e rassegnazione, che è un modo di comprendere e di giustificare"<sup>14</sup>. 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'esaureire 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, incomprensivo 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'"autor 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 ~~gioco~~ gioco, sopra le occasioni che una larga letteratura offriva disponibili e che egli rivolse, con libertà severa, al proprio intendimento di poeta.



