



Università degli studi di Napoli
“L'Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 3

«Luogo è in Inferno...» Viaggio a Malebolge

A cura di

GUIDO CAPPELLI, MARGHERITA DE BLASI



UniorPress



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 3

«Luogo è in Inferno...» Viaggio a Malebolge

A cura di
GUIDO CAPPELLI & MARGHERITA DE BLASI



Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 3

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE MEO

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

UniorPress

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, 2018

ISBN 978-88-6719-168-0

Indice

<i>Nota editoriale</i>	5
MARGHERITA DE BLASI <i>Introduzione</i>	7
RAFFAELE PINTO <i>La centralità di Malebolge nel disegno definitivo dell'Inferno</i>	13
GUIDO CAPPELLI <i>Bestie razziocinanti. Anatomie di Malebolge</i>	31
VITTORIO CELOTTO <i>L'ingresso in Malebolge. Retorica della menzogna e verità poetica</i>	49
JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA <i>I barattieri o la perversione della legge</i>	73
ENRICO FENZI <i>Inferno XXIII, il canto degli ipocriti (con un'ipotesi su Guittone)</i>	127
Bibliografia	169
Indice dei nomi	179

BESTIE RAZIOCINANTI. ANATOMIE DI MALEBOLGE

Guido Cappelli

Il saggio cerca di mettere in luce i nodi centrali che percorrono i canti di Malebolge. L'analisi individua nell'idea di inversione l'ossatura concettuale del cerchio ottavo e si cimenta con le nozioni di corpo – corpo personale, ma anche *corpus* politico e *testuale* – e di animalità, come elementi centrali per la comprensione di Malebolge, giungendo a suggerire un'ipotesi per l'interpretazione dell'idea di *matta bestialità*.

The essay tries to highlight the central knots that run through *Malebolge's* cantos. The analysis points out that the idea of inversion is the conceptual framework of the eighth circle and delves into the notions of the body—the physical body, but also political and even textual *corpus*—and of animality, as core elements for the understanding of *Malebolge*. It concludes suggesting a hypothesis for the interpretation of the idea of *matta bestialità*.

Un solo peccato per dieci peccati a prima vista anche molto diversi tra loro. L'ottavo cerchio dell'*Inferno*, quello dei fraudolenti, è innanzitutto un problema di struttura, a partire dall'asimmetria più vistosa: tredici canti per dieci *bolge*.¹ Comincia qui, come si sa, la seconda metà dell'*Inferno testuale*: ed è il testo, il *corpo* del testo, con le sue violenze linguistiche, con le sue ostentate oscenità, con le sue pose di crescente aggressività, fino a irridere il dolore, a segnare la

¹ Ripropone la questione, con ipotesi non sempre condivisibili da chi scrive ma in fecondo dialogo critico con la bibliografia pregressa, T. Cachey, *Cartografie dantesche: mappando Malebolge*, «Critica del testo», XIV/2, 2011, pp. 229-260; vers. inglese originale «Italice», 87/3, 2010.

svolta.² È innanzitutto il trionfo dei *contrari*: quello dei fraudolenti è un mondo all'inverso, che si muove in senso opposto a quello celeste, come emerge plasticamente dalla prima delle bolge, dove ruffiani e seduttori procedono come docili mandrie, animalizzati, con ritmo meccanico, in una processione falsamente solenne, in senso contrario l'uno agli altri.³ E sono i diavoli della quinta bolgia, dodici come apostoli al rovescio.⁴ Ed è Caifa, l'ipocrita archetipico crocifisso all'incontrario e grottescamente; o i papi, sepolti all'incontrario, coi piedi in alto e il corpo in basso. O il fuoco dei piedi dei simoniaci, specie di anti-aureola: il contrario delle lingue di fuoco che tronneggiano sulle teste dei santi nelle raffigurazioni coeve; del resto la «bella donna», la Chiesa prostituita e “tolta a inganno” dal simoniaco Bonifacio VIII (XIX, 56-57), non inverte l'allegorica *sponsa formosa* del *Cantico dei Cantici*? O, ancora, gli indovini che camminano all'indietro, letteralmente, a rovescio: è qui, e solo qui in tutte le Malebolge, che Dante si commuove, proprio per quest'inversione, e lo dice chiamando direttamente e attivamente in causa noi lettori, come nelle occasioni importanti:

Se Dio ti lasci, lettor, 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...
(XX, 19-23).

² Sulla funzione strutturale e strutturante dell'ottavo cerchio, sono fondamentali alcuni studi di R. Pinto, ultimo cronologicamente quello che compare in questo volume, e che va letto in stretto rapporto con questa sezione del presente lavoro.

³ Cfr. J. Nohnberg, *Canto XVIII. Introduction to Malebolge*, in *Lectura Dantis. Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum – A. Oldcorn – Ch. Ross, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, pp. 238-257.

⁴ C. Vela, *Canto XXI: il pellegrino tra diavoli e barattieri*, in *Cento Canti per cento anni. I, Inferno*, a cura di E. Malato – A. Mazzucchi, Roma, Salerno Ed., 2013, t. II, p. 690.

La *nostra immagine*. Direi che uno dei vantaggi del “prender frutto” dalla lezione/lettura del Poema è di carattere *intratestuale*: ciò che provoca le lagrime dantesche, infatti, è *la nostra immagine*, l’uomo nelle sua carnalità vivente: è un pianto comprensibile, perché quell’immagine è la stessa che si forma quando, alla fine e al culmine del viaggio, Dante figge l’occhio nell’occhio di Dio.

Inversione massima, dunque:

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro di sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta *della nostra effigie*
(Pd. XXXIII, 127-132).

L’inversione articola, anima e si riverbera sulla vicenda intera di Malebolge. Pervertire, *ratione mediante*, a base di cavilli “loici”, i fondamenti e i sentimenti più alti, amore e *fides*, sociale e politica. Se l’amore “muove” i cieli, la “matta” – cioè “insubordinata”, ribelle, secondo il lessico politico – malizia intenzionale (sorta di intelligenza infernale), diretta a suscitare un amore artificiale (cioè antinaturale), “muove” il primo dei cerchi di Malebolge. Una coordinazione quasi cosmologica, parodia della stelle fisse intorno al polo, una *nova*, cioè straordinaria, eccezionale, *pieta*:

Nel fondo erano ignudi i peccatori
del mezzo in qua ci venien verso ‘l volto,
di là con noi, ma con passi maggiori
(XVII, 25-27).

Allora, perché “dieci peccati in uno”? Si tratta, in effetti, di peccati differenti, inseriti nella stessa zona ma distinti anche se uniti da una relazione, evidentemente, di stretta affinità. Qual è questa affinità?

In un celebre passo del canto XI dell’*Inferno* (79-90), Dante mette in campo Aristotele per offrire una versione della *ratio* intrinseca alla macrosuddivisione dei peccati infernali:

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,
incontenenza, malizia e la matta
bestialitate? e come incontenenza
men Dio offende e men biasimo accatta?

Se tu riguardi ben questa sentenza,
e rechiti a la mente chi son quelli
che sù di fuor sostegnon penitenza,
tu vedrai ben perché da questi felli
sien dipartiti, e perché men crucciata
la divina vendetta li martelli.

In Aristotele, la “matta bestialità” è l’esatto contrario della *magnanimitas*, la dote eroica propria degli individui eccezionali, «quella certa virtù eroica e divina» (*Etica* VII, 1145a), è cioè una virtù che eccede in qualche misura la normalità umana. La matta bestialità, applicata agli umani, definisce «quegli uomini che eccedono per vizio» (ivi): si tratta dunque di un comportamento antinaturale, volto al male, un male eccezionalmente dannoso, distinto dalla bestialità “normale”, quella degli incontinenti (vd. *infra*). Sembra stabilirsi così una “scala” che *dalla* malizia, male cosciente, per così dire, in grado zero, trascolora, si fonde proprio *nella* matta bestialità: una scala *discreta*, graduale, dove, più che marcare una differenza radicale, categoriale, la malizia e la bestialità trascolorano l’una nell’altra, secondo una gradualità impercettibile che evoca i colori dell’arcobaleno.⁵ È vero, per esempio, che un “genio del male” come Vanni Fucci può proclamare: «vita bestial mi piacque e non umana» (XXIV, 124); e la bestia caratteristica di quella bolgia, la settima (“non rubare”!), il serpente, ingannatore per eccellenza fin dal *Genesi*, bestia parlante, si trasforma nel peccatore, e viceversa: ancora una metamorfosi, grottesca, crudele, ma pur sempre metamorfosi: come

⁵ Ho trovato spunti fecondi in un art. poco citato di C. López Cortezo, *La estructura moral del Infierno*, in *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso Internacional de la AHLM, a cura di J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 71-79.

ben sa Petrarca, “l’amante nell’amato si trasforma” (e anche questa è un’inversione). Anche Gerione, del resto, entità tutt’altro che irrazionale, è definito (XVII, 30) «bestia malvagia». C’è una zona in cui ragione e bestialità si intersecano. E questo va tenuto assai presente.

D’altra parte, il peccato è dinamico.⁶ L’inferno è un processo: un processo di degrado della volontà e della ragione, «uso difettoso della ragione pratica nel trovare i mezzi per l’azione»,⁷ quindi di progressivo orientamento della *ratio* verso il male – secondo uno schema siffatto che include i mezzi e i fini:

	Fine	Mezzo
Incontinenza:	naturale	bestiale
Violenza:	antinaturale	bestiale
Frode:	antinaturale	umano/razionale

È qui, in questa zona di intersezioni e di intrecci etici – partendo dalla tersa razionalità di una malvagità infra- o sovra- umana – che va indagato il motivo della gravità della frode, e al tempo stesso la relazione di affinità concettuale che lega i vari peccati, in sé distinti, di Malebolge, un abisso, letteralmente, dove l’intelligenza acquisisce dimensioni e morfologie, letteralmente, mostruose. Malebolge è anzitutto l’umiliazione – via insuperbimento luciferino – della ragione e della conoscenza, non solo quando sono svincolate dal bene – come implicito dovunque, da Giasone a Ulisse, da Taide a maestro Adamo, ma anche quando ne è portatore la guida per eccellenza, l’umana *ratio* personificata, come clamorosamente avviene nell’inganno dei diavoli a Virgilio.⁸

⁶ E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 10, limitatamente all’ultimo settore infernale; devo alla lettura dell’articolo di López Cortezo cit. nella nota prec., nonché all’intensa conversazione con Juan Varela-Portas, l’ispirazione per lo schema che segue e quanto su di esso commentato.

⁷ Vedi Varela-Portas, qui, p. 87.

⁸ Sulle svariate interpretazioni della *defaillance* virgiliana nell’episodio – qui prescindibili – si veda Fenzi, in questo volume.

La frode è volgere *contro natura* la capacità, in sé naturale, della Ragione, tradendo Dio per trarre profitto dagli uomini. È far assurgere alla Ragione un ruolo di preminenza assoluta riservato solo alla Grazia, come nella celebre canzone di Guinizzelli: «ch'a me convien la laude / e alla reina del regname degno / per cui cessa omne fraude» (*Al cor gentil*, 55-57).

Questa sorta di “falso ideologico”, di deformazione e inversione dell'ordine è il motivo della conformazione delle pene, che di preferenza macchiano, degradano il corpo e soprattutto ne alterano la composizione, sempre coinvolgendolo – a differenza delle pene precedenti – in modo radicale, totale, integrale, come a sottolinearne *fisicamente*, con mal dissimulato compiacimento, la mostruosità. Se nel resto dell'Inferno il castigo normalmente è *esterno*, si esercita *sul* corpo, in Malebolge questo avviene, in termini generali, attraverso un incremento di aggressività della pena, per mezzo di un'alterazione del corpo o di sue parti, o comunque sottoponendolo a situazioni e pose degradanti e grottesche. Le pene di Malebolge si esercitano *sul* corpo ma anche *nel* corpo, secondo tipologie quasi simmetriche: la prima è rappresentata da ruffiani e seduttori, adulatori, barattieri, ipocriti; la seconda, da indovini, ladri, seminatori di discordia, falsari; le pene “del fuoco” che affliggono sia i simoniaci che i consiglieri fraudolenti, sembrano essere a metà strada, potendosi interpretare il fuoco come agente esterno di tortura, come nella prima tipologia, o male che nasce da dentro, dall'interno del corpo, come nella seconda.

Il fatto è che, la frode essendo «un'offesa contro la Natura», gli “umori” non si mescolano più nel modo corretto:⁹ «le membra con l'omor che mal converte» (XXX, 53). I corpi dei ladri stravolti dalle metamorfosi; i seminatori di discordie lacerati o con la testa staccata dal corpo – a indicare l'innaturalità della *ratio* mal spesa (è il luogo in cui si nomina il *con-*

⁹ W. Ginsberg, *Hell's Borderlands: A Preliminary Carthography*, «Modern Languages Notes», 127 Supplement, 2012, pp. 146-154, a p. 150, con accenno a usurai e sodomiti; «gusto del corrotto e del guasto», dice Sanguineti, *Interpretazione*, cit., p. 342, a proposito del canto.

trapasso: XXVIII, 142); e quando Dante, come già accennato, vede sfilare gl'indovini con la testa stravolta, orribilmente rivolta all'incontrario, ha l'unica reazione di pietà di Malebolge, e piange. Si è molto insistito sulla reazione negativa di Virgilio in questo frangente, che lo rimprovera con sdegno; ma ciò ha finito per offuscare l'atteggiamento iniziale di Dante, che è e resta di *pietà*, un pianto esplicitamente dettato proprio dal vedere lo stravolgimento del corpo, fatto oggetto esso stesso di mostruosa e innaturale inversione (vd. *supra*).

Corpi cosificati, animalizzati, disumanizzati, come marionette, dai gesti meccanici dettati dal dolore fisico provocato dalla pena, in pose di una comicità forzata che fanno parte integrante del castigo: i ruffiani sferzati dai diavoli, costretti a «levar le *berze* / a la prime percosse», sì che, come ridicoli automi saltellanti, «già nessuno / le seconde aspettava né le terze» (XVIII, 37-39, con quell'*hapax* che ghigna feroce); i barattieri che saltano come delfini per cercare un istante di refrigerio dalla pece: «talor così, ad alleggiar la pena, / mostrava alcun de' peccatori il dosso / e nasconde a men che non balena» (XXII, 22-24), o nella stessa bolgia, l'anzian di santa Zita, il senese corrotto trascinato come un sacco col diavolo che gli tiene «de' piè ghermito 'l nerbo» (XXI, 34-38); o ancora – d'impatto ancor maggiore, nel suo espressionismo visivo e uditivo – gli adulatori, «gente che nicchia / [...] e che col muso sbuffa / e sé medesima con la palme picchia».¹⁰ Manipolare la *res publica* – leggi sacre incluse – attraverso la parola, non è segno di intelligenza, ma di bestialità: è la Bestia che entra nel reame della *ratio* – massima delle perversioni, mondo al contrario, Anticristo.¹¹ La parola è veicolo del pensiero, cosicchè come scrive il

¹⁰ Più espressiva, ma minoritaria, la lezione *scuffa* (cfr. l'ed. di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, *ad loc.*).

¹¹ Sulle metafore animali in Malebolge, si veda ora G. Ledda, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi – L. Marozzi, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113; «bestia» è definito di fatto il serpente tentatore, consigliere fraudolentissimo, in *Pg.* VIII, 102; e si vedano in questo volume le molteplici

Peraldo, «sarebbe indecoroso che il nunzio della ragione sia inviato privo di ragione».¹² Se infatti, come si spiega nel I libro del *De vulgari eloquentia*, ciò che distingue l'uomo dall'animale è la parola, l'uso pervertito di essa stravolge l'*humanitas* inerente l'individuo: né sovrano né infra-:

Nam eorum quae sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferiorius animalibus necessarium fuit loqui, sed nequiquam datum fuisse eis: quod nempe facere natura aborret.

La parola, insomma, è cosa esclusivamente umana ed è *per* gli altri: ignorarlo significa disconoscere il maggior dono divino e dunque pervertire in grado massimo la natura umana:

Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltem per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguisset videntur.¹³

metafore animali, in particolare quelle associate alla favola del topo e della rana e conseguente problema esegetico, nelle analisi di Fenzi e Varela-Portas.

¹² G. Peraldi *Summa vitiorum* IX,I, in *Summae virtutum ac vitiorum tomus primus [-secundus]*, Lugduni, apud Gulielmum Rouillium, 1571 («Indecens est ut rationis nuntius sine ratione mittatur»), e cfr. in questo vol., p. 63.

¹³ *DVE* I, II, 1-3; cito dall'ed. di E. Fenzi, Roma, Salerno Ed., 2012, con la sua impeccabile traduzione: «fra tutte le creature solo all'uomo, infatti, è stato concesso di parlare, perché solo a lui era necessario. Agli angeli e agli animali inferiori la parola non era necessaria, e perciò a loro la si sarebbe concessa inutilmente, cosa che la natura sicuramente aborre dal fare. Se infatti consideriamo attentamente quale scopo abbiamo quando parliamo, è chiaro che non si tratta di niente altro che di formulare a beneficio altrui, con la massima precisione, quanto la nostra mente ha concepito. Gli angeli, dunque, non hanno bisogno di nessun segno linguistico perché per manifestare i loro pensieri di gloria hanno una immediata e ineffabile capacità intellettuale, mediante la quale si fanno l'un

Individui bestializzati dotati di squisita *eloquentia* e modi spesso furbeschi: la natura *perversa*, nel senso etimologico di perversione della *ratio*, del peccato di frode si materializza, come abbiamo visto, proprio nell'insistenza sul rovesciamento parodico. L'innaturalità del peccato si riflette in una sorta di contrappasso generale dove ogni cosa eccede le proporzioni e non vi è più posto per la pietà: «qui vive la pietà quand'è ben morta» (XX, 28): di qui (fatto salvo il pianto di cui sopra) gli accenti sarcastici, burleschi e francamente crudeli che Dante impiega in queste bolge, visibili un po' ovunque, ma particolarmente duri nei confronti di barattieri come Ciampòlo o simoniaci come papa Niccolò III: qui, nel prestigio pubblico acquisito o venduto per denaro – delittuosa inversione concettuale – risiede, a mio giudizio, il centro ideologico di Malebolge.

La complessa struttura di Malebolge serve prima di tutto a sottolineare l'affinità, l'unitarietà, nella varietà, dei peccati, con il suo particolare realismo cartografico che qualifica plasticamente quest'Inferno più complesso, più articolato nella sua seconda parte, rispetto alla semplice schematicità, sostanzialmente modellata sui peccati capitali, della prima. Dieci valli, undici argini, con spianate di arrivo: nove dividono una bolgia dall'altra, una collega la decima bolgia al pozzo dei Giganti; tra una bolgia e l'altra, i ponti a campata unica, che ricordano topografie toscane.¹⁴ Ma anche l'accento alle «miglia ventidue» che misura la bolgia – altra *crux* critica intorno a cui si sono sbizzarrite le più acute menti matematiche, ma che forse ha più che altro un signifi-

l'altro compiutamente palesi da se stessi, o almeno attraverso quel fulgidissimo Specchio nel quale tutti si riflettono nel pieno della loro bellezza e al quale tutti guardano con ardente desiderio»; Fenzi, a mio parere correttamente, coglie il dativo di vantaggio di *aliis* e rende con “a beneficio” (il Mengaldo, per. es., traduce “agli altri”); questo passo invita a riconsiderare anche la questione dell'interpretazione della “matta bestialità”, che a questo punto potrebbe intendersi come un forma di “bestialità razionale”, antiumana: farsi bestia attraverso l'uso sbagliato della parola/ragione.

¹⁴ Cfr. E. Rebuffat, «Luogo è in Inferno detto Malebolge»: Una ricerca di topografia dantesca, «L'Alighieri», 41, 2013, pp. 33-62, in part. 52-58.

cato genericamente simbolico, iconico, anche se certo persegue quella patina realistica di cui stiamo evidenziando il senso.¹⁵ A maggior razionalità del peccato, maggior razionalità “architettonica”.¹⁶

In ultima analisi, un imbuto nell’imbuto, un vortice, un labirinto razionale sotto il segno della parola perversa. Il suo straordinario peso nelle Malebolge si manifesta dall’ottica dei dannati, molti dei quali (su tutti Vanni Fucci) autentici bestemmiatori e macchiatisi nella vita terrena di (com’è stato ampiamente rilevato) *peccati di lingua*,¹⁷ ché la parola è strumento principe della frode, e non solo nel mondo cristiano, se (senza scomodare Sinone) la Medea ovidiana esclama (*Heroides* XII, 11-12): «Cur mihi plus aequo flavii placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?».¹⁸ Ma anche, dal lato della punizione: parola che graffia, che irride, che insulta, parola-castigo, proprio come i barattieri, condannati a non *poter* parlare, castigati nella parola; pena che si manifesta negli insulti e nel linguaggio dei diavoli e, naturalmente, in quello dello stesso Dante, particolarmente, come pure è notissimo, virulento in questi canti,¹⁹ addirittura, la «chiara favella» (XX, 53) del poeta obbliga

¹⁵ Ivi, pp. 42-45.

¹⁶ Vedi Sanguineti, *Interpretazione*, cit., pp. 11-14: «fermissime architetture di discorso morale».

¹⁷ Cfr. Celotto, in questo volume, limitato ai primi tre peccati (ma si veda invece l’art. della Ildiko cit. *infra* n. 22, nonché le riflessioni sulla baratteria di Varela-Portas, in questo volume); in generale, C. Casagrande – S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Treccani, 1978.

¹⁸ Sul valore morale-esemplare delle *Heroides*, testo ampiamente diffuso nel Medioevo, vedi S. Carrai, *Dante e l’antico. L’emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 23.

¹⁹ Si vedano qui le considerazioni di Varela-Portas, *passim*, sulla violenza linguistica nei canti dei barattieri; S. Vazzana, *Il diavolo parla toscano*, «L’Alighieri», XXXII/1, 1991, pp. 51-67, rileva con acume che «il comico ha nell’Inferno un’accentuazione verticale, nel senso che man mano che si scende, facendosi sempre più tetra la rappresentazione del male, più il linguaggio mira a scendere verso le forme orride e realistiche (parole sconce, espressioni

Alessio Interminelli a parlare a sua volta: si fa, cioè, a rigore, strumento di un supplemento di pena²⁰. Sembra insomma che questi fraudolenti, ingannatori, falsari e truffatori dicano la verità solo all'altro mondo. In realtà, sulla scorta di un ingegnoso critico statunitense, è anche possibile distinguere, nel campo generale della frode, la menzogna vera e propria (seduttori, adulatori, ipocriti, consiglieri fraudolenti e falsari), dall'inganno finalizzato specificamente ad attentare contro la *fides* pubblica: ruffiani, contro il matrimonio; simoniaci, contro l'organizzazione ecclesiastica; barattieri, contro l'amministrazione (la comunità politica); ladri, contro la proprietà; scismatici, contro la religione. Una classificazione che include dunque *ratio* e *oratio*.²¹

Colpisce la simmetria, con ogni evidenza cercata e coltivata, tra personaggi antichi e moderni: a rammentare che il peccato, come la natura umana, non ha tempo e include l'essere al di là della Storia ma dentro la Storia: coppie: la meschinità di Caccianemico opposta alla regalità di Giasone; Catalano e Loderingo, versioni sbiadite di Caifa e Anna (questi ultimi, a loro volta, "figure" della Chiesa contemporanea, come suggerisce Fenzi *infra*). L'abilità "piccolo-borghese" di Interminelli, opposta al degrado della nobile cortigiana classica Taide; e se i canti dei ladri (XXIV-XXV) sono eminentemente contemporanei e "fiorentini" (comunque sotto il segno dell'archetipico Caco, ladro di armenti divini), quelli della frode accoppiano simmetricamente un consigliere antico (*il* consigliere:

triviali, rime aspre e chiocce) e un'accentuazione orizzontale, nel senso che risponde alla qualificazione interna di personaggi più o meno abietti e tetri» (p. 51).

²⁰ E si veda l'uso in senso degradante dello stile epigrafico nelle autopresentazioni di alcuni dannati in questo cerchio: Carrai, *Dante e l'antico*, cit., pp. 67-68.

²¹ Cfr. Nohrnberg, *Introduction to Malebolge*, cit., pp. 250-251; se poi, come sostiene l'autore, questa suddivisione configuri un'alternanza *voluta* tra bolge "pari" e bolge "dispari" (ma escludendo evidentemente i seduttori nella prima), è cosa che lasciamo all'intendimento del lettore.

Ulisse) e uno moderno, Guido da Montefeltro. E infine Sinone, l'ultima voce di Malebolge, un antico che col moderno falsario maestro Adamo arriva addirittura alle mani, in una grottesca riedizione dell'eterna *querelle des anciens et des modernes*.

Ulisse comunque è isolato nel suo canto, il contrappunto moderno è lasciato al canto seguente, sì da scolpire un medaglione in cui si stagli, per *mise en abyme*, la tragicità irrisolta dell'uomo (e di una parte di Dante, o del Dante passato) che cerca la Verità prescindendo da Dio – così come Guido da Montefeltro cercherà la salvezza “ingannando” Dio e san Francesco:²² in questo caso, il diavolo che lo trascina all'inferno si comporta come difensore della *verità* (del peccato) contro l'apparenza (dell'abito francescano).

Naturalmente, si tratta, come sempre ma con maggior virulenza che mai, di regolare i conti col presente, il presente storico: molti, forse tutti i peccati di Malebolge sono peccati *politici*: barattieri, simoniaci, frati gaudenti, ladri e falsari, in una condanna che coinvolge fazioni e scelte politiche al di là dei singoli individui, in un andirivieni tra il particolare e l'universale, tra il dato di cronaca e l'orizzonte teorico e ideologico, che è la cifra stessa dell'*Inferno* e della *Commedia* tutta. La frode distrugge la *fides*, elemento fondante sia del rapporto mercantile che di quello giuridico-politico, e così mette in crisi le strutture profonde della società. In questo senso, il corpo castigato nell'*Inferno* è contrappasso del *vulnus* inferto al *corpus* politico: il corpo della *res publica* offeso da comportamenti che non hanno mai valenza individuale (e questa è altra chiara peculiarità di Malebolge), ma si proiettano *sempre* sulla collettività. Il corpo del falsario – di parola e di moneta, si badi: in guerra e in economia – si “autopunisce”, il male nasce da dentro e fiacca e consuma: in questa

²² La connessione tra i due canti è evidente ed è stata analizzata già in B. Terracini, *Il canto XXVII dell'Inferno*, «Lettere italiane», VI, 1954, pp. 3-35; si veda ora la lettura di G. Ildiko Baika, *Tongues of Fire and Fraud in Bolgia Eight*, «Quaderni d'italianistica», XXXII/2, 2011, pp. 5-26.

prospettiva, esso è il concentrato, l'emblema della frode, e certo per questo conclude l'orrida rassegna.

E inganno, falso se non documentale giuridico, è la Donazione di Costantino, come politica e non religiosa è l'invettiva antipapale, che denuncia la frode delle frodi, la conversione della Chiesa in *magna meretrix*:

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista
[...]

Ahi Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!
(XIX, 106-117).

Non so se sia stato già affermato con chiarezza, ma stando a quanto qui dichiarato, per Dante, come per gl'inquieti Ghibellini che fin dal Duecento si scagliavano contro la nefasta *Donatio*, l'unica Chiesa incorrotta è quella primitiva, quella anteriore a Costantino. La chiesa paolina, per intenderci, non quella agostiniana.²³

Ma peccato politico per eccellenza è la baratteria, l'accusa che aveva colpito Dante stesso, infamia civile e politica massima, piaga della *res publica* perché ne perverte il funzionamento, in modo esattamente speculare a come fa la simonia con la Chiesa, cioè degradando le cariche pubbliche, mescolando in oscena simbiosi il potere politico e quello finanziario: forse anche per questo la pece, una poltiglia indistinta dove tutto diventa scuro, dove le distinzioni si dissolvono nella viscosità dei favori e delle prebende. E vi è anche un motivo di fondo, legato alla parabola politica di Dante e forse alle ragioni biografiche profonde del poema: si tratta di ristabilire la credibilità del Dante in-

²³ Si rileggano comunque la pagine di A. Pagliaro, *Ahi Costantin*, in Id., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, pp. 253-291.

tellettuale e poeta, risollevarlo dell'*infamia facti*, anche questa una questione di *fides*.²⁴

* * *

Il corpo di Gerione – uno e trino, un'ulteriore parodia divina (stando a un suggerimento del Gorni) –²⁵ è un assemblaggio di *fontes* prima ancora che di pezzi di animali, sul modello dello *stellio* pliniano e ovidiano o della manticora, anch'essa pliniana, corpo di leone, coda di scorpione, volto umano.²⁶ Ma il volo di Gerione può essere anche inteso come quello dei mostri alati che in sogno trasportano gli eretici nelle loro notti di stregoneria, come ha insegnato Carlo Ginzburg.²⁷ Il meccanismo è lo stesso: un animale volante e un viaggio onirico, suggellati da un giuramento di veridicità, che non a caso Dante pone alle soglie di Malebolge, perché a Malebolge si va per volo onirico: «e per le note di questa comedia, lettore, ti giuro...» (XVI, 127-28).

Una parte della credibilità intellettuale dantesca è senza dubbio dovuta a un rapporto con gli antichi di maggiore intensità e consapevolezza, una più scafata, per dir così, *ars combinatoria*. Al di là del dibattito, a mio

²⁴ Suggestive in proposito le considerazioni di J. Steinberg, *Dante e le leggi dell'infamia*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri – A. Punzi, Roma, Viella, 2014, t. II, pp. 1651-1659.

²⁵ G. Gorni, *Dante: Storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 255; e ora Ledda, *Per un bestiario*, cit., p. 98.

²⁶ Simbolo dunque di frode: cfr. Ledda, *Per un bestiario*, cit., p. 96; per l'identificazione con lo *stellio*, C. López Cortezo, *Questione n°16: Gerione (If. XVII, 10-18) – Stellio (Plinio, Nat. Hist. XXX, 89)*, «Tenzzone», 9, 2008, p. 219; ma per la sua funzione cardinale in tutta l'architettura della *Commedia*, si veda il saggio di Pinto in questo volume.

²⁷ In effetti, le analogie tra il volo di Gerione e i viaggi notturni su mostri alati immaginati dalle prime «streghe», proprio al sorgere del XIV secolo (e poi per secoli), presentano un'affinità che non so se sia stata messa in rilievo (e forse causerà qualche perplessità nei più «puristi»): cfr., a ogni buon conto, C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, nuova ed. Milano, Adelphi, 2017.

avviso sterile, sull'*umanesimo* di Dante – chi abbia contezza approfondita del movimento umanistico non potrà non essere diffidente verso tali etichette –,²⁸ questa consapevolezza è un fatto. Il rapporto dantesco con i classici, e soprattutto (è importante sottolinearlo) con i *grandi* classici non è di ossequio, ma di complessa emulazione, se non, in qualche caso, di parodia: a contatto con i testi della tradizione classica, emerge bene la coscienza di Dante, del Dante della *Commedia*, di essere «sesto tra cotanto senno», cioè un *moderno*: moderno perché cristiano.²⁹

E anche qui compare un tenue segno di emulazione, se non di opposizione; in Malebolge l'amore *non* vince ogni cosa: Ulisse parte per il suo “folle volo” e nulla può fermarlo:

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né ‘debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta
vincer potero...
(XXVI, 94-97).

Trasgredire i classici vuol dire andare *oltre* i classici, come Ulisse oltre le colonne d'Ercole: è così che Dante edifica il suo ambiguo omaggio al desiderio di sapere che aveva presieduto il *Convivio* e che qui si oppone a un altro moto naturale, come l'amore familiare, il desiderio di quiete nella vecchiaia. Qui invece il desiderio non è più *naturale*, al contrario è perversione, è antinatura, è il peccato di Eva; è voler andare, appunto, *oltre*, come segnala la trasgressione letteraria.³⁰

²⁸ In questo senso, di recente Carrai, *Dante e l'antico*, cit., in part. pp. XIV-XVII.

²⁹ Altri spunti per il rapporto con i classici nel contesto medievale in M. Dell'Aquila, *Dante lettore dei classici*, «Rivista di letteratura italiana», XXII/1, 2004, pp. 137-148; G. Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il topos drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica», 3, 2004, pp. 11-27.

³⁰ Sul canto, bastino qui le preziose notazioni di M. Picone, *Attraverso le Malebolge dantesche*, in *L'Inferno di Dante*. Atti della giornata di studi, a cura di P. Grossi, Parigi, Istituto italiano di cultura, 2004, pp. 65-94.

È una forma di competizione, di cripto-smentita del maestro e guida – un Virgilio che nel viaggio ha perso una parte della sua credibilità.³¹ Il modo è più sottile, più rispettoso, ma è della stessa specie della contesa, scoperta e sfrontata, con Lucano e Ovidio, a proposito delle metamorfosi dei ladri: «taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio» (XXV, 97)!³² Forse una visione nella visione,³³ cioè un’allucinazione letteraria e dottrinale.³⁴

Dante si esercita dunque anche sul corpo testuale, altrui e proprio. Trasgressione e autocastigo sono le fulminee palinodie che egli inserisce qua e là – forse proprio in ossequio a quel tentativo di autoaffermazione apologetica di cui si diceva.

Lo spettacolo dei seminatori di odio produce un effetto simile a quello dell’amore stilnovistico:

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

Ogne lingua per certo verria meno...
(XXVIII, 1-4).

I commentatori segnalano in genere il celebre stacco virgiliano (*Aen.* VI, 635-637) «non, mihi si linguae centum sint oraque centum...», e certo non si ha nulla da obiettare; ma ugualmente, se non più, calzante è un’eco intratestuale, gigantesca e ingombrante: «ogne lingua deven tremando muta», dove l’attacco identico si vede rafforzato dal parallelismo eviden-

³¹ Si pensi di nuovo all’episodio del patto coi diavoli nella bolgia dei barattieri, su cui insiste anche Varela-Portas in questo volume.

³² Sui raffinati meccanismi di questa *aemulatio*, vedi ora L. Livraghi, *Strategie dell’aemulatio dantesca in Inferno XXV*, *òDante*, XIV, 2017, pp. 55-66, in part. p. 63.

³³ Cfr. C. López Cortezo, *Las metamorfosis de Dante: una visión en la visión (If. XXIV-XXV)*, «Cuadernos de Filología Italiana», 6, 1999, pp. 39-48.

³⁴ L’episodio è rievocato da Carrai, *Dante e l’antico*, cit., p. xx; ma tutta la bolgia dei ladri è in rapporto di emulazione con i classici, a cominciare dall’ampia allusione all’episodio della Fenice, anch’esso peculiare rovesciamento parodico (della resurrezione): Ledda, *Per un bestiario*, cit., pp. 104-105.

te *deven...muta/verria meno* (molto diverso dalla ipotetica virgiliana). Era accaduto anche all'inizio di quest'ultima parte del viaggio, in groppa alla «fera» Gerione, descritta (non posso credere involontariamente) così: «*Ella sen va notando lenta lenta*» (XVII, 115): come un'altra “fiera”, anche lei scesa “di cielo in terra”, e anche lei in compagnia di un gerundio: «*Ella sen va sentendosi laudare*».

Nel pozzo di Malebolge, dove biografie e (auto)biografia s'intrecciano crudelmente, tra tante vicende esistenziali catastrofiche e irrimediabilmente concluse, Dante sperimenta un'evoluzione, o forse una metamorfosi – i corpi straziati, pubblici e privati, non possono non lasciare il segno sui corpi testuali e su quello *fisico*, con cui il poeta-profeta si appresta a intraprendere, con nuovi e più raffinati strumenti, l'ascesa al Bene.

ISBN 978-88-6719-168-0