



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Il Diavolo e i demoni infernali

Origine, rielaborazione e interpretazione dei
guardiani danteschi tra tradizione classica e cultura
cristiana

Relatore

Chiar.mo Prof. Tiziano Zanato

Correlatori

Prof. Antonio Montefusco

Prof. Cristiano Lorenzi

Laureando

Simone Vecchiato

Matricola 828036

Anno Accademico

2019-2020

*Ai miei genitori,
con infinita gratitudine e immenso affetto*

Indice dei contenuti

Introduzione	5
CAPITOLO I: DANTE EREDE DELLA TRADIZIONE CLASSICA	
<i>Premessa</i>	7
<i>1.1 Dante lettore di Virgilio</i>	9
<i>1.2 Ovidio in Dante</i>	18
<i>1.2.1 Esempi di riscrittura dantesca di miti ovidiani</i>	
<i>Le Eliadi</i>	23
<i>Ulisse</i>	26
CAPITOLO II: IL DIAVOLO E L'INFERNO NELLA CULTURA E NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE	
<i>Premessa</i>	30
<i>2.1 L'ossessione del Diavolo e le sue manifestazioni nel monachesimo delle origini: le tentazioni dei Padri del deserto</i>	35
<i>2.1.1 Sant'Antonio Abate (251 – 356)</i>	37
<i>2.1.2 Pacone (IV secolo)</i>	40
<i>2.1.3 Evagrio Pontico (345-399)</i>	42
<i>2.2 Modelli di visioni dell'aldilà antecedenti la «Commedia»</i>	45
<i>2.2.1 Visio Baronti (VII secolo)</i>	47
<i>2.2.2 Visio Tungdali (XII secolo)</i>	49
<i>2.3 Il Diavolo e l'inferno nell'arte e nelle tradizioni popolari</i>	
<i>2.3.1 L'affermazione del Diavolo in ambito artistico</i>	59
<i>2.3.2 Il Diavolo nel dramma sacro e nel “teatro profano”</i>	66
<i>2.4 Lineamenti di demonologia cristiana: la caduta di Lucifero</i>	69
<i>2.4.1 S. Agostino e la superbia di Lucifero</i>	72
<i>2.4.2 La “duplice finalità” della volontà nella teoria di Anselmo d'Aosta</i>	74

CAPITOLO III: I DEMONI INFERNALI

<i>3.1 Le tre fiere</i>	
3.1.1 <i>La lonza</i>	78
3.1.2 <i>Il leone</i>	88
3.1.3 <i>La lupa</i>	90
<i>Conclusione</i>	92
<i>3.2 Caronte</i>	98
<i>3.3 Minosse</i>	104
<i>3.4 Cerbero</i>	112
<i>3.5 Pluto</i>	120
<i>3.6 Flegiàs e le creature di Dite</i>	126
<i>3.7 Il Minotauro</i>	142
<i>3.8 I Centauri</i>	148
<i>3.9 Le Arpie</i>	157
<i>3.10 Gerione</i>	164
<i>3.11 I diavoli di Malebolge</i>	
3.11.1 <i>Diavoli fustigatori nella bolgia dei ruffiani e seduttori</i>	173
3.11.2 <i>Demoni cuochi nella bolgia dei barattieri</i>	176
3.11.3 <i>«Un diavolo» macellaio nella bolgia degli scismatici e seminatori di discordia</i>	185
<i>3.12 I Giganti</i>	191
<i>3.13 Lucifero</i>	201
Conclusioni	209
Bibliografia	212
Ringraziamenti	227

Introduzione

«Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate»¹. Il proverbiale verso lapidario, che chiude l'iscrizione della porta infernale, vuole essere un monito per tutti coloro che si prestano a varcare la soglia degli inferi.

Il pellegrino Dante, dopo essere stato confortato dalle parole di Virgilio, inizia il suo viaggio nei tre regni dell'oltretomba, viaggio che lo porterà a incontrare un certo numero di anime, alcune delle quali destinate alla dannazione eterna, altre invece al paradiso, magari dopo una sosta in purgatorio.

L'inferno dantesco non è tuttavia caratterizzato solamente dalla presenza delle anime dei peccatori costrette a subire il castigo per i peccati commessi in vita, ma troviamo anche una serie di personaggi che si configurano come veri e propri custodi. Si tratta di demoni che hanno una funzione specifica e che pertanto si fanno strumenti, mediante l'attuazione delle pene, della giustizia divina.

Scopo principale della tesi è quello di prendere in esame questa categoria di personaggi, vedere la loro origine, classica, biblica, storica o popolare che sia, per poi evidenziarne l'uso e la rielaborazione da parte di Dante nell'*Inferno*.

Nello specifico la tesi si può idealmente dividere in due parti: nella prima (Capitolo I) si affronta il tema della tradizione classica verso la quale Dante è debitore ed erede, mettendo in evidenza tanto il ruolo di Virgilio come autore e come guida, quanto l'influenza dell'opera ovidiana (*Metamorfosi*) nella ripresa e nella riscrittura dantesca del mito antico.

Con il Capitolo II si vuole invece delineare, attraverso esempi, la percezione e la sensibilità maturate dall'uomo medievale in merito a Satana, ai demoni e all'inferno, con specifico riferimento sia a due delle più importanti visioni sull'aldilà elaborate nel

¹ Cfr. *Inf.* III 9. Da qui in avanti tutte le citazioni della *Commedia* faranno riferimento al testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi nell'Edizione Nazionale (Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67), con l'eccezione della forma grafica di *sè* (e non *se'*) in luogo di *sei* (seconda persona singolare dell'indicativo presente), per la quale mi avvalgo della scelta più recente operata da Saverio Bellomo nel suo commento critico all'*Inferno* (Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Einaudi, Torino 2013).

Medioevo (*Visio Baronti e Visio Tungdali*), sia attraverso elementi riconducibili al folklore e alle tradizioni popolari; si passa poi a fornire alcuni cenni di demonologia cristiana secondo il pensiero espresso da *auctoritates* quali S. Agostino, Anselmo d'Aosta e S. Tommaso d'Aquino.

L'elaborato nella seconda parte (Capitolo III) si presenta invece come una sorta di inventario dei demoni incontrati da Dante; oltre a dare spazio alla voce dei commentatori antichi, si vuole offrire la rappresentazione di questi demoni-custodi attraverso le più recenti illustrazioni nate dalla fantasia di noti illustratori contemporanei quali Paolo Barbieri e Gabriele dell'Otto.

CAPITOLO I: DANTE EREDE DELLA TRADIZIONE CLASSICA

Premessa

La scelta di un tale titolo mi impone l'obbligo di porre, in apertura, una precisazione riguardo al contenuto del capitolo, nonché di tracciare al tempo stesso i confini di un tema che, per quanto articolato e complesso, è impensabile di poter svolgere in poche pagine.

Quando Dante maturò l'idea di comporre un'opera che avesse per *subiectum* lo «status animarum post mortem»², si trovò inevitabilmente a dover fare i conti con i due riferimenti culturali più importanti del suo tempo: la tradizione classica e quella giudaico-cristiana. Affrontare il tema del Diavolo e dei demoni nella *Commedia* significa pertanto tenere in considerazione questi due pilastri fondamentali, ripresi e rielaborati di volta in volta da Dante secondo modalità specifiche del suo tempo, e con soluzioni adeguate alle proprie esigenze espressive. È altresì vero che trattare un simile argomento significa ascrivere l'ambito di ricerca all'interno di un motivo letterario tipico della letteratura occidentale, il *descensus ad inferos*, riproposto dalla cultura medievale anche attraverso una serie di testi, antecedenti alla *Commedia*, di cui si parlerà specificatamente nel prossimo capitolo.

In questa sede mi preme solamente riprendere alcuni aspetti del rapporto di Dante con l'antico, ovvero con la cultura classica verso la quale egli è debitore. È questo un argomento che ha suscitato l'interesse di molti dantisti «dal momento che il vitale riferimento all'antichità si pone all'attenzione di ogni lettore della *Commedia*» (Carrai, 2012: XIII), ma allo stesso tempo si è rivelato un sentiero tutt'altro che semplice da percorrere, proprio per la difficoltà degli studiosi nel cercare di ricostruire

² Cfr. *Epistola XIII* in *Epistole*, a c. di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti e M. Rinaldi, NECOD, vol. V, Salerno Editrice, Roma 2016.

il rapporto diretto o indiretto di Dante con le fonti antiche.

A differenza del Petrarca, per il quale, grazie agli studi di Pierre de Nolhac e di altri, è stato possibile ricostruirne la biblioteca, il bagaglio culturale di Dante è il risultato di una conoscenza non sempre diretta e approfondita delle fonti. A Dante, in altre parole, manca quella mentalità umanistico-filologica che invece sarà del Petrarca, motivo per cui si preoccupa poco di controllare l'accuratezza delle fonti (a tal proposito basti ricordare la criptica allusione alle Naiadi nell'ultimo canto del *Purgatorio*³).

Nei prossimi paragrafi mi limiterò pertanto a porre l'attenzione sui due principali autori latini: Virgilio e Ovidio. Del primo ricorderò il contributo di Saverio Bellomo (2016), riflessione che vuole mettere in evidenza l'influenza di una particolare tradizione esegetica dell'*Eneide*, nonché il rapporto tra Dante e Virgilio e il ruolo di quest'ultimo come guida posto in relazione a quello di Beatrice; del secondo, invece, tratterò della rielaborazione di alcuni miti in qualche passo dell'*Inferno*.

³ Cfr. *Purg.* XXXIII 49-50: «ma tosto fier li fatti le Naiade, / che solveranno questo enigma forte». Beatrice afferma che saranno gli stessi fatti, nel loro manifestarsi, a fare da Naiadi, a essere cioè solutori dell'enigma. L'enigma al quale Beatrice fa riferimento, nella sua oscura profezia, è quello relativo al messo inviato da Dio («un cinquecento diece e cinque») che porrà fine alla cupidigia e alla corruzione della Chiesa, rappresentate, nella visione del carro trasformato, dal gigante e dalla prostituta (Cfr. *Purg.*, XXXII 148-160). Premesso che nella mitologia classica le Naiadi erano ninfe dei fiumi e delle fonti, e non scioglitrice di enigmi, l'allusione rimanda a un passo specifico delle *Metamorfosi* (VII 759-760) nel quale leggiamo «Carmina Laiades non intellecta priorum / solverat ingeniis...» [«Il figlio di Laio aveva risolto l'enigma che prima nessuno aveva capito,...»]. *Laiades*, riferito a Edipo in quanto figlio di Laio, viene invece recepito da Dante nella forma *Naiades* poiché egli accoglieva, senza troppi scrupoli filologici, tale lezione, esattamente così come la leggeva in alcuni codici contenenti l'opera di Ovidio (Cfr. Ghisalberti, «SD» XVI, 1932, pp.105-125). Segnalo fin da ora che il testo e la traduzione delle *Metamorfosi* sono prese da Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994.

1.1 Dante lettore di Virgilio

In ambito letterario, nel Medioevo, il sommo vertice e la massima espressione della cultura classica sono rappresentati da Virgilio e dalla sua opera maggiore, l'*Eneide*. Le ragioni che hanno portato Dante alla scelta di Virgilio come guida nei primi due regni oltremondani vanno dunque ricondotte al grande valore assunto dalla sua opera, nonché alla fama del suo autore: Virgilio è per Dante la massima autorità fra tutti gli altri poeti («Tu sè lo mio maestro e 'l mio autore»⁴) e in quanto 'autore', stando al significato del termine ricavato da Dante dalle *Derivationes* di Uguccone da Pisa, è «persona degna d'essere creduta e obedita»⁵; Virgilio è il cantore dell'Impero, cantore di Enea (capostipite della *gens Iulia*) da cui discende l'imperatore Augusto, a sua volta promotore della *pax romana* (grazie alla quale è avvenuta l'incarnazione del Salvatore); Virgilio inoltre era ritenuto l'uomo più sapiente dell'antichità, un taumaturgo e un mago (secondo la tradizione popolare), nonché un profeta che aveva predetto la nascita di Gesù⁶.

Ma quale immagine da di sé Virgilio quando appare a Dante fuori dalla selva? E soprattutto, come leggeva Dante l'*Eneide*? A queste domande ha risposto Saverio Bellomo in un intervento non avulso dalla nostra questione, poiché è proprio il modo in cui il poeta latino si presenta a Dante nel I canto dell'*Inferno* a fornire fin da subito la chiave di lettura necessaria a comprendere il rapporto che si instaura tra i due poeti e le rispettive opere, nonché tra Dante e la tradizione classica.

Ecco dunque i celebri versi con i quali Virgilio offre a Dante le proprie generalità:

Risposemi: «Non omo, omo già fui,

⁴ Cfr. *Inf.* I 85.

⁵ Cfr. *Conv.* IV, VI 5.

⁶ Si allude qui al contenuto della IV *Egloga*, nella quale l'autore annunciava la nascita di un bambino che avrebbe riportato il mondo all'età dell'oro. In epoca tardo antica è stata data un'interpretazione cristiana a tale passo, per cui il bambino è stato identificato con il Cristo. Anche Dante accoglie questa interpretazione pur sapendo che il bambino al quale Virgilio faceva riferimento era il figlio di Asinio Pollione, suo protettore.

e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria fu ambedui.

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
al tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che il superbo Ilión fu combusto.

(*Inf.* I 67-75)

Vale la pena di soffermarsi e prendere in esame alcuni aspetti di questa presentazione tendenziosa, i cui dati offerti manifestano la precisa volontà dell'autore di offrire una determinata immagine di Virgilio, che lo fanno apparire come un personaggio non perfettamente conforme alla persona storica. Le osservazioni di Bellomo sono qui riprese e riassunte nei seguenti punti:

I. Virgilio dichiara che i suoi genitori «furon lombardi» (v. 68), termine con il quale nel Medioevo si indicava, specialmente al di là delle Alpi, gli 'italiani' stanziati nell'Italia settentrionale (Lombardia, parte del Veneto e dell'Emilia). Dante vuole dunque sottolineare il fatto che Virgilio condivide con lui, sul piano culturale, la medesima lingua, quella del «sì», lingua che Dante credeva essere parlata anche da Virgilio, poiché riteneva il latino una lingua secondaria e artificiale;

II. con la formula *sub Iulio*, di matrice annalistica, Dante vuole collocare la vita di Virgilio all'insegna dell'Impero, proprio a cominciare da Cesare, considerato dalla storiografia medievale il primo imperatore, per poi proseguire sotto il «buono Augusto», il cui merito, come già ricordato, è stato quello di aver portato la pace nell'Impero;

III. di grande impatto e densa di significato è la chiusura della terzina inerente al periodo storico nel quale Virgilio è vissuto. «Al tempo de li dèi falsi e bugiardi»⁷ (v. 72), equivale a dire prima di Cristo, spartiacque fondamentale all'interno della storia dell'uomo. Virgilio, poeta pagano, riconosce e dichiara così fin dall'inizio il proprio

⁷ Cfr. Agostino, *Civ. Dei* II 29: «deos falsos fallacesque».

limite, nonché implicitamente la propria esclusione dal piano divino della salvezza⁸;

IV. Il ‘mestiere’ di «Poeta» (v. 63) viene evidenziato dalla posizione iniziale che la parola occupa all'interno del verso, seguito poi, attraverso una perifrasi, dalla più importante opera per la quale il poeta latino è ricordato⁹.

A seguire, la replica di Dante, nella quale, con meraviglia e ammirazione, prima riconosce la grandezza di Virgilio, «onore e lume» degli altri poeti, poi il magistero esercitato dalle sue opere:

Tu sè lo mio maestro e 'l mio autore,
tu sè solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

(*Inf.* I 85-87)

Ed è sulla dichiarazione di Dante in merito al «lungo studio e 'l grande amore» che gli hanno fatto conoscere l'opera completa di Virgilio (*Eneide*, *Bucoliche* e *Georgiche*), nonché sul concetto di «bello stilo»¹⁰, che Bellomo risponde alla seconda domanda posta in precedenza, ovvero il modo in cui Dante leggeva l'*Eneide*. Egli la leggeva «con l'ausilio di uno o più commenti che condizionavano la sua interpretazione» (Bellomo, 2016: 8). Nello specifico Bellomo evidenzia l'influenza in Dante di un particolare commento all'*Eneide*, fatto da un erudito del V-VI secolo, Fabio Fulgenzio

⁸ Cfr. *Inf.* IV 39: «e di questi cotai son io medesimo». Nel Limbo Virgilio include sé stesso tra le anime di coloro che vissero prima del cristianesimo. Poco più avanti (vv. 62-63), dopo la rassegna delle anime degli antichi Patriarchi e quelle degli ebrei giusti salvate da Cristo, Virgilio ammetterà che «...dinnanzi ad essi, / spiriti umani non eran salvati».

⁹ Un altro elemento che accomuna Virgilio e Dante è l'attività letteraria, dato che entrambi sono poeti. Enea al verso 73 viene definito da Dante «giusto», non solo perché così era stato designato anche da Virgilio (*Aen.* I 544-545: «Rex erat Aeneas nobis, quo iustor alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis») [«Il nostro re Enea, del quale nessuno vi fu più giusto per pietà o maggiore in guerra e nell'armi»], ma anche per allontanare dall'eroe troiano ogni accusa di tradimento verso il suo popolo. Tali accuse erano state avanzate da Ditti e Darete nel *De excidio Troiae*, fonte latina dalla quale Dante attinge per la conoscenza dei fatti narrati dai poemi omerici. Segnalo che d'ora in avanti il testo e la traduzione dell'*Eneide* saranno presi da Publio Virgilio Marone, *Eneide*, trad. a c. di L. Canali, commento e introduzione a c. di E. Paratore, Oscar Mondadori, Milano 2012.

¹⁰ «Lo bello stilo» tolto da Virgilio e che ha portato onore a Dante è da ricercare nella produzione poetica antecedente la *Commedia*, e nello specifico nelle canzoni morali che già circolavano. Nel Medioevo il concetto di stile, oltre alla forma, riguardava soprattutto la materia: scegliere uno stile comportava dover trattare, secondo il canone della *convenientia*, una materia alla quale poi adeguare la forma.

Planciade.

Egli è autore della *Expositio Vergilianae continentiae secundum philosophos moralis*, opera nella quale l'*Eneide* è letta secondo un'interpretazione allegorica, e più propriamente in chiave morale. Secondo l'interpretazione fulgenziana, essa rappresenta le età dell'uomo alle quali vengono associate specifiche virtù.

Che anche Dante leggesse l'opera di Virgilio in questo modo è provato da un passo del *Convivio*, nel quale, in merito alla virtù della magnanimità, afferma:

...la quale vertute [la magnanimità] mostra lo loco dove è da fermarsi e da pungare. E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, nella parte dello Eneida ove questa etade [la gioventute] si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello Eneida.

(*Conv.* IV. xxvi, 7-8)

E l'influenza della *Expositio* la notiamo in filigrana mettendo a confronto il testo di Fulgenzio, dove pur il poeta mantovano appare al commentatore, con l'apparizione e le parole di Virgilio nei versi di Dante. Tali analogie possono essere così rappresentate e riassunte nella seguente tabella sinottica:

Virgilio fulgenziano	Virgilio dantesco
a) Virgilio appare a Fulgenzio come un'ombra;	a) l'apparizione e il timore di trovarsi dinnanzi all'anima di un morto sono evidenziati da Dante nei versi 62 ('dinanza a li occhi mi si fu offerto'), 66 ('qual che tu sii, od ombra od omo certo!') e 67 ('Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,»);
b) Virgilio viene indicato come un grande poeta ¹¹ ;	b) in Dante Virgilio si presenta

¹¹ Cfr. *Expositio Virgiliana*: «Cui ego: “Seponas, quaeso, caperatos optutus, Ausonum vatum clarissime, racidamque, altioris salsuram ingenii iocundioris quolibet mellis sapore dulciscas”» [«E io a lui: “Tu, che sei il più famoso dei poeti italici, metti da parte, ti prego, lo sguardo corrucciato e addolcisci un po' col sapore del dolce miele l'acida asprezza del tuo ingegno elevato»]. Da qui in avanti

<p>c) Virgilio viene presentato come un'ombra che mormora, la cui voce è appena udibile¹²;</p> <p>d) Virgilio si dichiara pagano¹³;</p>	<p>come «Poeta» (v. 73), per essere poi da lui lodato come fonte di eloquenza, nonché «onore e lume» (v. 82) degli altri poeti;</p> <p>c) Virgilio viene designato come «chi per lungo silenzio pareo fioco¹⁴» (v. 63);</p> <p>d) Virgilio afferma di essere nato «al tempo de li dèi falsi e bugiardi» (v. 72);</p>
---	---

Non è ozioso a questo punto ritornare sul significato allegorico di Virgilio come guida, posto in relazione al medesimo ruolo svolto da Beatrice nel *Paradiso*.

Ancora oggi, l'interpretazione più accettata e condivisa dalla critica fa di Virgilio e di Beatrice l'allegoria l'uno della ragione (la «*rationalis philosophia*» secondo Pietro Alighieri), e l'altra della fede (o meglio della Teologia intesa come scienza depositata nella Sacra Scrittura). Tale interpretazione, perlopiù fondata su un passo del

testo e traduzione sono tratti da Fulgenzio Planciade, *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales*, a c. di F. Rosi, Luni Editrice, Milano-Trento 1997.

¹² Cfr. *Expositio Virgilianae*: «Nam ecce ad me etiam ipsa Ascrei fontis bractamento saturior advenit, quales vatum imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant» [«Ed eccolo venirmi incontro di persona, ormai completamente inebriato dal liquore della fonte Ascrea, nell'atteggiamento usuale dei poeti quando sotto l'incalzare dell'ispirazione, che freme dentro di loro, con il viso ispirato e le tavolette in mano per comporre dei versi, mormorano tra sé e sé qualche parola misteriosa»]. Il profondo silenzio di cui parla Fulgenzio all'inizio della sua opera è d'obbligo per un'epoca che egli denuncia essere corrotta e ignorante. Ecco che l'incapacità di comprendere il messaggio poetico è legato alla decadenza, motivo per cui Fulgenzio si propone di interpretare correttamente, attraverso il commento, l'autore latino.

¹³ Cfr. *Expositio Virgilianae*: «Gaudeo -inquit- mi omuncule, his subrogatis sentiis, quia etsi non nobis de consultatione bonae vitae veritas obtigit, tamen ceca quadam felicitate etiam stultis mentibus suas scintillas sparsit» [«O piccolo uomo, ho piacere di queste citazioni che hai portato a sostegno. Anche se a noi non è stato dato di conoscere la verità attraverso la contemplazione del bene, per una felice combinazione le sue scintille si sono disperse anche nelle nostre menti ottenebrate»].

¹⁴ Il termine «fioco» può essere ricondotto tanto alla sfera visiva (nel senso di evanescente) quanto a quella uditiva. In concomitanza però con quanto espresso nella nota 11 in merito alla debole voce di Virgilio nella *Expositio*, ed evidenziata la dipendenza da tale fonte, anche nel passo dantesco sarà opportuno legare il termine all'udito piuttosto che alla vista. D'altra parte, è solo in rapporto al testo di Fulgenzio che è possibile una corretta interpretazione, in Dante, del «lungo silenzio» di Virgilio. Troverebbe così conferma l'interpretazione offerta dall'Ottimo: «[...] e dice, che per lungo silenzio elli pareo fioco, cioè per non essere in uso lo suo parlare poetico e ornato a' moderni».

*Purgatorio*¹⁵, risulta più agevole rispetto all'elaborato pensiero formulato nella *Monarchia*, dove Dante parla di «*phylosophica documenta*» (insegnamenti filosofici) e di «*documenta spiritualia*» (insegnamenti spirituali), mezzi per raggiungere la felicità terreste e quella celeste, ossia i due fini che Dio ha dato all'uomo da perseguire in questa vita¹⁶.

In tale prospettiva Virgilio potrebbe incarnare i *phylosophica documenta*, mentre Beatrice i *documenta spiritualia*, instaurando in questo modo un rapporto di complementarità fondato sul denominatore comune di rappresentare, pur nella loro diversità, fonti librarie.

Poiché le guide appartengono alla sfera di Dante-personaggio, e la loro funzione è posta in relazione al suo ruolo di scrittore, la proposta di Bellomo, in accordo con quanto accade anche in altri testi¹⁷, è quella di considerare Virgilio e Beatrice come metonimia (autore per opera) o prosopopea l'uno dell'*Eneide*, mentre l'altra, in veste di musa ispiratrice, della *Vita Nuova*, l'opera legata alla produzione poetica giovanile dell'autore.

In quest'ottica, Beatrice nella *Commedia* rappresenta lo stile (e in riferimento alla

¹⁵ Cfr. *Purg.* XVIII 46-48: «...Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; da indi in là t'aspetta / pur a Beatrice, ch'è opra di fede». Virgilio nel ragionare sul rapporto tra l'amore e il libero arbitrio dichiara il suo ruolo e il suo limite. Egli infatti può solo mostrare a Dante fin dove può arrivare la ragione umana, al di là di essa si deve affidare a Beatrice, poiché alla riflessione filosofica subentra quella teologica.

¹⁶ Cfr. *Mon.* III xv, 7-8: «*Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur. Ad has quidem beatitudines, velut ad diversas conclusiones, per diversa media venire oportet. Nam ad primam per phylosophica documenta venimus, dummodo illa sequamur secundum virtutes morales et intellectuales operando; ad secundam vero per documenta spiritualia que humanam rationem transcendunt, dummodo illa sequamur secundum virtutes theologicas operando, fidem spem scilicet et karitatem*» [«L'ineffabile provvidenza ha perciò posto davanti all'uomo due fini da perseguire: la felicità di questa vita, che consiste nel realizzare la capacità della natura umana e ha la sua rappresentazione figurale nel paradiso terrestre; e la beatitudine della vita eterna, che consiste nel godere la vista di Dio, alla quale la capacità dell'uomo non può ascendere da sola, ma può farlo con l'aiuto della luce divina, e che si può intendere attraverso il paradiso celeste. A queste due forme di felicità, come a due diverse conclusioni, si deve arrivare attraverso termini medi diversi: la prima la raggiungiamo attraverso gli insegnamenti dei filosofi, a condizione che li seguiamo agendo secondo le virtù morali e intellettuali; la seconda attraverso gli insegnamenti spirituali che trascendono la ragione umana, a condizione che li seguiamo agendo secondo le virtù teologali, cioè la fede, la speranza e la carità»].

¹⁷ Bellomo riporta l'esempio del *Tesoretto* di Brunetto Latini, riconosciuto questi come maestro di Dante. Nell'opera, quando appaiono Ovidio e Tolomeo nel ruolo di guide, «essi sono evidentemente figura dei rispettivi libri, dai quali il poeta ha appreso le nozioni che ora si impegna a divulgare». (Bellomo, 2016: 12).

materia non può che essere quella amorosa) della poesia dantesca. Ecco che allora la poesia di Dante presenta una marcia in più rispetto a quella di Virgilio, poiché spirando dal Paradiso (Beatrice è infatti beata), viene direttamente da Dio.

Anche la tradizionale interpretazione di Dante «everyman», ricavata dal Singleton, viene meno da questo punto di vista, poiché se il critico statunitense invitava a non trascurare l'importanza di quel «nostra» al verso 1 (grazie al quale «the poem is open to the possibility of allegory»¹⁸), Bellomo preferisce sottolineare 'l'io-poetico', in quanto *agens* (volendo utilizzare la categoria adoperata da Dante nell'*Epistola XIII*) del poema che si presta a scrivere.

'L'io' che dichiara di ritrovarsi «per una selva oscura» entra nel racconto in tutta la sua dimensione storico-esistenziale, compreso il fatto di essere un poeta, lo stesso dato che, come già visto, offre Virgilio al momento della sua comparsa. E già dunque all'altezza del canto proemiale è possibile cogliere l'intenzione di Dante di definire il rapporto con il proprio maestro, un rapporto che non è di semplice imitazione del modello classico, ma di emulazione.

La maestria di Dante nel descrivere una situazione straordinaria nella quale emerge il superamento di Virgilio appare evidente, per esempio, nell'incontro con Pier delle Vigne, protagonista del canto XIII dell'*Inferno*.

L'episodio dantesco si fonda su quello virgiliano narrato nel libro III dell'*Eneide*. In esso leggiamo della triste vicenda di Polidoro, figlio di Priamo, ucciso a tradimento e lasciato insepolto sul lido di Tracia. Con il passare del tempo il corpo è stato coperto dalla sabbia, e le frecce con le quali è stato trafitto hanno fatto nascere dei germogli. Enea, sbarcato con i compagni in quel luogo, innalza un'ara e si prepara a compiere un sacrificio. Decide di cogliere degli arbusti con i quali ricoprire l'altare, ma nel momento in cui ne strappa uno da un tumulo, vede colare del sangue a cui si accompagna il lamento di Polidoro, i cui dardi si erano trasformati in rami ed erano stati scambiati per arbusti dall'eroe troiano.

Allo stesso modo, Dante, sentendo dei lamenti nella selva dei suicidi, ma non vedendo

¹⁸ «The importance of “nostra” is not to be overlooked. This is “our” life's journey, and we are necessarily involved in it. Thus, in its first adjective, the poem is open to the possibility of allegory» (cito dal *Dartmouth Dante Project*, all'indirizzo web: <https://dante.dartmouth.edu/>).

nessuno, su invito di Virgilio spezza un ramo di un gran pruno.

Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirto di pietade alcuno?

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovrebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi».

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,

sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

(*Inf.* XIII 31-45)

Di questi versi colpisce la straordinaria abilità dantesca nel descrivere il «mirabile monstrum» (*Aen.* III 28) con incredibile realismo a tal punto da farlo diventare credibile. La similitudine del ramo arso (assente nel testo virgiliano) dal quale fuoriesce la linfa e lo stridio, rivela non solo la straordinaria capacità di Dante di osservare la natura nei suoi più piccoli particolari, ma soprattutto la perizia poetica nel saper creare in pochi versi l'equazione che lega gli elementi visivi e uditivi del tutto naturali a quelli straordinari del prodigio a cui assiste.

È proprio l'eccezionalità dell'evento (la metamorfosi delle anime in piante) che spinge Virgilio a chiedere a Dante di sperimentare in prima persona il fenomeno soprannaturale. Scusandosi poi direttamente con Pier delle Vigne per la violenza fatta da Dante nei suoi confronti, Virgilio ammette che perfino l'episodio di Polidoro sarebbe stato insufficiente a risolvere i dubbi di Dante circa la natura dei lamenti.

«S'elli avesse potuto creder prima»,
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
non avrebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa.

(*Inf.* XIII 46-51)

E il superamento di Dante rispetto al maestro sta proprio in questo: se da una parte rinnova un evento prodigioso¹⁹, dall'altra, nel descriverlo a sua volta, riesce meglio di quanto aveva fatto Virgilio.

Ecco che allora Dante evidenzia fin da principio lo statuto poetico della sua opera, dove il viaggio oltremondano viene fatto sotto l'egida del grande poeta che, prima di lui, aveva raccontato di un'altra discesa agli inferi, la quale ha portato, dopo alterne vicende, alla fondazione di una nuova patria; un poeta pagano, nella cui opera Dante riconosce il valore della vera poesia che, in quanto tale, è ritenuta portatrice di verità. Dante può ben dunque seguire le orme del maestro con la consapevolezza della propria superiorità, non solo perché, in quanto cristiano, è dotato di cognizioni che derivano dalla Rivelazione, ma perché nel proprio intimo è un uomo magnanimo, dotato cioè di quella virtù che «è moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama» (*Conv.* IV xvii, 5), una qualità indispensabile per un poeta il cui fine della propria attività è il conseguimento della gloria.

¹⁹ Basterebbe un semplice confronto tra i due episodi per vedere come le due vicende sono simili, ma non uguali, sia per situazione che per resa poetica. Dai versi di Dante emerge una immediata vitalità dell'anima tramutata in pianta che in Virgilio è invece assente. La voce di Polidoro si fa infatti sentire solamene nel momento in cui, per la terza volta, Enea strappa la freccia-arbusto, perché desideroso di scoprire l'origine del sangue che vede uscire.

Tuttavia a nulla vale a Dante lo sgomento provato per quei lamenti senza volto, per cui alla «frascetta» suggerita da Virgilio egli preferisce cogliere «un ramicel». Il rimprovero di Pier delle Vigne per la mancata pietà giunge inevitabilmente («...Perché mi scerpi? / non hai tu spirito di pietade alcuno? [...] ben dovrebb'esser la tua man più pia»), al pari di quello di Polidoro verso Enea (Cfr. *Aen.* III 41-42): «Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto, / parce pias scelerate manus» [«Perché laceri uno sventurato, o Enea? Risparmia un cadavere; risparmia di profanare le pie mani»].

1.2 Ovidio in Dante

Inferno, primo cerchio. Nel Limbo Dante scorge una fonte luminosa che risplende e che spezza le tenebre infernali. È la luce emanata dai grandi poeti dell'antichità, i cui nomi vengono presentati al pellegrino da Virgilio.

«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

(*Inf.* IV 86-90)

Omero, Orazio, Ovidio e Lucano. Questi sono i nomi dei poeti appartenenti alla «bella scola», alla quale si aggiungono Virgilio e Dante, sicché per questi è un grande onore essere accolto come «sesto tra cotanto senno». Una simile rassegna di poeti illustri, che si configura come un vero e proprio canone di *auctores* classici, era già stata formulata, ma in altri termini, all'altezza della *Vita Nuova*²⁰.

Ma è nel *De vulgari eloquentia* (II, VI 7) che Dante cita l'Ovidio delle *Metamorfosi*, e non quello del *corpus eroticum*, tra i poeti regolati da imitare (assieme a Virgilio,

²⁰ Cfr. *V.N.* XXV. Il capitolo in questione è occupato da un'ampia digressione poetica nella quale Dante sente l'esigenza di giustificare l'uso retorico della prosopopea, poiché aveva parlato di Amore «come se fosse una cosa per sé, e non solamente sostanza intelligente, ma sì come fosse sostanza corporale». Il problema non è di tipo filosofico (stabilire la natura dell'amore), ma retorico e poetico. Amore è sì una passione, ma in poesia è stato atropomorfizzato con tre prerogative umane: il movimento, il sorriso e la parola. Proseguendo nel suo ragionamento, Dante arriva così a riconoscere la dignità della recente lirica amorosa in lingua volgare, che può essere posta sullo stesso piano di quella antica latina («dire per rima volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione»). A sostegno delle sue affermazioni, Dante esemplifica portando i casi in cui anche gli antichi poeti hanno fatto uso della prosopopea, e tra questi cita Virgilio, Lucano, Orazio, Omero e Ovidio. Di quest'ultimo, in particolare, Dante riporta l'uso della personificazione che l'autore aveva fatto nei confronti di Amore all'inizio dei *Remedia amoris*.

Da qui in avanti le citazioni dell'opera fanno riferimento a *Vita Nuova*, a c. di D. Pirovano e M. Grimaldi, *NECOD*, vol. I, Salerno Editrice, Roma 2015. Il testo critico rimane, nella sostanza, quello fissato da Michele Barbi (*Vita Nuova*, ed. critica a c. di M. Barbi per «Edizione Nazionale delle Opere di Dante», I, Bemporad, Firenze 1932), con la sola revisione formale giustificata da Pirovano nella *Nota al Testo* (pp. 48 e ss.).

Stazio e Lucano) per conferire alla canzone il più alto grado di costruzione linguistica e stilistica.

Nella *Commedia*, secondo Michelangelo Picone, Ovidio (e le *Metamorfosi*) riveste un ruolo importante, poiché «è chiamato a colmare lo iato storico culturale che separa il poema delle origini, l'*Eneide*, dal poema della pienezza storica di Roma, la *Pharsalia*» (Picone, 1993a: 25).

In altre parole Ovidio è quel ponte che unisce le mitiche origini troiane, evocate dall'*Eneide*, agli sviluppi storici dell'epoca imperiale raccontati dalla *Pharsalia*.

Le *Metamorfosi* di Ovidio non costituiscono più per Dante solo un importante e ricco repertorio mitologico da cui attingere per arricchire l'*Inferno* con trasformazioni che mirano, in termini di *aemulatio*, a offuscare quelle descritte dall'autore latino (basti pensare alle varie metamorfosi che subiscono i ladri fiorentini in *Inferno* XXV²¹), ma diventa anche uno strumento per veicolare precetti morali alla luce della verità cristiana.

Come infatti ha evidenziato lo stesso Picone, a proposito della ricezione del mito nel Medioevo (Picone, 2005), tre sono i principali atteggiamenti ermeneutici che “l'età di mezzo” manifesta nei confronti dell'opera ovidiana e, in termini generali, verso il mito classico:

I. il mito viene condannato perché ritenuto contrario alla verità cristiana. Esso non solo favorisce comportamenti immorali, ma anche forme di idolatria che si sostituiscono al culto dell'immagine divina. Un tale spirito di avversione ha portato alla composizione dell'*Ovide moralisé*, un testo coevo alla *Commedia* in cui l'autore vede, per esempio, nella morte di Piramo, l'amante che morendo tinge col proprio sangue le bacche di gelso, la contraffazione della morte di Cristo, il cui sangue sgorga dal legno della croce;

II. Si cerca di conciliare il mito con la verità cristiana. Il mito come *integumentum*, o ombra del vero, non viene considerato falso, «ma diventa un

²¹ Cfr. *Inf.* XXV 94-97: «Taccia Lucano là dov'è' tocca / del misero Sabello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio» I versi riportati sanciscono la vittoria poetica dantesca sui due autori classici precedenti. Lucano e Ovidio in due passi delle loro opere (*Phars.* IX 761-804 e *Met.* IV 563-603) avevano descritto, l'uno gli effetti dei morsi dei serpenti sui corpi dei due soldati romani nel deserto libico, l'altro della trasformazione di Cadmo in serpente.

annuncio o un presagio della verità che solo il glossatore medievale riesce a manifestare»²². In tale prospettiva, ad esempio, la discesa agli inferi di Orfeo è prefigurazione della discesa di Cristo al Limbo per liberare gli antichi Patriarchi;

III. La terza possibilità, sviluppo della seconda, «applica il mito alla persona dell'*auctor* [...], il quale lo rivive all'interno della sua carriera esistenziale poetica»²³. In questa prospettiva figurale, il mito viene fatto rivivere, ad esempio, attraverso l'esperienza ultraterrena del protagonista, per cui Dante, nel suo viaggio, si presenta di volta in volta come novello Orfeo, novello Ulisse o novello Giasone, come colui cioè che riesce a portare a compimento la propria impresa laddove gli antichi eroi, invece, spesso avevano fallito. Nei confronti di questi personaggi, Dante non solo prova ammirazione, ma si rispecchia in loro e, cosa più importante, ne prende le distanze.

A titolo esemplificativo prendo solamente in considerazione uno dei personaggi poc'anzi nominati: Giasone.

L'incontro con Giasone avviene nella prima bolgia dell'ottavo cerchio (canto XVIII), luogo riservato ai seduttori, i quali sono sferzati dai diavoli.

L'atteggiamento di Dante nei confronti dell'antico eroe, colui che per primo solcò il mare assieme agli Argonauti alla conquista del vello d'oro, è ambivalente: se da una parte il poeta-pellegrino è attratto dalla magnanimità di Giasone (viaggiatore come lui), dall'altra respinge la sua condotta immorale (l'aver abbandonato prima Isifile e poi Medea).

E 'l buon maestro, senza mia dimanda,
mi disse: «Guarda quel grande che vene,
e per dolor non par lagrime spanda:

quanto aspetto reale ancor ritene!

Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
li Colchi del monton privati féne.

Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate

²² Cfr. Picone, 2005:130.

²³ *Ibid.*

tutti li maschi loro a morte dienno.

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

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

(*Inf.* XVIII 82-96)

I versi riportati possono essere idealmente divisi in due parti: nella prima (vv. 82-87) l'eroe viene identificato come «grande» nel suo incedere; vengono inoltre indicati il nome e il ricordo della sua impresa più illustre. È questa la parte in cui Dante prova ammirazione per Giasone, il quale, nonostante la pena inflitta, nella resistenza al dolore conserva il suo aspetto regale. Nella seconda (vv. 88-96) egli viene giudicato per le sue azioni, e qui invece a prevalere è il disprezzo dell'autore per la ripugnante colpa commessa.

Proprio in questo incontro è possibile scorgere, secondo Picone, a livello intertestuale, le due diverse opere di Ovidio che soggiacciono alle rispettive parti segnalate. Il ritratto positivo è il riflesso di quanto narrato nel settimo libro delle *Metamorfosi* (dove per l'appunto si allude all'impresa degli Argonauti), quello negativo, invece, proviene dalle *Heroides*: la VI (*Hypsipyle Iasoni*²⁴) per quanto concerne la seduzione e l'abbandono di Isifile, la XII (*Medea Iasoni*) per quanto riguarda il tradimento nei confronti di Medea.

Ora, rileggendo il passo dantesco, balza inevitabilmente all'occhio del lettore l'enorme spazio che Dante assegna alla vicenda di Isifile rispetto a quella di Medea, riassunta

²⁴ Tiziano Zanato, nella sua *Lettura del canto XVIII dell'«Inferno»* (in «Per leggere. I generi della lettura», IV / 6, 2004, pp. 5-47), evidenzia «che molto spesso la ripresa dalla *Eroide* è letterale». Il verso 94 («Lasciolla quivi, gravida, soletta»), ad esempio, deriva da quello 61 («Quod tamen e nobis gravida celatur in alvo») e 120 («dulce mihi gravidæ fecerat auctor onus»), ricordando, peraltro, «che il termine *gravida* [...] è un *hapax* in Dante». Per quanto riguarda invece la vicenda dell'uccisione degli uomini di Lemno, avvenuta per mano delle stesse donne dell'isola, e rievocata da Dante ai versi 87-89, i commentatori moderni individuano nel quinto libro della *Tebaide* di Stazio (vv. 48-499) la principale fonte dantesca dell'episodio. Zanato tuttavia ipotizza come fonte possibile, se non altro per una ripresa più letterale, un'altra opera ovidiana, poco fortunata nel Medioevo: *Ibis* (cfr. v. 394 «Quosque ferae morti Lemnia turba dedit»).

invece in un solo endecasillabo (v. 96).

Tale predilezione si spiega con il fatto che attraverso la figura e l'episodio di Isifile, Dante vuole, a questa altezza del suo viaggio, mettere in evidenza la condotta riprovevole di Giasone, laddove invece il nome di Medea sarebbe stato associato alla conquista del vello d'oro, e così facendo l'immagine di Giasone sarebbe risultata quella di un eroe-vincitore anziché di un seduttore-dannato.

Se da un lato l'esempio di Giasone mostra come Dante non esiti a porre in luce l'aspetto del mito che più si s'addice al fine didattico dell'opera, dall'altro rivela un personale legame con il personaggio, implicito certo, ma non meno significativo rispetto a quello, forse più manifesto, con Ulisse.

Al contrario, le dure prove sostenute in vita da Giasone diventano funzionali per Dante nel momento in cui, rievocandole nel secondo canto del *Paradiso*, esse diventano termine di confronto con la sua impresa, altrettanto ardua e gloriosa, quella cioè di riuscire a descrivere l'ineffabile dimora dei beati.

Que' glorïosi che passaro al Colco
non s'ammiraron come voi farete,
quando Iasón vider fatto bifolco.

(*Par.* II 16-18)

Lo stupore e la meraviglia degli Argonauti nel vedere il loro re domare i buoi e arare il terreno, è niente a confronto a quella dei lettori nel leggere la terza cantica.

Anche Dante, come Giasone, solca un'acqua che «mai non si corse», ed è proprio l'ultimo canto, dove «l'alta fantasia» viene messa di più a dura prova, a sancire la vittoria dell'eroe cristiano su quello pagano.

1.2.1 Esempi di riscrittura dantesca di miti ovidiani

Le Eliadi

Nelle pagine precedenti ho citato la vicenda di Polidoro, narrata nel libro terzo dell'*Eneide*, non solo come ipotesto di quella di Pier delle Vigne in *Inferno* XIII, ma soprattutto come esempio di *aemulatio* che rivela la straordinaria capacità dantesca di rendere credibile un evento incredibile. L'osservazione sulla ripresa di Virgilio è di per sé corretta, ma non completa. Sulla trasformazione degli uomini in pianta agisce infatti un altro testo: il racconto ovidiano delle Eliadi narrato nel II libro delle *Metamorfosi* (al quale si possono aggiungere ben altre trasformazioni, tra le quali quella più nota della ninfa Dafne, trasformata in alloro).

Ovidio racconta che in seguito alla tragica morte di Fetonte, le Eliadi, sue sorelle, piansero notte e giorno la sua dipartita. Dopo quattro mesi di cordoglio, rinnovato ogni notte, le tre sorelle furono trasformate da Zeus in pioppi.

Già il D'Ovidio notava la differenza nel processo di metamorfosi così come esso viene descritto dal poeta latino e da Dante. Mentre in Ovidio leggiamo che la trasformazione delle Eliadi avviene non solo nella totalità della loro persona (anima e corpo), ma anche in uno sviluppo continuo (i piedi si irrigidiscono in radici, i capelli diventano foglie), la sorte che spetta ai suicidi è completamente differente. In Dante, infatti, seguendo la spiegazione di Pier delle Vigne, più che a una metamorfosi di tipo ovidiano, si assiste a un puntuale cambiamento della sola anima, strappata (e quindi separata) dal corpo attraverso il suicidio. Da Minosse, essa precipita direttamente nel settimo cerchio, per poi germogliare, fino a diventare una pianta selvatica in balia delle Arpie. L'aspetto innovativo in Dante sta proprio nel fatto che egli fonde insieme, in un'unica creazione artistica, l'anima e il corpo vegetale, sicché Pier delle Vigne è a tutti gli effetti un pruno, dal quale fuoriescono nel medesimo tempo «parole e sangue».

Al contrario, lo sventurato Polidoro non è il mirto dal quale Enea sradica ripetutamente

gli arbusti, così come le Eliadi, una volta tramutate in pioppi, perdono per sempre la loro connotazione umana, tant'è che, dopo l'ultima disperata invocazione alla madre Climene, la corteccia chiude per sempre qualsiasi possibilità di proferire parola²⁵.

Se il poeta pagano, con il suo spirito panteistico, può ancora creare un legame con la natura, dandole vita e animandola di passioni umane, il poeta cristiano è chiamato invece a spezzare questo legame, mostrando invece «l'ibrido, il pervertito, il peccaminoso, il dannato» (Spitzer, 1976: 151). La metamorfosi nelle mani di Dante deve infatti apparire tragica e suscitare orrore: è la punizione più consona per chi, come Pier delle Vigne, ha spezzato quell'unità naturale tra anima e corpo voluta da Dio.

All'innaturale gesto dei suicidi corrisponde dunque l'innaturale forma corporea che assume l'anima, ridotta ora allo stato di vegetale, una specie gerarchicamente inferiore rispetto all'uomo. Possiamo quindi affermare che la metamorfosi, in questo caso, si configura come la concreta e tangibile manifestazione della corruzione dell'anima a causa del peccato. È a causa di esso che l'anima si corrompe, si trasforma e si degrada, allo stesso modo in cui, al contrario, l'amore verso il Sommo Bene farà risplendere le anime beate in Paradiso. Ed è proprio in questa nuova significazione che il mito ovidiano viene rinnovato e potenziato, proprio perché inverato dalla fede cristiana. Lo stesso Virgilio mostra stupore e meraviglia nei confronti dell'arte divina, ragion per cui, come già ricordato, ciò che egli aveva descritto non basta più a spiegare la soprannaturalità della situazione: è necessario che Dante faccia esperienza diretta della realtà ultraterrena.

Nei commenti e nei saggi letti sull'episodio di *Inferno* XIII, non ho trovato alcun cenno o rimando a un'altra situazione analoga, nella quale, in un contesto completamente differente, un elemento arboreo viene colto. Mi pare cioè di intravedere un legame implicito e velato tra il «ramicel» colto da Dante, che non sembra ricrescere all'istante, e «l'umile pianta», vale a dire il giunco da cui Dante viene cinto sulla spiaggia del Purgatorio, per mano di Virgilio, prima di intraprendere il cammino verso il paradiso terrestre.

È vero che dietro al nuovo prodigio al quale Dante assiste (un nuovo giunco che

²⁵ Cfr. *Met.* II, 363: «...cortex in verba novissima venit» [«La corteccia si chiude sulle ultime parole»].

riaffiora prendendo il posto di quello divelto da Virgilio) c'è l'episodio del ramoscello d'oro colto da Enea per poter entrare nell'Ade (*Aen.* VI, 143-144), ma credo altresì che Dante abbia voluto in questo modo evidenziare il diverso destino escatologico che attende le anime purganti rispetto a quelle infernali. Pur non trattandosi di una metamorfosi ovidiana, ma di un innaturale prodigio, il giunco che rinasce mette subito il pellegrino davanti alla realtà del nuovo regno: anche le anime, compiuto il cammino di purificazione (la loro permanenza nelle varie cornici è temporanea), rinasceranno a nuova vita e, dopo il Giudizio Universale, i loro corpi risplenderanno della gloria divina, al pari di quelle già beate in paradiso.

Diversa è invece la condizione e la consapevolezza che traspare dalle parole di Pier delle Vigne. Egli esprime la fedeltà nei confronti dell'imperatore Federico II giurando su «le nove radici d'esto legno» (v. 73), affermazione cosciente dell'irreversibile nuova condizione, ormai completamente assimilata alla propria identità. Al nuovo *status* si aggiunge poi il destino che spetta ai suicidi dopo il Giudizio Universale: essi trascineranno i loro corpi nella selva per appenderli ciascuno al proprio albero.

Credo dunque che anche questo fatto possa dimostrare, ancora una volta, come «il livello ermeneutico»²⁶ sia determinante nella riscrittura dantesca dei classici.

²⁶ Cfr. Picone, 1993b: 119. Picone afferma che anche la riscrittura dantesca dei miti nella *Commedia* si realizza su due livelli: il livello compositivo (al quale pertengono le tecniche dell'*imitatio* e dell'*emulatio*) e il livello ermeneutico, al quale pertengono le tecniche dell'allegoresi. Scrive Picone: «Nella costruzione dell'*allegoria*, nel tentativo cioè di comprendere la realtà figurale della punizione o della ricompensa, egli si serve invece dell'intertesto biblico o rituale o filosofico (comunque di un modello analogico sacro), accede alla *veritas* finale che fissa il personaggio o l'evento su uno sfondo di eternità, manifestando così la *novitas* della sua scrittura rispetto a quella del poeta classico».

Ulisse

Tra tutti i personaggi incontrati da Dante nell'*Inferno*, Ulisse rientra di certo tra quelli che più sono rimasti scolpiti nella memoria del lettore di qualsiasi epoca. Egli appare come «figura sintomatica della riscrittura cristiana del mito antico» (Picone, 2005: 151), della quale figura Dante si propone di rivelare una volta per tutte il senso ultimo. Nelle intenzioni dell'autore c'era infatti la volontà di dare una chiusura definitiva al carattere ambiguo dell'antico eroe (operazione forse suggerita dalle stesse riflessioni di Seneca²⁷), laddove Omero e la cultura classica avevano, per l'appunto, fatto di Ulisse un personaggio 'aperto', nel senso che il suo carattere "multiforme" si prestava a diverse interpretazioni, per cui l'intelligenza, per esempio, poteva configurarsi sia negativamente come astuzia fraudolenta, sia positivamente come sapienza; allo stesso modo i suoi viaggi potevano essere qualificati come frutto della *curiositas*, ma anche come *peregrinatio* intesa quale ricerca di verità che riguardano l'essere umano.

Il mito di Ulisse giunge a Dante non direttamente da Omero (data l'ignoranza del greco del mondo medievale), ma attraverso la rielaborazione di autori latini (Virgilio, Ovidio e Stazio), e mediante rielaborazioni romanze quali il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, nonché il suo rifacimento latino (*Historia destructionis Troiae*), portato a termine da Guido delle Colonne nel 1287 (Picone, 1991).

Di queste tradizioni che circolavano, Dante rigetta la versione comune, che voleva Ulisse morto ad Itaca, involontariamente ucciso dal figlio Telegono (nato dalla relazione con la maga Circe), per riscriverne la morte in una versione moderna, che «manifesti a pieno le potenzialità del sublime cristiano» (Picone, 1991: 505). Nell'Ulisse dantesco, il dialogo con Ovidio si instaura innanzitutto all'inizio del canto, quando Dante dichiara di tenere, più del solito, a freno il proprio ingegno:

²⁷ In una delle *Lettere morali a Lucilio* (LXXXVIII), Seneca si interroga sull'utilità di stabilire gli esatti confini dei viaggi di Ulisse, quando in realtà ciò che è decisivo per l'uomo è di conoscere la nostra erranza esistenziale, imparando cioè ad affrontare le tempeste della vita e continuare così il viaggio verso nobili mete.

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

(*Inf.* XXVI 19-24)

Tale presa di posizione nei confronti delle proprie capacità si configura esattamente all'opposto di quanto invece sostenuto da Ulisse nelle *Metamorfosi*, quando, nella disputa con Aiace per le armi d'Achille, il figlio di Laerte aveva dichiarato senza esitazione che la propria intelligenza ed eloquenza, messe più volte al servizio degli Achei, agendo contro di lui in quel momento, non fossero causa di malumore²⁸. Dante pone così un evidente parallelismo tra sé stesso e Ulisse, e dal confronto tra i due personaggi non può che emergere un'importante differenza: mentre Dante riconosce come guida alle proprie capacità l'influsso degli astri e la grazia divina («stella bona o miglior cosa»), per l'antico eroe greco l'ingegno non è dono divino, ma un «patrimonio individuale» (Picone, 1991: 509), i «bona [...] sua» che egli può utilizzare nel modo che più ritiene opportuno.

Ma c'è un altro passo narrato da Ovidio che costituisce la base testuale, il germe, dal quale origina il racconto di Ulisse. Il suo racconto riparte da quello di Macareo nel XIV libro delle *Metamorfosi*, dove, per l'appunto, il disertore greco osservava la nave di Ulisse allontanarsi verso una meta ignota e pericolosa.

Da Ovidio Dante riprende sia gli elementi temporali inerenti alla permanenza dell'eroe presso la maga, sia quelli spaziali legati all'ubicazione dell'isola di Circe²⁹.

²⁸ Cfr. *Met.* XIII 135-139: «Huic modo ne prosit, quod, uti est, hebes esse videtur; / neve mihi noceat, quod vobis semper, Achivi, / profuit ingenium, meaque haec facundia, siqua est, / quae nunc pro domino, pro vobis saepe locuta est, / invidia careat, bona nec sua quisque recuset» [«Mi dispiacerebbe se ad Aiace dovesse giovare quell'aria da ebete che ha (ed ebete è), e a me dovesse nuocere la mia intelligenza, la quale sempre vi è stata utile, o Achei; e anche questa mia facondia, se un po' ne ho, che oggi interviene per me come tante volte è intervenuta per voi, non mi attiri malanimo: nessuno deve rinunciare a sfruttare le doti sue personali»].

²⁹ Cfr. *Inf.* XXVI 91-93: «mi diparti' da Circe, che sottrasse / me più d'un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enea la nomasse». I versi che costituiscono la terzina provengono da Ovidio: il «longum per annum» (cfr. *Met.* XIV 435) diventa in Dante «più d'un anno», mentre il riferimento a Gaeta (città

In sole poche terzine Dante delinea poi, per bocca dello stesso eroe, le due possibili mete che si stagliavano nel suo orizzonte una volta lasciata per sempre l'incantatrice: ritornare a Itaca dagli affetti più cari (rappresentati dal figlio Telemaco, dal padre Laerte e dalla moglie Penelope), o intraprendere un nuovo viaggio al di fuori del Mediterraneo. La decisione di Ulisse è orientata senza alcun rimorso verso la seconda possibilità:

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui deserto.

(*Inf.* XXVI 100-103)

E le parole di Macareo riaffiorano nuovamente, in altra forma, nella dittologia sinonimica dantesca «vecchi e tardi» (v. 106), espressione riferita a Ulisse e ai suoi compagni nel momento in cui giungono presso lo stretto di Gibilterra³⁰. Ma se in Ovidio il figlio di Laerte aveva ordinato agli uomini di riprendere il mare, nella riscrittura dantesca del mito le sue parole, volte a persuadere i compagni a varcare le colonne d'Ercole, non risuonano come un comando, bensì come «orazion picciola» (v. 122).

Al mito di Ulisse, Dante sovrappone infine quello di Icaro: i remi della nave si fanno «ali al folle volo» (v. 125), portando Ulisse e gli intrepidi compagni a condividere il tragico destino del figlio di Dedalo, il quale, incurante dei consigli del padre, volò con le ali di cera troppo vicino al sole.

Concludendo possiamo affermare che nel riscrivere in chiave cristiana il mito di Ulisse, Dante non nega all'eroe pagano la libertà di scegliere il proprio destino, che gli appare davanti a sé proprio in quelle «incerte rotte» di cui parlava Circe³¹.

così chiamata da Enea in onore della nutrice Caieta) si rifà al verso 157: «litora adit nondum nutricis habentia nomen» [...giunge alla spiaggia destinata a prendere il nome della sua nutrice].

³⁰ Cfr. *Met.* XIV 436-439: «[...] Resides et desuetudine tardi / rursus inire fretum, rursus dare vela iubemur; / ancipitesque vias et iter Titania vastum / dixerat et saevi restare pericula ponti» [...Impigrity e infiacchiti dall'inattività, ricevemmo poi l'ordine di riprendere il mare, di rispiegare le vele. Circe ci parlò prima delle incerte rotte e dell'immenso percorso e dei pericoli che ancora ci attendevano sul mare crudele].

³¹ Cfr. nota precedente.

Se da un lato Ulisse poteva intraprendere un viaggio “sicuro”, circoscritto al Mediterraneo, verso la patria e una felicità terrena (queste rappresentate da Itaca e dalla famiglia), dall'altro la via del ritorno poteva configurarsi come un'avventura oceanica pericolosa e verso l'ignoto, avente però come meta finale la conoscenza originaria (rappresentata dall'Eden). Tra queste due vie, Ulisse preferisce la seconda, la sola grazie alla quale egli può veramente «divenir del mondo esperto», e comprendere così appieno l'uomo, nel quale dimorano al contempo «vizi» e «valore».

«La scelta compiuta dall'eroe greco è dunque, per Dante, quella giusta. Il momento storico non è invece opportuno: i tempi infatti non sono ancora pieni perché l'uomo possa, guidato solo dalla propria ragione, portare a felice compimento un simile viaggio di ritorno all'Eden proibito» (Picone, 2005: 516).

A Ulisse, che conta esclusivamente sulle proprie forze, è negato il lieto fine: la sua nave si inabissierà proprio nelle acque di quel mare sul quale Dante vedrà il riflesso del sole nascente³². Se il naufragio di Ulisse avviene nel silenzio della notte e con Dio come unico testimone di quell'impresa cancellata dalla storia in pochi istanti, Dante inizierà il suo cammino di purificazione verso l'Eden, proprio ai piedi di quella stessa montagna che il Laerziade e i suoi compagni avevano ammirato solo da lontano, certo però del diverso epilogo.

Il viaggio di Ulisse diventa così l'archetipo sul quale Dante costruisce il proprio viaggio. Laddove Ulisse non arriva, Dante porta a compimento: alla fine del viaggio, godendo della visione di Dio, egli acquisirà quella «canoscenza» negata all'antico pagano e invece concessa a lui, moderno cristiano.

³² Cfr. *Purg.* I 115-117: «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina».

CAPITOLO II: IL DIAVOLO E L'INFERNO NELLA CULTURA E NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE

Premessa

Prima di passare in rassegna, nel prossimo capitolo, i demoni infernali incontrati da Dante, ho trovato significativo inserire un capitolo nel quale illustrare, per sommi capi, la percezione dell'uomo medievale nei confronti del Diavolo e dell'inferno, entità ben lontane dall'essere considerate, da Dante *in primis*, semplici superstizioni del suo tempo.

Quando nell'agosto del 1986 papa Giovanni Paolo II, riprendendo il passo del *Credo* in merito a Dio creatore «di tutte le cose visibili e invisibili», dedica alcune catechesi sugli angeli (e in modo particolare sul «mistero della libertà che alcuni di essi hanno indirizzato contro Dio e il suo piano di salvezza nei confronti degli uomini»³³), ribadisce di fatto ai fedeli l'esistenza del Diavolo e la sua natura. Le catechesi tenute dal Santo Padre suscitarono non poche polemiche tra i cattolici e i laici, coinvolgendo tanto i giornalisti quanto i teologi, e perfino l'ENPA (Ente Nazionale Protezione Animali) nella voce dell'allora vicepresidente Silvano Traisci, il quale, contestando al papa le tradizionali immagini utilizzate per descrivere il demonio (drago, leone, serpente), invitava il pontefice «a non ulteriormente coinvolgere inermi specie di animali nelle sue supposizioni teologiche» (Franzoni, 1986: 23).

Anche Benedetto XVI, successore di Wojtyła, ritornò in diverse occasioni sull'argomento, e in tempi più recenti il tema è stato ripreso altresì dall'attuale pontefice. Sembra dunque che anche nell'età moderna e contemporanea i successori di Pietro, a intervalli più o meno regolari, avvertano l'esigenza di richiamare l'attenzione dei

³³ Udienza generale tenuta in Vaticano mercoledì 13 agosto 1986 (https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/audiences/1986/documents/hf_jp-ii_aud_19860813.html).

cristiani su questioni che, pur non essendo di primaria importanza, pertengono comunque all'ambito della fede³⁴. L'atteggiamento odierno dei cristiani cattolici in merito all'esistenza del maligno è tuttavia ambiguo: anche coloro che si professano credenti (non solo laici ma anche sacerdoti) o non credono nella sua esistenza, oppure identificano il demonio come una mera personificazione del male.

A partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con il clima di contestazione giovanile, si è assistito al rilancio e all'affermazione di fenomeni culturali-religiosi e di pratiche la cui spiritualità è legata al nome di Satana. Il satanismo moderno ha di fatto portato alla nascita di vere e proprie Chiese, la prima delle quali venne fondata a San Francisco la notte del 30 aprile del 1966 da Anton LaVey con il nome di Chiesa di Satana³⁵.

Per un uomo del Medioevo come Dante, invece, le cose stavano diversamente. Quando partecipava alla Santa Messa (non solo con la speranza di vedere Beatrice) e da «buon cristiano»³⁶ recitava «Credo in unum Deum...factorem cæli et terræ, visibilium omnium et invisibilium», a quelle parole credeva davvero.

Può essere difficile per noi oggi cogliere questo aspetto specifico della sensibilità medievale, ma Dante non aveva alcun dubbio.

Il principe delle tenebre è un'entità onnipresente nella vita quotidiana dell'uomo medievale, un personaggio ben noto e temuto.

Lo si rappresenta come un essere mostruoso, alato, dotato di artigli e a capo di un corteo di demoni.

³⁴ Nella seconda metà del Novecento il primo a evocare i mali del demonio è stato Paolo VI, (papa dal 1963 al 1978), nel discorso tenuto il 15 novembre del 1972. Già il 29 giugno, in occasione della festa dei santi Pietro e Paolo, nell'omelia il Santo Padre aveva annunciato il sentore che «da qualche fessura sia entrato il fumo di Satana nel tempio di Dio». Tale dichiarazione suscitò polemiche e reazioni.

³⁵ La Chiesa fondata da LaVey appartiene a quel satanismo, definito «razionalista», in cui Satana non è venerato come persona vivente e reale, ma solamente come simbolo della trasgressione, della ragione, e di tutto quanto l'oscurantismo, la superstizione e la morale giudeo-cristiana hanno vietato. Scrive Introvigne: «In un simile contesto Satana è un personaggio largamente simbolico, e il satanismo diventa una religione potenzialmente atea, che si identifica con un culto della ragione, della natura e della vita. Questo non toglie che tutti i riti, i simboli e le pratiche tipiche del satanismo si trovino nei gruppi "razionalisti": inni a Satana, messe nere, profanazione di simboli cristiani e così via. Ma tutto questo ha una funzione di psicodramma, con lo scopo di liberare – attraverso una serie di emozioni violente – il fedele del culto satanico dal proprio retaggio religioso e morale cristiano da cui, nonostante tutto, rimane sempre molto difficile staccarsi» (Introvigne, 1990: 383).

³⁶ Cfr. *Par.* XXIV 52.

È l'emblema dell'astuzia e pertanto la sua attività principale consiste nell'infondere il dubbio e l'odio, conquistare subdolamente la fiducia dell'innocente, far vacillare i cuori più puri come quelli dei santi.

Il suo obiettivo è uno solo: popolare l'inferno al fine di tormentare per l'eternità i peccatori. Capiamo bene in quest'ottica che la vita del cristiano, sottoposta alle insidie continue di un simile avversario, si configura come un'incessante lotta per la salvezza della propria anima.

A questo proposito corrisponde molto bene la storia narrata da due personaggi emblematici della *Commedia*: Guido e Buonconte da Montefeltro.

È solo il vincolo di sangue a legare i due uomini d'armi, poiché un diverso destino escatologico attende invece le due anime: quella di Guido, incontrata da Dante all'inferno tra i consiglieri fraudolenti (canto XXVII), alla fine dei tempi subirà la dannazione eterna, quella del figlio Buonconte (*Purg.* V), al contrario, sarà ammessa a godere la gioia dell'eterna beatitudine. Entrambi raccontano al pellegrino Dante di come le loro anime, al momento della morte, siano state contese tra le potenze del cielo e quelle dell'inferno. Guido, abbandonate le armi e fattosi *cordigliero*, per aver consigliato papa Bonifacio VIII su come vincere i Colonna, vede la sua anima reclamata tra S. Francesco e un diavolo:

Francesco venne poi, com'io fu' morto,
per me; ma un d'i neri cherubini
li disse: "Non portar; non mi far torto.

Venir se ne dee giù tra' miei meschini
perché diede 'l consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;

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

(*Inf.* XXVII 112-120)

Opposta è invece la sorte del figlio Buonconte. Allontanatosi dalla battaglia di

Campaldino (1289), ferito a morte, spira pronunciando il nome della Vergine Maria. Subito appare l'angelo di Dio che strappa l'anima a un diavolo alquanto adirato:

l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò de l'altro altro governo!".

(*Purg.* V 104-108)

A sancire i due diversi destini è il pentimento, disatteso nel caso di Guido, estremo nella vicenda di Buonconte. Non è servito a Guido indossare il saio francescano e quindi la sua conversione ad una vita più retta e pura. A nulla gli sono valse le parole del papa che, forte del suo potere temporale e spirituale, dischiudeva al frate, tramite l'assoluzione preventiva, le porte del regno dei cieli.

"Non si può assolvere chi non si pente, né tantomeno, secondo il principio logico di non contraddizione, ci si può pentire nell'atto stesso di peccare". Sono queste le parole che il diavolo rivolge a un incredulo Guido, stupito di una simile abilità del demone nella disputa filosofica (vv. 118-20). All'ultima ora della vita è meglio dunque morire pentiti anche se macchiati col sangue del nemico (sangue fraterno) piuttosto che morire impenitenti e consacrati alla vita religiosa, perché nulla di ciò che si fa in questa vita sfugge a Dio, e persino una lacrima può segnare la differenza tra beatitudine e dannazione.

Se l'uomo a causa dei peccati smarrisce, come Dante, la *diritta via*, ad attenderlo c'è il castigo eterno; per questa ragione il cristiano cattolico ha bisogno dell'aiuto degli angeli, della protezione della Vergine Maria, di confidare nelle reliquie dei Santi e di continui miracoli in grado di infondergli fiducia.

Satana è un nemico instancabile, un «leo rugiens»³⁷ che ciruisce la sua preda; è forte,

³⁷ Cfr. *1Pt* 5,8. Da qui in avanti tutte le citazioni bibliche sono tratte da *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem*, a c. di R. Weber *et al.*, terza ed. a cura di B. Fischer *et. al.*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1983 (da tale edizione sono tratte anche le abbreviazioni usate. Per il testo della traduzione in lingua italiana si fa riferimento a *La Sacra Bibbia*, a c. della CEI, UELCI, Roma 2008).

certo, ma non impossibile da respingere e questo, come ora vedremo, lo sapevano bene gli antichi monaci che nel deserto combattevano le loro battaglie spirituali.

2.1. L'ossessione del Diavolo e le sue manifestazioni nel monachesimo delle origini: le tentazioni dei Padri del deserto.

«Nam etsi ambulavero in maedio umbrae mortis,
non timebo mala, quoniam tu mecum es»³⁸

(Ps 22, 4)

Angele Dei, qui custos es mei. Con queste parole ancora oggi il cristiano si affida all'angelo che Dio gli ha messo accanto per custodirlo e proteggerlo per tutta la vita.

Una tradizione cominciata con Cassiano (V secolo) e ripresa da un autore del basso medioevo come Pietro Lombardo (XII secolo) vuole però che all'angelo custode, incaricato di vegliare, corrisponda un diavolo il cui compito è indurre al male.

All'interno di un manoscritto conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 686, c. 83v), è questo che vediamo in una miniatura del *Libro delle sentenze* di Pietro Lombardo: un individuo posto nel mezzo dei due custodi alati.

La presenza di angeli e demoni nella vita quotidiana è sentita dall'uomo medievale come vera e autentica, non c'è una separazione netta tra il visibile e l'invisibile, sicché gli angeli e i diavoli dimorano tanto in paradiso e all'inferno quanto sulla terra, in *aere caliginoso*, secondo una tradizione giudeo-cristiana ripresa anche dal Nuovo Testamento³⁹.

Il Diavolo non solo è sentito come presenza reale, ma fa di tutto per portare l'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, alla dannazione eterna.

³⁸ [«Anche se vado per una valle oscura, / non temo alcun male, perché tu sei con me»].

³⁹ Cfr. *Eph* 2,2: «...in quibus aliquando ambulastis secundum saeculum mundi huius secundum principem potestatis aeris huius spiritus qui nunc operatur in filios diffidentiae» («...nei quali [peccati] un tempo viveste, alla maniera di questo mondo, seguendo il Principe delle potenze dell'aria, quello spirito che ora opera negli uomini ribelli») e 6,12: «quia non est nobis conluctatio adversus carnem et sanguinem sed adversus principes et potestates adversus mundi rectores tenebrarum harum contra spiritalia nequitiarum in caelestibus» [«La nostra battaglia infatti non è contro la carne e il sangue, ma contro i Principati e le Potenze, contro i dominatori di questo mondo tenebroso, contro gli spiriti del male che abitano nelle regioni celesti»].

Ricostruire e raccogliere un *dossier* sul Diavolo è un compito arduo, paradossale anche a causa della sua natura così inafferrabile e multiforme. Qui vale la pena tuttavia sottolineare che, già a partire dalla cultura monastica dei primi secoli, il diavolo costituisce una vera e propria ossessione per quegli uomini che avevano deciso di dedicare la loro vita all'insegna della solitudine, della preghiera e della contemplazione. Mi riferisco a quelle prime esperienze di vita monastica dei Padri del deserto, così chiamati perché, spinti dalla volontà di sottrarsi in modo totale al dominio del mondo (*xeniteia*), sceglievano di abbracciare la vita monastica ritirandosi nel deserto⁴⁰.

L'attività dell'anacoreta era rivolta al raggiungimento di uno stato ideale di perfezione interiore ottenibile solamente tramite l'ascesi (*askēsis*), ossia quel complesso di sacrifici e mortificazioni che il monaco imponeva al proprio corpo per contrastare e dominare le passioni.

Un elemento costante nelle biografie dei monaci, tanto da diventare un vero e proprio *topos*, è quello della lotta spirituale con il demonio: come Cristo secondo i vangeli era stato tentato per quaranta giorni nel deserto dal diavolo, allo stesso modo i monaci subivano da parte del maligno ogni sorta di vessazione.

Attraverso gli esempi di Sant'Antonio, primo grande modello dell'anacoretismo orientale, Pacone ed Evagrio Pontico si vuole ora mostrare in che modo il demonio si manifestava a questi monaci e di come essi, corroborati dalla fede e dalla preghiera, riuscivano a respingerlo e a vincerlo.

⁴⁰ È la cosiddetta "*fuga mundi*" (fuga dal mondo) alla quale si accompagna il *contemptus mundi* (disprezzo del mondo). Il termine *Xeniteia* designa l'esilio volontario, abbracciato per realizzare la perfezione della rinuncia e la continuità dell'orazione. Alcuni cristiani durante la persecuzione di Decio (alla metà del III secolo) si rifugiavano nel deserto per fuggire alle torture e alla morte, ma per alcuni di loro questo luogo esercitava anche grande fascino. È nel deserto infatti che Dio aveva condotto il suo popolo dopo averlo liberato dalla schiavitù d'Egitto per condurlo verso la Terra promessa. Giovanni Battista era cresciuto e predicava nel deserto e lo stesso Gesù, dopo il battesimo, vi si era recato per affrontare il demonio. I primi insediamenti dei monaci nel deserto sono a Nitria, Celle e Scete, poco distanti da Alessandria d'Egitto.

2.1.1. Sant'Antonio Abate (251 – 356)

Nella *Vita di Antonio*⁴¹, biografia scritta dal vescovo Atanasio di Alessandria nel IV secolo, si racconta che il Santo poco dopo la morte dei genitori, rimasto con la sorella più piccola, abbia deciso di dedicarsi alla vita ascetica prima in un luogo vicino casa, poi in una tomba scavata nella roccia, nel deserto e infine all'interno di una montagna. A spingere Antonio ad una scelta così radicale, (aveva affidato la propria sorella «ad alcune vergini sue conoscenti e degne di fiducia»⁴²), furono le parole che il Signore disse al giovane ricco indicandogli la via per ottenere vita eterna: «Si vis perfectus esse, vade, vende, quae habes, et da pauperibus, et habebis thesaurum in caelo; et veni, sequere me»⁴³.

Antonio si ritira così prima in luoghi solitari, dove non solo lavora, fortificato dai precetti divini che conosceva a memoria, ma subisce anche i primi assalti del maligno. Quest'ultimo, tramite cattivi pensieri, tenta di persuadere il Santo ad abbandonare la vita ascetica per ritornare a quella del mondo. Antonio resiste, digiuna, prega, mortifica la propria carne, ma il Diavolo non cede facilmente e rincarà la dose. Si presenta nuovamente al Santo come «spirito e amico di fornicazione» (Cavalca, 2009: 529)⁴⁴, offrendogli non solo pensieri osceni, ma facendo apparire di notte «forme di bellissime femmine e impudiche» (Cavalca, 2009: 529).

Ed è proprio attraverso la perseverante preghiera e il digiuno che Antonio riesce a vincere la sua battaglia contro il demonio, la prima di molte che seguiranno.

⁴¹ La biografia dell'eremita Sant'Antonio, monaco nativo di Alessandria d'Egitto, vissuto tra il III e il IV secolo, si configura come una lettera scritta dal vescovo Atanasio ai monaci d'Occidente per indicare loro l'ideale di vita monastica. Il testo greco è stato edito criticamente solo nel 1994 da Gérard J.M. Bartelink (*Athanase d'Alexandrie. Vie d'Antoine*, introduction, texte critique, traduction, notes et index par G.J.M. Bartelink, Editions du Cerf, Paris 1994). Segnalo fin da ora che le citazioni presenti, opportunamente segnalate, sono prese da *Atanasio di Alessandria. Vita di Antonio*, a c. di Davide Baldi, Editrice Città Nuova, Roma, 2015 (d'ora in avanti: *Vita*).

⁴² Atanasio di Alessandria, *Vita*, p. 39.

⁴³ Cfr. *Mt* 19,21: [«Se vuoi essere perfetto, va', vendi tutto quello possiedi, dallo ai poveri e avrai un tesoro in cielo; e vieni! Seguimi!»].

⁴⁴ È possibile leggere in filigrana le parole del profeta Osea 4,12 contro i culti idolatri: «Populus meo in ligno suo interrogavit, / et baculus eius adnuntiavit ei / spiritus enim fornicationum decepit eos / et fornicati sunt a Deo suo» [«Il mio popolo consulta il suo pezzo di legno / e il suo bastone gli dà responso, / poiché uno spirito di prostituzione li svia / e si prostituiscono, allontanandosi dal loro Dio»].

Le forme assunte dal maligno sono molteplici. Il tentatore appare al Santo sotto le sembianze di un fanciullo dalla carnagione scura, a volte scende sul campo di battaglia con una schiera di demoni, i quali non solo lo aggrediscono fisicamente lasciandolo tramortito, ma talvolta assumono la forma di feroci animali come il leone, il toro, l'orso, o fiere quali leopardi e lupi, fino ad arrivare ai letali serpenti e scorpioni.

«Si consistant adversus me castra, / non timebit cor meum; / si exurgat adversus me proelium in hoc ego sperabo»⁴⁵. Con queste parole, con la medesima fede del salmista Antonio pregava Dio e respingeva il demonio.

E la preghiera e la supplica del giusto non è mai sorda, non rimane inascoltata davanti al Signore, neppure quando Antonio, percepita la divina presenza in un raggio di sole, lancia a Lui il suo grido: «Dove eri? Perché non ti sei manifestato dall'inizio per mettere fine ai miei dolori?»⁴⁶. La risposta di Dio non si fa attendere. La sua voce giunge al Santo come balsamo che lenisce le ferite più profonde, come raggio di luce che sorge dopo la notte più buia: «Antonio, io ero qui con te, ma aspettavo di vedere come combattevi e quanto fossi valente nella lotta. Poiché sei rimasto fermo e non sei stato sconfitto, io sarò per te sempre un aiuto e farò in modo che tu divenga celebre ovunque»⁴⁷.

Un campo nel quale i Padri del deserto hanno fama indiscussa (e certamente meritata) è quello delle restrizioni alimentari a cui sottoponevano il proprio corpo e che trovavano espressione nella pratica penitenziale del digiuno.

Benché eccezionali, non sono mancati casi di digiuno completo e prolungato (si arriva perfino ai biblici quaranta giorni), sebbene la frequenza dei pasti variava da monaco a monaco in base all'età e allo stato di salute. Fin dalla fine del IV secolo, l'uso universale era quello di consumare un solo pasto quotidiano.

Afferma un noto apoftegma: «Se un uomo mangia una volta al giorno, è un monaco; se mangia due volte al giorno, è un uomo carnale; se mangia tre volte al giorno è un

⁴⁵ Cfr. *Ps* 26,3: [«Se contro di me si accampa un esercito, / il mio cuore non teme; / se contro di me si scatena una guerra, / anche allora ho fiducia»].

⁴⁶ Cfr. Atanasio di Alessandria, *Vita*, p. 52. Nella domanda di Antonio riecheggiano le parole del libro di Giobbe 38,4, e soprattutto quelle del *Libro dei Salmi* 21,2: «Deus Deus meus quare dereliquisti me» [«Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»], le medesime pronunciate da Cristo sulla croce (*Mt* 27, 46; *Mc*, 15, 34).

⁴⁷ *Ibid.*

animale» (Regnault, 1994: 80).

Ma di cosa si cibavano esattamente questi atleti di Cristo? Per loro il pane era l'alimento principale, spesso l'unico. Antonio, quando era sul monte, ma anche quando viveva nella tomba scavata nella roccia, si nutriva di pane che gli veniva portato ogni tanto. La razione quotidiana di pane degli anacoreti era fissata il più delle volte nel numero di due: un pane lo mangiavano all'ora nona, l'altro lo tenevano come riserva da condividere eventualmente con un ospite. Se il monaco non riceveva visite durante la giornata consumava il suo secondo pane la sera. Il pane tuttavia non era l'unico alimento che i monaci consumavano. Molti di loro si nutrivano anche di lenticchie e ceci, gli alimenti più comuni in Egitto. Non mancavano inoltre prodotti quali le verdure, mangiate il più delle volte crude, fresche o conservate nell'aceto col sale, le olive e la frutta come ad esempio i fichi.

Questa digressione sul regime alimentare trova la sua ragione d'essere nel fatto che a volte poteva capitare che il demonio, all'unico scopo di tentare l'anacoreta e distoglierlo così dall'asceti, assumesse le sembianze di un monaco intento a offrire il cibo. Lo stesso Antonio, durante una predica ai confratelli, dichiara che durante un digiuno l'ingannatore sotto le mentite spoglie di un monaco oltre che a portargli del pane elargisse consigli fraudolenti: «Mangia e poni fine alle tue sofferenze, anche tu sei un uomo e diventerai debole»⁴⁸. Antonio, accortosi dell'inganno, inizia a pregare e quello non sopportando le parole del monaco si dissolve all'istante come fumo.

Per un santo non c'è momento più atteso e desiderato di quello della morte, istante in cui, terminato il viaggio terreno, l'anima può finalmente dimorare nella pace eterna insieme a Cristo. Gli ultimi istanti di vita di Antonio, ormai vecchio e malato, sono caratterizzati dalla serenità e dalla gioia. Egli prima di lasciare questo mondo esorta i due monaci che si erano occupati di lui a prendersi cura dell'anima, difendersi dai pensieri impuri e non avvicinarsi a eretici scismatici quali, primi tra tutti, gli ariani. Le ultime volontà del Santo sono legate alla sepoltura del suo corpo. In contrasto con l'usanza funebre egiziana, che prevedeva di adagiare il corpo di uomini virtuosi su lenzuola di lino senza essere seppellito, Antonio chiede che il suo corpo venga

⁴⁸ Cfr. Atanasio di Alessandria, *Vita*, p. 80.

sotterrato e che l'ubicazione del luogo di sepoltura sia conosciuta soltanto dai due anacoreti. «Dividetevi le mie vesti»⁴⁹. L'unica eredità materiale lasciata da Antonio: al vescovo Atanasio una pelle di pecora e il mantello sul quale era adagiato, al vescovo Serapione un'altra pelle di pecora e ai due monaci un altro vestito. Poi, con volto radioso, spirò e la sua anima tornò a unirsi ai Padri.

2.1.2. Pacone (IV secolo)

Tra le più importanti opere della letteratura monastica sul monachesimo delle origini troviamo l'*Historia lausiaca*⁵⁰ di Palladio di Galazia (363/364-? ⁵¹), opera che il vescovo di Elenopoli dedicata a Lauso, dignitario alla corte di Teodosio II.

Lo scritto si presenta come una raccolta di ritratti di lunghezza diversa che hanno lo scopo di tracciare il profilo di un asceta, o un gruppo di asceti (tra cui anche le donne), sotto forma di racconto. Non si tratta di un'opera che vuole essere una descrizione storica del mondo degli asceti, bensì è una semplice evocazione della vita del deserto, quella vita che Palladio conosceva bene e che, nonostante i vizi e le debolezze umane, considerava esemplare.

All'interno di quest'opera è possibile leggere la storia del monaco Pacone e della sua lotta con il demonio. Pacone afferma di essere stato tentato dal demonio per ben dodici anni dopo aver superato il cinquantesimo anno di età.

La tentazione più grande subita dal monaco è la tentazione carnale.

⁴⁹ Atanasio di Alessandria, *Vita*, p. 125. L'ultimo lascito di Antonio sembra un adempimento delle parole del *Ps* 21, 19: «diviserunt vestimenta mea sibi / et super vestimentum meum miserunt sortem» [«si dividono le mie vesti, / sulla mia tunica gettano la sorte»], riprese poi in *Mt* 27,35 e *Io* 19, 24.

⁵⁰ Dom Cuthbert Butler, *The Lausiaca History of Palladius*, Cambridge University Press, Cambridge, 1898. Non si tratta di una vera e propria edizione critica del testo ma può essere considerata come un'*editio princeps*. Le citazioni che seguiranno sono prese dall'edizione del 1974 (Palladio, *La storia lausiaca*, a c. di Cristine Mohrmann, testo critico e commento a c. di G.J.M. Bartelink, trad. di M. Barchiesi, Mondadori Editore, Milano, 1974) che riprende il testo di Butler.

⁵¹ Non sappiamo con precisione la data della sua morte. In ogni caso non era più vivo nel 431, perché al concilio d'Efeso, tenuto proprio in quell'anno, figura un Eusebio come vescovo d'Aspuna in Galizia, carica che lo stesso Palladio aveva ricoperto.

Avendo così deciso di togliersi la vita piuttosto che cedere al peccato, Pacone abbandona la sua cella e vaga nudo nel deserto. Qui si rifugia in una caverna che si rivela essere una tana di bestie feroci, e qui attende di essere divorato.

Viene raggiunto dai feroci predatori ma non viene nemmeno sfiorato. Pacone, vedendo nel rifiuto degli animali di sbranarlo un segno della misericordia di Dio, decide di fare ritorno alla sua cella, ma il demone dopo alcuni giorni lo assale nuovamente assumendo sembianze femminili:

Assume la forma di una fanciulla etiope che avevo visto una volta, nella mia giovinezza, d'estate, in atto di raccogliere la stoppia, si siede sulle mie ginocchia e finisce per eccitarmi a tal punto da farmi credere di essere congiunto con lei. Allora, nella mia furia, le diedi uno schiaffo ed essa divenne invisibile. Ebbene per due anni non potei sopportare il cattivo odore della mia mano⁵².

Pacone per mettere fine ai suoi cattivi pensieri arriva perfino a premere la testa di un serpentello contro i genitali che erano per lui «origine della tentazione»⁵³, ma per quanto premeva il rettile non agisce fatalmente contro di lui.

Ecco allora giungere una voce dentro il suo pensiero: «Vattene, Pacone, lotta; ho fatto in modo che tu fossi dominato dal Nemico, perché non t'insuperbissi pensando di essere forte, ma al contrario, riconosciuta la tua debolezza, non confidando troppo nel tuo regime di vita, ricorressi all'aiuto di Dio»⁵⁴; da quel momento Pacone rimase in pace per il resto dei suoi giorni, e il Nemico, dopo aver conosciuto il suo disprezzo, non si avvicinò mai più.

⁵² Palladio, *La storia lausiaca*, p. 131.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

2.1.3. Evagrio Pontico (345-399)

Un'altra vita raccontata da Palladio nella sua opera è quella del monaco Evagrio, suo maestro, soprannominato Pontico dal nome della città che gli diede i natali (Ibora, nel Ponto per l'appunto).

Evagrio venne ordinato diacono dal vescovo Gregorio di Nazianzo e in seguito, durante il sinodo di Costantinopoli (381), per le sue capacità di argomentare contro le eresie, venne affiancato al vescovo Nettario. Ed è proprio qui a Costantinopoli che egli viene «irretito dalla vana immagine di un desiderio di donna»⁵⁵.

Evagrio, dopo aver pregato Dio per ottenere la libertà da questo supplizio interiore⁵⁶, parte per Gerusalemme. Accolto da Melania l'Anziana subisce nuovi assalti del demonio il quale manifesta questa volta la sua azione nel peccato di vanità nel quale fa cadere Evagrio.

Solamente dopo una lunga infermità il diacono decide di diventare un monaco anacoreta: si ritira prima per due anni sul monte della Nitria in Egitto, poi, per ben quattordici anni, nel deserto alle Celle al limite del deserto libico. Per tutta la vita Evagrio sarà tormentato dai demoni, in modo particolare da quello della lussuria e della blasfemia. Sappiamo inoltre che nell'ultimo periodo della sua vita (dal 385 al 399) egli esercitò l'attività di copista grazie alla quale si guadagnava il compenso per la sua scarsa alimentazione di monaco perfetto.

Tornando tuttavia alle manifestazioni del demonio, come poteva un umile monaco respingere i suoi attacchi? Quali armi utilizzare contro il Maligno e le sue legioni di demoni?

Modello indiscusso di santità a cui guardare e trarre ispirazione è Cristo che nel deserto era riuscito a respingere il diavolo attraverso la preghiera, il digiuno e la parola di Dio.

⁵⁵ Palladio, *La storia lausiaca*, p. 195.

⁵⁶ Nella *Storia lausiaca* Palladio riporta di un'estasi avuta da Evagrio in seguito alla preghiera mossa a Dio. In sogno viene condotto, legato come un prigioniero, in un tribunale per essere condannato. Un angelo sotto le sembianze di un fidato amico gli fa giurare sul Vangelo che se egli avesse lasciato la città avrebbe avuto salva la vita. Evagrio giura e, una volta risvegliato dal sogno, presta fede al giuramento lasciando Costantinopoli alla volta di Gerusalemme.

Questi anacoreti non solo prendevano alla lettera il monito paolino della preghiera incessante⁵⁷, ma alcuni di loro praticavano l'ascesi in una forma così estrema tanto da arrivare perfino a vincere il sonno.

In campo dottrinale Evagrio Pontico è stato maestro di preghiera, al pari di Clemente Alessandrino e di Origene. Tra i suoi scritti troviamo una breve opera (*De oratione*) nella quale l'Iberita riversa la sua concezione della vita spirituale.

È importante però capire che per i Padri del deserto la preghiera ha un valore assai diverso rispetto alla consistenza che noi oggi diamo a essa e al nostro stesso modo di pregare, spesso così distratto e frettoloso; la preghiera dei Padri è più intensa, pura e ardente, non è un semplice ripetere a memoria una sequenza di parole o di passi scritturali.

Per Evagrio la preghiera ininterrotta (detta anche preghiera del cuore) è, *in primis*, «colloquio dell'intelletto con Dio»⁵⁸, nonché strumento per educare i sensi del corpo e affinare quelli dello spirito.

La preghiera non si delinea come un'attività semplice, comporta sacrificio, silenzio interiore (*hesychìa*⁵⁹), dominio delle passioni, pertanto il colloquio con Dio è possibile solamente dopo aver raggiunto uno stato di perfezione in cui l'intelletto è purificato (*katàstasis*).

Ecco che allora bisogna prima pregare per ricevere il dono delle lacrime (*pénthos*) quale simbolo di contrizione e pentimento. Tramite le lacrime è infatti possibile ammorbidire la propria anima e ricevere così il perdono del Signore.

«Tu ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta», aveva dichiarato il diavolo pronto a trascinare all'inferno Buonconte (*Purg.* V 106-107). Eppure è proprio quel nome, *Maria*, appena appena sospirato dall'esanime Buonconte a racchiudere l'essenza della preghiera del cuore.

Noi lettori della *Commedia*, almeno nella finzione letteraria dell'opera, dobbiamo

⁵⁷ Cfr. *1Th* 5,17: «sine intermissione orate» [«pregate ininterrottamente»]; *Lc* 18,1: «Dicebat autem et parabolam ad illos quoniam oportet semper orare et non deficere» [«Diceva loro una parabola sulla necessità di pregare sempre, senza stancarsi mai»].

⁵⁸ Evagrio Pontico, *La preghiera*, a c. di Vincenzo Messana, Città Nuova Editrice, Roma, 1999, p. 73.

⁵⁹ Nello specifico si tratta del «profondo silenzio interiore raggiunto attraverso quello esteriore. La divina quiete dell'anima dove Dio dimora. L'orazione ininterrotta ne è la fonte e il frutto insieme» (*Detti e fatti dei padri del deserto*, a c. di Cristina Campo e Piero Draghi, Rusconi, Milano 1975, p. 271).

ritenere autentico e sincero il pentimento di Buonconte, se così non fosse non sarebbe in purgatorio. D'altro canto Dante stesso già nel canto III, attraverso il racconto di Manfredi (scomunicato dalla Chiesa), aveva ricordato che «la bontà infinita ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei» (*Purg.* III 122-123), e giusto ventinove terzine prima Virgilio aveva sentenziato che è «matto» colui che spera di poter con la ragione conoscere l'imperscrutabile mistero divino.

Ottenuto dunque il dono delle lacrime il passo successivo è quello di tenere lontano dalla mente ogni preoccupazione e pensiero impuro⁶⁰, così come è bene non accumulare interiormente tristezze, ricordi di offese ricevute e sentimenti d'ira verso i fratelli, che sono tutte pietre d'inciampo nel tempo della preghiera.

La meta finale che deve raggiungere il monaco è quella dell'*apàtheia*, la santa impassibilità, stato interiore in cui le passioni non sono estinte ma perfettamente dominate: in tal modo l'anima, nella stretta unione a Dio, non le patisce più.

⁶⁰ Si tratta dei vizi capitali. Evagrio, prima che essi vengano ridotti al numero di sette e codificati da Gregorio Magno, ne individua otto: gola, lussuria, avarizia, ira, tristezza, accidia, vanagloria e superbia (E. Pontico, *Gli otto spiriti della malvagità*, a c. di L. Coco, Città Nuova Editrice, Roma, 2010).

2.3 Modelli di visioni dell'aldilà antecedenti la «Commedia»

In una novella di Franco Sacchetti, alla domanda di Bernabò Visconti in merito a ciò che succede all'inferno, lo scaltro mugnaio, nelle vesti dell'abate, risponde che nell'aldilà «si taglia, squarta, e raffia, e impicca, né più né meno come fate qui voi»⁶¹. Ad avere la certezza di questo, è il fatto che egli stesso aveva parlato con Dante Alighieri, il quale quelle cose non solo le aveva viste, ma le aveva addirittura raccontate in un'opera che aveva scritto.

La risposta del mugnaio riflette molto bene quanto osservato da Segre, ossia il fatto che «la nostra appartenenza a questo mondo ha qualcosa di ossessivo. Essa ci ha fatto introiettare dei modelli che c'impediscono d'immaginare mondi diversi. Quando pensiamo a un eventuale aldilà, siamo portati invincibilmente a modellarlo su ciò che in questo nostro mondo abbiamo visto, ad applicargli la nostra logica e la nostra morale» (Segre, 1990: 3).

Dante tuttavia non è stato il primo scrittore che, attraverso un viaggio o una visione, ha descritto l'aldilà, modellando per l'appunto l'*altro mondo* sul nostro. Dopo l'esperienza paolina, narrata con reticenza dall'autore stesso nella seconda epistola ai Corinzi, a partire dai *Dialoghi* di Gregorio Magno (540-604) assistiamo nel corso del Medioevo alla diffusione di testi che hanno per oggetto rappresentazioni dell'aldilà.

Tra i testi più noti ricordiamo la *Visio Baronti* (VII secolo), la *Visio Wettini* (IX secolo), la *Visio Alberici* e la *Visio Tungdali* (XII secolo), mentre agli inizi del XIII secolo risale la *Visio Thurkilli*. Esiste inoltre nell'Europa medievale anche un'altra tradizione importante, quella dei viaggi per mare alla ricerca di un aldilà posto non in una prospettiva verticale ma orizzontale, un aldilà situato oltre i confini del mare solitamente su isole difficili da raggiungere.

Il più celebre tra questi viaggi è la *Navigatio Sancti Brendani* (X secolo), testo volgarizzato anche in Italia; a questo segue un altro testo di origine irlandese che avrà

⁶¹ F. Sacchetti, *Le trecento novelle*, ed. a c. di M. Zaccarello, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014, p. 12.

poi grande diffusione in Europa grazie anche alla versione francese di Maria di Francia: il *Purgatorio di San Patrizio*.

Di particolare importanza risultano anche due poemetti scritti da Giacomino da Verona, entrambi dedicati alle rappresentazioni dell'aldilà: il *De Ierusalem celesti* e il *De Babilonia civitate infernali*. C'è infine un altro poemetto didattico prodotto nell'Italia settentrionale degno di essere ricordato, il *Libro delle tre scritture* del milanese Bonvesin de la Riva, contemporaneo di Giacomino.

All'interno di queste visioni sul mondo infernale, com'erano rappresentati l'inferno, il demonio e i suoi fedeli servitori? Quali supplizi attendono le anime dei peccatori? È possibile già intravedere in questi testi, in filigrana, alcuni elementi che caratterizzeranno l'inferno dantesco? Ce ne sono altri invece per i quali la *Commedia* differisce? Si cercherà di dare risposta a queste domande nei prossimi paragrafi, prendendo come esempi alcuni tratti delle due visioni più note del Medioevo: la *Visio Baronti* e la *Visio Tungdali*.

2.2.1. *Visio Baronti* (VII secolo)

La *Visio Baronti* costituisce l'archetipo dei viaggi nell'aldilà. Si tratta di un'operetta anonima scritta in Gallia, probabilmente da uno dei monaci che vivevano a Longoreto (oggi Saint-Cyran). La visione è attribuita a *Barontus*, un uomo che ad un certo punto della sua vita, rinnegando i vizi e le dissolutezze della gioventù, decide di ritirarsi in monastero assieme al figlio Aglioaldo.

Se inizialmente l'autore si muove seguendo lo schema tradizionale della visione, successivamente ne prende le distanze. La narrazione nella *Visio Baronti* si articola infatti attraverso una serie di scenette tra loro concatenate ma indipendenti l'una dall'altra. Il contenuto stesso della visione ha subito un arricchimento rispetto ai *Dialoghi* di Gregorio, non tanto per quel che riguarda la descrizione dell'aldilà, ma piuttosto per la crescente importanza riservata sia al protagonista, sia a quelle figure minori che gli si affiancano nell'aldilà.

Un primo elemento che ritorna nella visione, e che costituisce un tema ricorrente (basti pensare ai già citati casi di Guido e Buonconte di Montefeltro), è quello della lotta per l'anima del defunto; ad essere coinvolti nella contesa sono gli angeli e i demoni. Racconta Baronto ai confratelli:

Ma ecco che durante il sonno vennero due neri demoni, il cui aspetto non potevo sopportare tutto tremante; con violenza presero a strangolarmi, volendo divorarmi con denti furiosi e così portarmi all'inferno. Mi percuotevano con arroganza fino all'ora terza, quando venne in mio aiuto il santo arcangelo Raffaele, risplendente di fulgida luce, che proibì loro di trattarmi ancora crudelmente.⁶²

Le trattative per aggiudicarsi l'anima del monaco durano un intero giorno. Solamente alla sera l'arcangelo dichiara di voler dirimere la questione dinnanzi al tribunale dell'eterno giudice, e solamente dopo aver respinto altri quattro demoni neri (grazie

⁶² *Visioni dell'aldilà in Occidente*, a c. di M.P. Ciccarese, Nardini Editore, Firenze, 1987, p. 241.

all'intervento di altri due angeli) i due riescono ad entrare in paradiso.

L'anima di Baronto si presenta così dinnanzi a S. Pietro il quale invita i demoni ad esporre le accuse a carico del monaco: «Ha avuto tre mogli, e non gli era lecito; ha poi commesso moltissimi adulteri e altre colpe che gli abbiamo suggerito noi»⁶³.

Baronto è costretto a riconoscere i propri peccati, ma siccome le opere buone compiute in vita (tra cui quella di consacrarsi a Cristo) superano quelle cattive, la sua anima può iniziare il viaggio di ritorno verso il proprio corpo terreno.

I diavoli tuttavia non si danno per vinti: solo la potenza di Dio può togliere loro l'anima alla quale si erano nuovamente aggrappati per trascinarla all'inferno. Pieno d'ira verso i demoni, Pietro è sul punto di picchiarli con le chiavi che teneva in mano; i diavoli, vista la reazione del santo, si danno per vinti e fuggono via dal paradiso.

Ed è proprio nel tragitto verso la dimora terrena che Baronto è accompagnato dagli angeli a visitare l'inferno. La descrizione è breve, non ci sono incontri significativi. La visione del monaco, influenzata come lui stesso afferma dai *Dialoghi* di Gregorio, si caratterizza perlopiù attraverso immagini legate al tormento e alla sofferenza dei peccatori.

Nella *visio Baronti* il monaco vede i peccatori «strettamente legati e incatenati dai demoni»⁶⁴; questi in veste di carcerieri trascinano le anime al tormento.

Non vengono descritti nello specifico i patimenti che subiscono i dannati, l'unico riferimento in merito è che vengono fatti sedere in cerchio sopra seggi di piombo.

⁶³ *Visioni dell'aldilà in Occidente*, p. 253.

⁶⁴ *Ivi*, p. 263.

2.2.2. *Visio Tungdali* (XII secolo)

La *Visio Tungdali*⁶⁵, a differenza della *Baronti*, ci offre una descrizione più ampia e dettagliata di ciò che accade all'inferno e di come vengono tormentate le povere anime dei peccatori.

Essa ci racconta dell'avventura ultraterrena esperita dall'anima di Tundgalo. La visione avuta dal cavaliere irlandese non avviene durante una malattia, ma in uno stato di morte apparente, a seguito di un lauto banchetto, della durata di tre giorni.

L'anima di Tundgalo viene assediata da una moltitudine di spiriti infernali ed è solo l'intervento di un angelo ad infondergli la fiducia necessaria per intraprendere il viaggio di purificazione nell'aldilà.

Dal resoconto di Tundgalo i contorni dell'inferno emergono con maggiore chiarezza rispetto a molte visioni precedenti: ci troviamo dinnanzi a un inferno distinto in una parte alta, la cui geografia si compone di elementi naturali quali laghi, valli, fiumi infuocati e montagne, e una parte più bassa, caratterizzata da una voragine, nel cui fondo è incatenato Lucifero.

La prima schiera di anime incontrate dal cavaliere appartengono agli omicidi. Questi si trovano in una valle⁶⁶ chiusa da una lastra di ferro forata (a mo' di coperchio)

⁶⁵ L'opera, una delle più celebri visioni del Medioevo, fu composta nel 1149 da un monaco irlandese di nome *Marcus* (nome latino con il quale egli entra in monastero). L'autore, prima di salpare dall'Irlanda, raccolse la testimonianza della visione direttamente da Tundgalo, cavaliere al servizio del re del Munster, nell'Irlanda meridionale. Giunto a Ratisbona su richiesta di una badessa, *Marcus* traduce in latino il testo, rielaborandolo poi secondo le regole proprie del genere delle visioni. Segnalo che le citazioni della *Visio* che seguiranno sono prese da *Il cavaliere irlandese all'Inferno*, a c. di A. Magnani, Sellerio Editore, Palermo, 1996 (d'ora in avanti: *Il cavaliere irlandese*).

⁶⁶ Nel linguaggio biblico la valle ha una connotazione fortemente negativa. La valle di Ben-Innom, un luogo desolato a sud di Gerusalemme, era un tempo usata per sacrificare bambini agli dei Moloch o Baal (*Cronache* II, 28,3; 33,6), diventa perciò simbolo di dolore e punizione assimilato all'inferno. Un'altra valle, nominata solo in *Gioele* (3, 1-3), è la valle di Giosafat, luogo in cui Dio giudicherà i popoli alla fine dei tempi. Un significato metaforico ha poi un'espressione che si incontra nei *Salmi* (84, 7) dove si parla di «valle del pianto»; da questo passo proviene l'espressione «valle di lacrime» (diffusa dall'antico inno della Chiesa del *Salve regina*: «Ad te sospiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle») che la teologia cristiana considera metafora della vita sulla terra in contrapposizione alla possibile beatitudine della vita in cielo. Anche nell'inferno dantesco il termine viene utilizzato spesso con l'accezione negativa, fin dai primi canti: «Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto» (*Inf.* I 13-15); «Vero è che 'n su la proda mi trovai / de la valle d'abisso dolorosa / che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.» (*Inf.* IV 7-9).

riscaldata da braci; i dannati sono arrostiti su questa graticola fino a liquefarsi come cera. L'angelo, pur riconoscendo in Tungdalo il medesimo peccato, lo rassicura del fatto che non subirà quella punizione, poi, dopo averlo esortato a proseguire⁶⁷, riprende il cammino.

Giungono così presso una imponente montagna, difficile da oltrepassare in quanto la via è sbarrata da spiriti infernali intenti a torturare le anime. I carnefici, armati di forconi incandescenti, straziano le anime di coloro che tentano di fuggire: prima le anime vengono immerse in una distesa di fuoco e zolfo, poi, dopo aver espiato questa sofferenza, vengono scaraventate in una distesa di neve ghiacciata sotto la sferza incessante del vento e della grandine. A subire tale pena sono coloro che in vita hanno ordito inganni.

Anche i superbi sono puniti duramente. Oltrepassata incolume la montagna, l'anima di Tungdalo giunge in prossimità di un'altra valle, profonda, buia e maleodorante. Al suo interno c'è un fiume di zolfo nel quale bruciano i superbi. L'intera valle è inoltre attraversata da un lunghissimo e strettissimo ponte⁶⁸, che può essere percorso solamente da chi è in possesso di qualche grazia particolare. Moltissime delle anime intente ad attraversare il ponte finiscono inevitabilmente per cadere nel fiume infuocato sottostante, tranne l'anima di un vecchio pellegrino che riesce a varcarlo incolume.

Già a questa altezza è possibile intravedere una prima grande differenza con quanto invece accade nell'*Inferno* di Dante. Nella *Visio Tungdali*, proprio nella parte di visione che ha per oggetto l'inferno, è ammessa la possibilità, pur rara, di qualche anima di non soffrire la pena, tanto è vero che spesso abbiamo la sensazione di trovarci più in un luogo simile al Purgatorio, un luogo di transizione dove l'anima alla fine dei tempi si riscatterà, invece che all'inferno.

Nella prima cantica della *Commedia*, al contrario, ogni anima è costretta a subire

⁶⁷ Dichiara l'angelo: «Proseguiamo! Ci resta un cammino molto lungo da percorrere!». Si noti la somiglianza con quanto dichiarato da Virgilio all'inizio del canto IV (v. 22), quando invita Dante a non indugiare ulteriormente: «Andiam, ché la via lunga ne sospigne».

⁶⁸ Il ponte che solo i giusti possono attraversare (*pons probationis*) è un elemento tematico caratteristico non solo delle visioni ma è presente nelle tradizioni e nel folclore di molti popoli. È presente nella cultura celtica e compare anche nei romanzi arturiani. Nelle visioni medievali appare una componente caratteristica sin dai *Dialoghi* di Gregorio Magno.

eternamente, per contrappasso, il castigo per i peccati commessi in vita; la condanna è dunque già stabilita e definitiva.

Un'altra importante differenza: mentre Dante nel corso del suo viaggio non subisce in alcun modo i tormenti che colpiscono i dannati, nella *Visio Tundali* l'anima del giovane cavaliere è costretta, in diverse occasioni, a sopportare i medesimi castighi inflitti ai peccatori.

Un episodio emblematico, a tal proposito, riguarda il peccato della lussuria⁶⁹. Giunti in prossimità di un edificio simile ad un grande forno, l'angelo invita Tundalo ad entrare e a sottoporre la sua anima al supplizio al pari degli altri peccatori. Scossa da tremiti (a nulla sono valse le preghiere e gli scongiuri) l'anima entra nella dimora di Fristino, il demone posto a guardia dei lussuriosi. Ecco ciò che l'attende:

[...] Vi regnano lutto e tristezza, dolore, lamento e stridor di denti⁷⁰ [...]. Le anime venivano torturate con i più atroci tormenti nelle loro parti vergognose: assalite dal marciume della decomposizione, esse brulicavano di vermi e le creature più immonde penetravano negli organi sessuali non solo di uomini e donne laici, ma – fatto più grave, che non posso riferire senza grande dolore – anche di persone rivestite dell'abito talare [...].

Non vi era distinzione di sesso o di abito che andasse immune da quegli oltraggi ed è l'amore della verità a spingermi a riferire ciò che avrei preferito tacere: tra quei dannati vi erano uomini e donne che avevano portato l'abito monastico e quanti avevano occupato un rango più venerabile erano giudicati degni delle pene più gravi. L'anima di Tundalo, dopo aver sostenuto a lungo queste torture e altre simili a esse, ma più incredibili, esaminando la propria coscienza, confessava di essere colpevole e degna di tali tormenti.⁷¹

⁶⁹ È interessante notare ancora una volta la differenza della *Visio Tundali* con la *Commedia*. Nella cosmologia dantesca (sulla scia di Gregorio Magno) il peccato della lussuria è ritenuto meno grave rispetto ad altri peccati e vizi. Nell'inferno infatti i lussuriosi sono puniti nel secondo cerchio, mentre nel purgatorio essi si trovano nell'ultima cornice, in prossimità del paradiso terrestre.

⁷⁰ L'immagine dell'inferno come luogo di patimenti è già presente nel vangelo di Matteo. Cfr. *Mt.* 13, 41-42: «Filius hominis angelos suos et colligent de regnu eius omnia scandala et eos qui faciunt iniquitatem et mittent eos in caminum ignis ibi erit fletus et stridor dentium» [«Il Figlio dell'uomo manderà i suoi angeli, i quali raccoglieranno dal suo regno tutti gli scandali e tutti gli operatori di iniquità e li getteranno nella fornace ardente dove sarà pianto e stridore di denti»]; *Mt.* 22, 13: «tunc dixit rex ministris ligatis pedibus eius et manibus mittite eum in tenebras exteriores ibi erit fletus et stridor dentium» [«Allora il re ordinò ai servi: “Legatelo mani e piedi e gettatelo fuori nelle tenebre; là sarà pianto e stridore di denti”»].

⁷¹ *Il cavaliere irlandese*, pp. 57-58.

Poiché la *Visio Tungdali* è una descrizione compiuta, si adopera per questo a offrire una rappresentazione dei demoni infernali, siano essi semplici diavoli torturatori o enormi mostri.

Come nella *Commedia* anche nella visione di Tungdalo i demoni rivestono il ruolo di carnefici, «armati di forconi incandescenti e tridenti acuminati»⁷² con i quali straziano le anime. Non vengono quasi mai descritti fisicamente, ma solo nella loro attività di aguzzini, spesso associata a quella dei macellai o cuochi, o di fabbri all'interno di una fucina.

Un esempio significativo è quanto Tungdalo vede dinnanzi alla già citata dimora di Fristino:

[...] Procedendo ulteriormente, videro una torma di carnefici armati di scuri, coltelli, scudisci, asce bipenni, mannaie, trivelle, falci acuminate, vanghe, zappe e altri strumenti, con i quali potevano scorticare, decapitare, tagliare e fare a pezzi le anime stando tra le fiamme davanti alle porte, mentre le anime dovevano sopportare tutto questo rimanendo alla loro mercé.⁷³

A questa immagine di diavoli-macellai si può benissimo accostare quella dei demoni-fabbri che il cavaliere irlandese vede in una valle colma di fucine all'interno delle quali sono puniti coloro che in vita hanno accumulato ricchezze⁷⁴. Il guardiano di questa valle infernale, non a caso, è chiamato Vulcano:

Mentre si avvicinavano, vennero loro incontro i carnefici armati di tenaglie incandescenti e, con il tacito assenso dell'angelo, afferrarono l'anima che lo seguiva; tenendola, la gettarono in una fornace ardente e, soffiando con i mantici, la facevano liquefare, come si fa liquefare il ferro, finché la moltitudine delle anime che bruciavano si ridusse quasi a niente. Quando furono disciolte, in modo che di loro non restasse che una sostanza liquefatta, le infilzavano sui tridenti di ferro e, dopo averle poste sulle incudini, le battevano. [...] Tuttavia, quel che è peggio, è che non morivano. Avrebbero desiderato dissolversi nel nulla, ma non potevano.⁷⁵

⁷² *Il cavaliere irlandese*, p. 42.

⁷³ *Ivi*, p. 56.

⁷⁴ Come già avvenuto per il peccato della lussuria, all'interno di una delle fucine l'anima di Tungdalo è chiamata a subire assieme ai peccatori la dolorosa pena.

⁷⁵ *Il cavaliere irlandese*, pp. 66-67.

Un'occasione in cui assistiamo ad una descrizione fisica dei demoni, è quando l'angelo e l'anima di Tungdalo devono scendere nel basso inferno per arrivare a Lucifero.

Un antecedente del pozzo dei giganti, che nell'immaginario dantesco è posto al centro di Malebolge, si può ritrovare proprio nella *Visio Tungdali*: da una cisterna quadrangolare si leva una colonna di fuoco e di fumo all'interno della quale si trovano diavoli e anime. Ecco come sono descritti i demoni, con tratti che ricordano le cavallette dell'*Apocalisse*:

Questi diavoli erano neri come il carbone, ma i loro occhi fiammeggiavano come lampade, le loro zanne erano più bianche della neve, avevano code come gli scorpioni, unghie di ferro acuminate e ali come avvoltoi.⁷⁶

L'inferno di Tungdalo non è tuttavia popolato di soli diavoli, ma sono altresì presenti delle colossali creature mostruose che senza tregua divorano le anime peccatrici.

La prima tra queste è chiamata con il nome di Acheronte: una bestia gigantesca che, con le fauci spalancate, divora gli avari (Cfr. Fig. 1):

I suoi occhi assomigliano a colline infuocate. Le sue fauci, immense e spalancate, le sembrarono in grado di contenere un esercito di novemila uomini. In mezzo alle fauci ospitava due giganti, sistemati in modo tra di loro inverso: uno infatti aveva la testa rivolta verso i denti superiori del mostro e i piedi su quelli inferiori, l'altro invece la testa in basso e i piedi verso i denti superiori.

Erano come due colonne che suddividessero in tre spazi l'apertura delle fauci. Dalla gola del mostro eruttava una fiamma eterna, che si divideva in tre lingue di fuoco attraverso gli spazi delimitati dai giganti: le anime dannate erano costrette a entrare tra queste fiamme. Dalle fauci usciva anche un tanfo insopportabile. Ma soprattutto si udivano risuonare pianti e urla provenienti dal ventre del mostro, e non c'era da meravigliarsi, perché là vi erano migliaia di uomini e donne sottoposti ad atroci tormenti.

Davanti alle fauci del mostro vi era una gran folla di spiriti immondi, che costringevano le anime ad entrare dentro; ma prima che entrassero le tormentavano infliggendo loro colpi e

⁷⁶ *Il cavaliere irlandese*, p. 72.

ferite d'ogni genere.⁷⁷

Vedremo, nel prossimo capitolo, come anche Dante nel suo *Inferno* (canto XXXI) ricorra ai giganti, sia a quelli appartenenti alla tradizione biblica (Nembrot), sia quelli della tradizione classica (Fialte, Briareo e Anteo); sarà proprio Anteo a fine canto a deporre i due poeti sul fondo ghiacciato di Cocito.

Marcus invece recupera due giganti appartenenti alla tradizione celtica: Fergus e Conall; la loro posizione (inversa) all'interno delle fauci del mostro richiama alla memoria il trattamento inflitto da Dante ai tre traditori divorati da Lucifero (canto XXXIV). Mentre le teste di Bruto e Cassio spuntano al di fuori delle bocche del principe delle tenebre, quella di Giuda è invece al suo interno; in questo modo la posizione in cui si viene a ritrovare il Traditore di Cristo, rievoca la pena riservata ai simoniaci i quali, con gran parte del corpo conficcato nel terreno, agitano continuamente i piedi all'aria a causa delle fiamme di fuoco che ne tormentano le piante.

E Lucifero? Come è rappresentato nella *Visio Tungdali*? L'angelo decaduto, posto come in Dante nel basso inferno, è descritto come una mostruosa e gigantesca figura umana, «nerissimo come un corvo»⁷⁸, dotato di moltissime mani e di una coda piena di aculei con la quale tormenta le anime. Le sue unghie sono di ferro e più lunghe delle comuni lance.

Questa orribile creatura giace incatenata sopra una graticola, sotto la quale ci sono carboni ardenti; questi sono alimentati da mantici mossi da un numero incalcolabile di diavoli e di anime. Trovandosi Lucifero sui carboni ardenti, in preda al dolore e alla furia si gira ora su un lato ora sull'altro, nel frattempo con le mani strazia le anime che gli capitano a tiro; quelle che riescono a sfuggire alle sue grinfie vengono ferite dalla coda. Il Diavolo è quindi descritto sia in veste di carnefice che di vittima (cfr. Fig. 2). C'è infine un altro demone sul quale voglio porre l'attenzione, non tanto per l'aspetto grottesco con il quale viene rappresentato, quanto per il trattamento che riserva ai dannati sotto la sua custodia.

Il demone in questione è descritto come una sorta di uccello rapace.

⁷⁷ *Il cavaliere irlandese*, pp. 45-46.

⁷⁸ *Ivi*, p.73.

È dotato di due zampe e due ali, ha un collo lunghissimo con becco e unghie di ferro; la sua bocca emette una fiamma inestinguibile (cfr. Fig. 3).

I peccatori in sua balia altri non sono che monaci, o in termini più generali uomini consacrati a Dio (di qualsiasi ordine ecclesiastico) che sono venuti meno al loro voto di castità. È vero che alcune delle anime di religiosi sono punite nella dimora di Fristino, ma in questa sede sono puniti i casi di lussuria più gravi. Quali tormenti devono subire? Lasciamo la parola ancora una volta a Tungdalo e alla sua terrificante visione:

Il mostro era accovacciato sopra un lago gelato. Divorava tutte le anime che riusciva a trovare; e, dopo averle digerite nel suo ventre, le evacuava nel lago gelato, dove venivano ricomposte per soffrire di nuovo. Tutte le anime che finivano nello stagno, sia di uomini, sia di donne, rimanevano gravide e, in tali condizioni, attendevano il tempo necessario al parto. [...] Quando giungeva il momento del parto, facevano risuonare tutto l'inferno delle loro urla, e partorivano serpenti. Dico che non partorivano solo le donne, ma anche gli uomini, non soltanto per mezzo degli orifizi forniti dalla natura a tale scopo, ma attraverso le braccia e i petti, che si squarciavano e lasciavano saltar fuori i serpenti.

I mostri che venivano generati avevano teste di ferro incandescenti e becchi aguzzi con i quali dilaniavano i corpi da cui uscivano.

Sulle code avevano anche numerosi aculei rigirati indietro come ami, con cui laceravano i corpi da cui uscivano. I mostri che volevano uscire, non riuscendo a trascinare fuori le code, non cessavano di rivolgere i becchi di ferro incandescenti sui corpi, sino a mettere allo scoperto i nervi e le ossa.

[...] Inoltre altri mostri si attaccavano con le teste a tutte le membra e le dita dei peccatori, mordendo sino alle ossa e ai nervi, dove si celano i sentimenti e le forze dell'anima. Le lingue dei dannati erano diventate simili a quelle degli aspidi e rodevano tutto il palato e le arterie sino ai polmoni. Gli stessi organi sessuali di uomini e donne erano alla mercé dei serpenti, che squarciavano con furia il basso ventre e ne facevano fuoriuscire le viscere.⁷⁹

Ancora una volta il pensiero va alla *Commedia*. Risultano inevitabili la somiglianza e il confronto tra alcuni elementi dell'inquietante visione appena riportata con ciò che

⁷⁹ *Il cavaliere irlandese*, pp. 61-63.

troviamo, in forma diversa, nel basso inferno dantesco. Se da un lato le carni straziate ricordano i corpi sfigurati e mutilati dei seminatori di discordia, in modo particolare quello di Maometto «rotto dal mento infin dove si trulla»⁸⁰, dall'altro invece la presenza dei serpenti, partoriti dai peccatori, rievoca la bolgia nella quale sono puniti i ladri, e le loro metamorfosi con i rettili.

Alcuni degli aspetti che ho evidenziato in queste ultime pagine, e che sono riconducibili al folklore e alle tradizioni popolari, saranno oggetto dei prossimi paragrafi.

⁸⁰ *Inf.* XXVIII 24.



Fig. 1. *Acheronte*, miniatura di Simon Marmion, da *Les Vision du chevalier Tondal* (1475), ms. conservato al Getty Museum.



Fig. 2. *La graticola infernale*, miniatura da *Les Tres Riches Heures du duc de Berry*, 1416 circa, Chantilly Musée Condé.



Fig. 3. Il demone posto a guardia degli ecclesiastici lussuriosi, miniatura di Simon Marmion, da *Les Vision du chevalier Tondal* (1475), ms. conservato al Getty Museum.

2.3 Il Diavolo e l'inferno nell'arte e nelle tradizioni popolari

2.3.1. L'affermazione del Diavolo in ambito artistico

[...] e vidi una femmina lussuriosa nuda e scarnificata, rosa da rospi immondi, succhiata da serpenti, accoppiata a un satiro dal ventre rigonfio e dalle gambe di grifo coperte di ispidi peli, la gola oscena, che urlava la propria dannazione, e vidi un avaro, rigido della rigidità della morte sul suo letto sontuosamente colonnato, ormai preda imbecille di una coorte di demoni di cui uno gli strappava dalla bocca rantolante l'anima in forma di infante (ahimè mai più nascituro alla vita eterna), e vidi un orgoglioso cui un demone s'installava sulle spalle ficcandogli gli artigli negli occhi, mentre altri due golosi si straziavano in un corpo a corpo ripugnante, e altre creature ancora, testa di capro, pelo di leone, fauci di pantera, prigionieri in una selva di fiamme di cui quasi potevi sentire l'alito ardente.⁸¹

Il passo sopra riportato, pur descrivendo una visione, non è tratto dall'*Apocalisse* di S. Giovanni, bensì dal celebre romanzo di Umberto Eco *Il nome della rosa*.

Si tratta di immagini istoriate sul portale della chiesa dell'abbazia nella quale il novizio Adso e il suo maestro, il francescano Guglielmo da Baskerville, sono chiamati a risolvere misteriosi e inquietanti delitti.

Adso rimane fortemente impressionato e turbato dal realismo di queste immagini, tanto da farci ricordare lo stupore e la meraviglia di Dante dinnanzi al ciclo di raffigurazioni intagliate nella prima cornice del purgatorio.

Le immagini diaboliche osservate da Adso non sono così diverse da quelle che ancora oggi possiamo vedere sulla facciata delle più note e importanti chiese e cattedrali francesi, come, ad esempio, sul portale romanico dell'abbazia di Saint-Foy a Conques (cfr. Fig. 4), sui capitelli e nei timpani di Saint-Lazare a Autun (cfr. Fig. 5), o nella cattedrale gotica di Notre-Dame (cfr. Fig. 6).

⁸¹ Cfr. U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1981, pp. 41-42.



Fig. 4. “*Il mercante e l'usuraio*”, dettaglio del *Giudizio Universale*, timpano del portale dell'abbazia di Saint-Foy, Conques, 1130.



Fig. 5. Gislebertus, “*La prima tentazione di Cristo*”, bassorilievo su capitello, Cattedrale di Saint-Lazare in Autun, XII secolo.



Fig. 6. Il “*Giudizio Universale*”, dettaglio del portale della facciata ovest, Notre-Dame, 1210-1240.

È importante tuttavia sottolineare che nei primi secoli del Medioevo sia il Diavolo che l'inferno non esistono nell'arte; inizieranno a trovare spazio e considerazione solamente a partire dal IX secolo. Se guardiamo all'arte cristiana dei primi secoli, vediamo come le raffigurazioni, le forme e le posture presenti negli affreschi e sui sarcofagi non hanno un'origine propriamente cristiana, ma sono modellate su soggetti iconografici dell'arte pagana. Una figura tradizionale presente nella cultura ellenistica come quella dell'orante, ben si prestava ad adattarsi anche alla nuova cultura cristiana, diventando così l'immagine di un fedele della nuova religione in atto di pregare. Lo stesso accade per un personaggio "classico" come Orfeo. Il suo mito è significativo in quanto la sua discesa agli inferi diventa un *leitmotiv* che rappresenta la morte e la resurrezione dei corpi dopo il giudizio universale; inoltre la sua capacità di ammansire gli animali con il suono della lira viene adottata dall'arte cristiana con allegorie che riconducono al tema del buon pastore.

Gli esempi riportati vogliono mostrare come anche nell'ambito artistico, così come in quello letterario, sia avvenuto quel processo di rielaborazione volto a mettere in comunicazione tra loro le due diverse epoche storiche: quella antica pagana e quella nuova cristiana. Gli artisti dei primi secoli avevano, per le storie che volevano rappresentare e per il messaggio che esse veicolavano, una tradizione classica alla quale ispirarsi.

Ma ciò non vale per il Diavolo. Quando gli artisti dovettero rappresentare il Diavolo, si trovarono in difficoltà poiché non esisteva una tradizione letteraria o figurativa a cui guardare e trarre ispirazione. L'unica fonte classica che un artista cristiano poteva riprendere è Pan, il dio legato ai boschi e alla natura.

Mezzo uomo e mezzo capro, spesso dotato di un grande fallo, Pan aveva le orecchie a punta e la barba folta; il suo aspetto spesso si fondeva con quello dei satiri i quali presentavano gli zoccoli fessi, le corna e il corpo ricoperto di pelo.

Sarebbe tuttavia troppo semplicistico considerare Pan come il prototipo del Diavolo, perché a ben guardare le sue rappresentazioni nelle sculture notiamo che esse non ricordano nemmeno lontanamente la figura del dio pagano.

Lo stesso vale per l'arte pittorica. In un salterio del XIII secolo si può osservare un vivace diavolo, dedito alla pesatura delle anime, con le corna, le orecchie a punta e gli

zoccoli di Pan, ma il suo corpo è completamente glabro.

Le sue caratteristiche animalesche non indicano un animale, dato che la sua espressione non è né minacciosa né ripugnante ma assolutamente umana (cfr. Fig. 7).

Ci sono tuttavia un paio di caratteristiche che hanno in comune i diavoli che generalmente vengono rappresentati: sono nudi e neri.

Se per l'aristocrazia romana la nudità (quella atletica, esibita in luoghi pubblici quali le terme) era parte dell'esperienza quotidiana⁸², la nuova morale cristiana impone al corpo una rigida disciplina. Anche l'arte cristiana accoglie questa istanza, motivo per cui tende ad evitare la nudità. Dal X fino al XIV secolo circa, ad essere rappresentati nudi erano solitamente Adamo ed Eva (raffigurati tali perché così erano stati creati da Dio prima del peccato) e il Diavolo. Costui di fatto viene *denudato*. «Strappare a un individuo gli abiti o l'uniforme è un gesto simbolico universale di degradazione» (Link, 2001: 61); la sua nudità va dunque ricollegata ancora una volta al peccato e alla condanna che questo porta con sé.

Maledetto fin dalle origini e per l'eternità, il Diavolo non potrà più conseguire la salvezza (Origene, a differenza di Agostino, ritiene invece che forse un giorno Dio, nella sua infinita misericordia, possa perdonare il Diavolo).

È raro tuttavia trovare il Diavolo completamente nudo. Al contrario, in genere indossa un gonnellino peloso la cui origine probabilmente va ricondotta ai disegni dei drammi satireschi visibili negli antichi vasi greci (cfr. Fig. 8).

Non è da escludere, inoltre, che l'immagine tradizionale del Diavolo sia modellata su Bes, la divinità egiziana solitamente rappresentata a volte nuda o con calzoncini di pelle, la bocca e i denti sporgenti, la coda, il volto barbuto, la lingua in fuori, tutti elementi attribuiti poi a Satana (cfr. Fig. 9).

Per quanto concerne invece il colore nero che caratterizza il Diavolo, esso è da porre in opposizione alla splendida lucentezza degli angeli; la sua nerezza simboleggia inoltre il male e la corruzione. Il suo colore scuro può essere anche ricondotto ancora una volta alle divinità egizie, Anubi in modo particolare.

⁸² Cfr. P. Brown, *Tarda antichità*, in *La vita privata. Dall'impero romano all'anno Mille*, a c. di P. Ariès e G. Duby, Laterza, Roma-Bari 1986.



Fig. 7. “*La pesatura delle anime*”, salterio francese del 1230 circa, Lewis Collection (MS 185, fol. 25r), Free Library di Philadelphia.



Fig. 8. Particolare del Salmo 38, salterio di Eadwine (copia del precedente salterio di Utrecht), inizio dell'XI secolo, penna e inchiostro. Trinity College (MS R. 17.1), Cambridge.

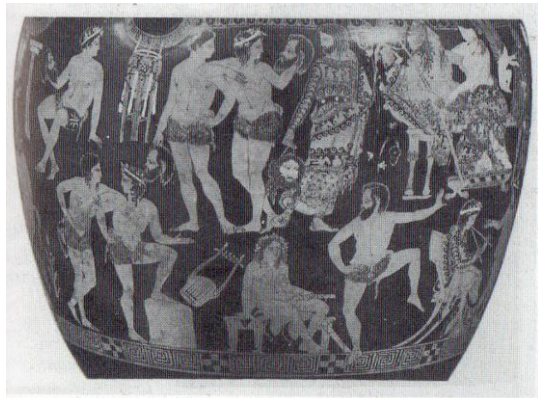


Fig. 9. Preparativi per un dramma satiresco, Vaso Promos, forse una fonte del gonnellino del Diavolo. Tardo V secolo a. C., Museo Nazionale, Napoli.

È interessante notare che nella tradizione giudeo-cristiana il demonio si personifica nell'etiope che, per la sua *nigredo*, supera l'egizio, l'antico nemico del popolo eletto. Questa specifica caratteristica permane in tutta la tradizione agiografica e iconografica. Se ripensiamo a quanto detto in precedenza in merito alle tentazioni dei Padri del deserto, vediamo come la manifestazione del demonio acquista ora maggior valore: nella *Vita di Antonio* il Diavolo appare al santo come un «*niger puer*», un fanciullo dalla carnagione scura, mentre per il monaco Pacone assume le sembianze di una fanciulla etiope vista in gioventù. Allo stesso modo anche i diavoli descritti nella *Visio Tungdali* sono «neri come il carbone».

Il Diavolo e i suoi demoni non appaiono soltanto nei due temi più rappresentati (il Giudizio universale e l'Apocalisse), ma anche in altre situazioni come ad esempio le tentazioni di Gesù o di Sant'Antonio Abate, i tormenti dell'inferno, la tentazione di Giobbe.

Le tradizionali raffigurazioni di un tema come quello del Giudizio universale avevano lo scopo di mettere in evidenza lo stretto legame che c'è tra questa vita e quella che verrà dopo la morte: se in questo secolo la giustizia era affidata all'autorità civile o ecclesiastica, ogni cristiano doveva anche sapere e ricordare che alla fine dei tempi era sottoposto al giudizio dal giudice supremo. Anche l'anima subisce un processo, al termine del quale può uscirne assolta (e meritare così il paradiso) o subire l'eterna condanna all'inferno.

Ecco allora che quando lo scaltro mugnaio, nella novella di Sacchetti, risponde che all'inferno «si taglia, squarta, e raffia, e impicca» altro non fa che applicare anche all'aldilà il modello di giustizia che più gli è familiare, inquisitorio nel nostro caso.

Non sorprenderà dunque se nelle raffigurazioni delle pene infernali i diavoli-carnefici, intenti a seviziare i dannati, utilizzano strumenti e metodi tipici della tortura messi in atto dagli inquisitori.

Ho tracciato fino a qui le più note caratteristiche con le quali il Diavolo viene rappresentato nelle pitture e nelle sculture, ma non ho citato le fonti principali alle quali questi tratti pertengono, fonti che non riguardano né la cultura classica né quella ecclesiastica.

Nel prossimo paragrafo si vedrà come elementi appartenenti invece alla cultura popolare come i drammi religiosi e perfino il carnevale, abbiano influito sull'immaginario tipico infernale.

2.3.2 Il Diavolo nel dramma sacro e nel “teatro profano”

Dopo la secolare condanna giunta dai Padri della Chiesa verso le molteplici forme di spettacolo⁸³, a partire dalla seconda metà del X secolo, proprio in seno alla liturgia, la teatralità trova, nel dramma liturgico, una nuova possibilità di espressione. Non è dunque raro trovare nel dramma sacro la presenza del Diavolo o di una schiera di diavoli tra i personaggi teatrali, ruoli che via via occupano un posto di notevole significato. Già nella *Passione* di Montecassino (fine XIV secolo) il Diavolo appare in una scena dove la moglie di Pilato, dormiente, è agitata da un incubo premonitore; ma è l'episodio della discesa di Cristo agli inferi ad offrire l'opportunità di introdurre i diavoli nelle forme drammatiche. Va precisato, tuttavia, che in queste rappresentazioni, il Diavolo assume il ruolo primitivo di “avversario” del Bene, nulla a che vedere con il carattere comico che si ritrova invece nelle *diableries* francesi e nelle raffigurazioni diaboliche delle feste popolari.

Ma accanto al dramma sacro persiste, di fatto, anche un “teatro profano”, di matrice popolare, che affonda le sue radici nella vita tradizionale del popolo, e in modo particolare nelle grandi feste di rinnovamento e di propiziazione presenti all'interno dell'anno liturgico. Festività quali il Natale, il Capodanno, la Pasqua, il Calendimaggio, l'Epifania e il Carnevale, rappresentano occasioni nelle quali il popolo, mosso da una gioia collettiva, si lascia alle spalle il cumulo di male addensatosi durante l'anno o nella stagione appena terminata, per abbracciare con fiducia e speranza il maggior benessere che si auspica con l'arrivo di quella nuova. Si tratta di un momento importante per l'intera comunità, dove la frenesia gioiosa ha una funzione psicologica, etica e sociale

⁸³ Con l'editto di Tessalonica, promulgato dall'imperatore Teodosio (380 d.C), il cristianesimo diventa religione ufficiale dell'Impero. Di conseguenza vennero eliminate alcune manifestazioni teatrali considerate eccessive, e le feste di stato cessarono di essere celebrate in onore di divinità pagane. Il teatro, così come ogni altra forma di spettacolo, divenne inevitabilmente il bersaglio prima degli apologeti, e poi dei Padri della Chiesa, in quanto veniva associato alle feste in onore degli dei pagani. Inoltre, la licenziosità dei mimi, offendeva il senso morale delle autorità ecclesiastiche, senza contare il fatto che spesso essi mettevano in ridicolo i sacramenti cristiani come il battesimo e la comunione. Dal IV secolo in poi, i concili della Chiesa vietarono ai cristiani di assistere alle rappresentazioni teatrali, e nel 398 d.C. il Concilio di Cartagine decretò la scomunica per chiunque andasse a teatro invece che in chiesa nei giorni di festa.

di un momentaneo allentamento nei vincoli imposti dalla rigida morale. Tra le festività sopra citate, il Carnevale è quella che più d'ogni altra ha a che fare con il mondo ctonio degli inferi. Basti pensare all'utilizzo della maschera, elemento imprescindibile e caratterizzante il Carnevale, e al suo significato etimologico. Il termine *maschera*, attestato nella forma *maska* già nel famoso editto di Rotari (643 d. C), indicava, in origine, un essere infernale (una strega, l'anima di un morto o simili); un altro termine utilizzato per maschera, nel senso moderno, era *larva*, adoperato in due occasioni anche da Dante⁸⁴.

Ed è proprio nell'*Inferno* dantesco, dove l'austero meccanismo di punizione si fonda su Aristotele e S. Tommaso, che la tradizione folklorica del Carnevale riesce a trovare spazio, in modo particolare in Malebolge. Mi riferisco, ovviamente, alla carnevalizzazione dei canti XXI e XXII, nella bolgia dei barattieri. Qui, i diavoli buffoni non solo ordiscono inganni e si azzuffano, ma si esprimono anche mediante una gestualità triviale propria del folklore carnevalesco. Al termine del canto XXI, il suono prodotto dai diavoli, ottenuto stringendo la lingua tra i denti, anticipa di pochi istanti il segnale più scurrile di Barbariccia, reso celebre e inequivocabile dal verso «ed elli avea del cul fatto trombetta». Il rumore emesso dal diavolo «rimanda analogicamente al segnale che dà inizio ai ludi viscerali di carnevale» (Camporesi, 2018: 39), manifestazioni nelle quali predominano l'osceno e lo sconcio. Camporesi fa notare che proprio nel Carnevale si faceva uso di maschere raffiguranti diavoli, e che la stessa attività dei sovrintendenti alla quinta bolgia, impegnati a immergere i peccatori nella bollente pece, rimanda all'immaginario più popolare dell'inferno, immaginato come una cucina, dove i peccatori sono bolliti in enormi pentole. I «raffi» e i «runcigli» utilizzati dai diavoli, d'altra parte, prima di essere strumenti di tortura sono utensili di cucina, utilizzati per infilzare e immergere le carni⁸⁵.

Restando legati al campo culinario, e nello specifico ai processi digestivi, Camporesi evidenzia anche il fatto che il viaggio purificatore di Dante, che si configura come una

⁸⁴ Cfr. *Purg.* XV 127-129: «Ed ei: “Se tu avessi cento larve / sovra la faccia, non mi sarian chiuse / le tue cogitazioni, quantunque parve”»; *Par.* XXX 91-93: «Poi, vieni gente stata sotto larve, che pare altro che prima, se si sveste / la sembianza non s'ia in che disparve».

⁸⁵ Non per nulla Dante ricorre esattamente a questo tipo di paragone in *Inf.* XXI 55-57: «Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli».

discesa verso il basso, possa rappresentare un «itinerarium in ventrem»⁸⁶, nel quale la «natural burella» assume la funzione dell'ultimo tratto dell'intestino, mentre il «pertugio tondo», dal quale Dante e Virgilio fuoriescono, è chiaro rimando all'orifizio deputato all'espulsione dei rifiuti organici. Tale percorso, in cui il neofita deve prima conoscere le realtà più squallide e sordide, e poi, mediante riti lustrali, rinascere «puro e disposto a salire alle stelle», è proprio dei riti di passaggio, che ben si lega al ciclo naturale di morte e di rinascita celebrato nelle manifestazioni popolari.

La fantasia dantesca dunque non può fare a meno di essere contagiata «dalla demonologia “bassa” elaborata dalle plebi delle campagne, dalla mitologia folkloristica»⁸⁷, e magari anche da un episodio autobiografico. Nulla ci vieta di ipotizzare infatti che Dante abbia assistito, durante la giovinezza nella sua città natale, a rappresentazioni infernali come quella descritta da Giovanni Villani nella *Cronica*:

[...] e ordinarono in Arno sopra barche e navicelle palchi, e fenciovi la somiglianza e figura dello 'nferno con fuochi e altre pene e martori, e uomini contraffatti a demonia, orriboli a vedere, e altri i quali aveano figure d'anime ignude, che pareano persone, e mettevangli in quegli diversi tormenti con grandissime grida, e strida, e tempesta, la quale pareva idiosa e spaventevole a udire e a vedere.⁸⁸

⁸⁶ Cfr. Camporesi, 2018: 41.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cfr. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a c. di G. Porta, Guanda, Parma 1991, p. 120. La rappresentazione scenica narrata dal Villani ebbe luogo il Calendimaggio del 1304, e si concluse tragicamente con il crollo del ponte «alla Carraia».

2.4. Lineamenti di demonologia cristiana: la caduta di Lucifero

Vedea colui che nobil fu creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.

(*Purg.* XII 25-27)

«Vos autem quem me esse dicitis»⁸⁹. Se la domanda di Cristo rivolta agli apostoli trova, in Pietro, una risposta incisiva («Tu es Christus Filius Dei vivi»⁹⁰), tale sicurezza viene invece a mancare se la medesima domanda fosse riferita al Diavolo.

Nei precedenti paragrafi ho cercato di mettere in evidenza, per l'appunto, la natura multiforme del demonio, le maschere da lui indossate attraverso il genere agiografico e le rappresentazioni artistiche alle quali è legato, fino ad arrivare alle componenti più popolari dell'immaginario e della cultura medievale.

Ma qual era la posizione ufficiale accolta dalla Chiesa, frutto di una secolare riflessione teologica?

Iniziamo proprio dai nomi che solitamente gli sono attribuiti. Nei paragrafi precedenti ho volutamente utilizzato le parole *Diavolo*, *Satana*, *Maligno* e *Lucifero* o come nomi propri o come antonomasia per indicare l'eterno nemico di Dio.

Tuttavia, diversamente da quanto si crede, *Satana*, fatta eccezione per il libro di *Giobbe*, non è il nome proprio del Diavolo, così come non lo è nemmeno *Lucifero*, o la parola stessa *diavolo*.

Satana è un termine che viene dall'ebraico *satan* e significa “avversario” (la parola *diavolo* invece viene dal greco *diàbolos*, calunniatore).

Nel libro di *Giobbe*, ciò nonostante, il nome Satana è utilizzato come nome proprio per designare quel ministro di Dio che, nel ruolo di pubblico accusatore, manifesta la sua ostilità nei confronti dell'uomo. Egli non crede all'amore disinteressato di Giobbe (*Gb* 1, 9), anzi si aspetta che lui soccomba.

⁸⁹ Cfr. *Mt* 16, 15: [«Voi chi dite che io sia?»].

⁹⁰ Cfr. *Mt* 16, 16: [«Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente»].

Il Maligno viene anche designato tramite perifrasi che mettono in risalto le armi che gli saranno sempre proprie, ovvero l'astuzia e la menzogna: «callidior cunctis animantibus terrae» (*Gn* 3, 1)⁹¹; è colui «qui seducit universum» (*Apc* 12, 9)⁹², «homicida erat ab initio» (*Io* 8, 44)⁹³.

Un altro celebre nome con il quale il Diavolo è conosciuto è *Lucifero* (“portatore di luce”), nome che compare, come tra poco vedremo, solamente in un passo della Bibbia, e che diventa un nome proprio associato al Maligno unicamente in virtù di un'operazione di traduzione e di risposta teologica in merito alla sua natura.

Ancora una volta dunque non ci troviamo dinnanzi ad un nome proprio di persona, bensì a quello di un astro. *Lucifero* è infatti la stella del mattino, associata al pianeta Venere, che spunta prima del sorgere del sole. Nel prossimo capitolo vedremo *Lucifero*⁹⁴, rappresentato come un orrido mostro, collocato nel luogo più profondo dell'*Inferno*; per Dante *Lucifero* e *Satana* sono esattamente lo stesso essere. Come è accaduto?

Alla base dell'identificazione di *Lucifero* con *Satana* troviamo il passo seguente di *Isaia* 14, 12: «quomodo cecidisti de caelo lucifer / qui mane oriebaris / corruisti in terram qui vulnerabas / gentes»⁹⁵. *Isaia* non parla del Diavolo, ma descrive, attraverso la metafora dell'astro, la caduta agli inferi di un sovrano babilonese per eccessiva ambizione.

Sia il termine ebraico *helel* che quello greco *eosphoros*⁹⁶, termini che rimandano allo splendore e alla lucentezza dell'astro, vengono poi tradotti in latino come *stella dell'aurora*, da cui *Lucifero*.

Il passo successivo compiuto dai Padri della Chiesa è stato quello di identificare il tiranno babilonese con il Diavolo, con l'inevitabile conseguenza di assimilare il suo nome a quello di *Lucifero*.

⁹¹ [«la più astuta tra tutte le bestie selvatiche»].

⁹² [«che seduce tutta la terra»].

⁹³ [«omicida fin da principio»].

⁹⁴ Nella *Commedia* il nome di *Lucifero* compare solamente due volte, e tutte e due nella prima cantica: *Inf.* XXXI 143; *Inf.* XXXIV 89.

⁹⁵ [«Come mai sei caduto dal cielo, / *Lucifero*, figlio dell'aurora? / Come mai sei stato steso a terra, signore dei popoli?»].

⁹⁶ Il termine greco rinvia ancora una volta alla divinità del pianeta Venere.

La risposta teologica in merito alla caduta di Satana e alla sua natura, alla quale accennavo precedentemente, coinvolge la riflessione compiuta da filosofi e teologi quali, tra i più importanti, S. Agostino, Anselmo d'Aosta e S. Tommaso d'Aquino.

2.4.1 S. Agostino e la superbia di Lucifero

Il primo filosofo cristiano a offrire una teoria coerente del peccato commesso da Lucifero fu S. Agostino (354-430). La tradizione patristica precedente ad Agostino non aveva offerto di fatto un giudizio unanime riguardo al peccato del diavolo: a coloro che identificavano l'*invidia* come causa della sua caduta, si opponeva la maggioranza di coloro (tra i quali Origene, Giovanni Crisostomo e Ambrogio) che sostenevano, invece, che fosse stata la *superbia* a spingere il diavolo a peccare.

La prima problematica da scongiurare, per Agostino, consisteva nel togliere a Dio qualsiasi responsabilità della ribellione di Lucifero, nonché dell'esistenza del male, e soprattutto dell'esistenza di un'entità opposta a Dio stesso. Lucifero è considerato da Agostino il primo peccatore per eccellenza, colui che ha portato il male nel mondo, il «principi omnium peccatorum, et praeposito mortis»⁹⁷. Il male e la malvagità di Lucifero non possono dipendere da Dio, poiché tutte le cose da lui create sono dotate di un'intrinseca bontà. È dunque inutile ricercare una causa estrinseca del peccato, poiché la volontà che Dio ha posto tanto negli angeli quanto nell'uomo è totalmente libera e determinante.

Tuttavia, non tutti gli angeli hanno seguito Lucifero nella sua ribellione. Alcuni hanno scelto di rimanere fedeli a Dio, perseverando nella giustizia e nella verità. Per il vescovo di Ippona ciò che provocò la caduta dell'angelo malvagio fu la superbia, generata nel momento in cui Lucifero indirizzò liberamente la propria volontà non verso Dio, ma verso il proprio smodato desiderio di essere simile a lui. Per Agostino, infatti, la superbia è «perversae celsitudinis appetitus»⁹⁸, ovvero uno smodato

⁹⁷ Cfr. Augustinus Hipponensis, *De libero arbitrio*, III 10.29 [«principe di tutti i peccati e signore della morte»]. Segnalo che da qui in avanti testi e traduzioni delle opere di S. Agostino, salvo diversa indicazione, sono presi direttamente dal sito <http://www.augustinus.it/index2.htm>.

⁹⁸ Cfr. Augustinus Hipponensis, *De Civitate Dei*, XIII 13.1 [«il desiderio di un'eccellenza perversa»]. Scrive Agostino: «Quid est autem superbia nisi perversae celsitudinis appetitus? Perversa enim est celsitudo deserto eo, cui debet animus inhaerere, principio sibi quodammodo fieri atque esse principium. Hoc fit, cum sibi nimis placet. Sibi vero ita placet, cum ab illo bono immutabili deficit, quod ei magis placere debuit quam ipse sibi. Spontaneus est autem iste defectus, quoniam, si voluntas in amore superioris immutabilis boni, a quo illustrabatur ut videret et accendebatur ut amaret, stabilis permaneret, non inde ad sibi placendum averteretur et ex hoc tenebresceret et frigesceret» [«E la superbia è il desiderio di una superiorità a rovescio. Si ha infatti la superiorità a rovescio quando, abbandonata

desiderio di quella naturale inclinazione, data da Dio in giusta misura, verso la perfezione delle cose. Ma in che cosa consiste esattamente l'atto di superbia di Lucifero? Agostino dichiara che gli oggetti verso i quali la volontà del diavolo avrebbe potuto rivolgersi sono due: il bene immutabile che è Dio, e sé stesso. La scelta di Lucifero è caduta su di sé, e così facendo la sua volontà si è allontanata dalla retta condotta. Egli ha preferito così un bene inferiore rispetto a uno superiore, e compiacendosi poi del proprio potere, si gonfiò di superbia, dalla quale derivò, infine, anche l'invidia nei confronti dell'uomo.

Quanto al momento esatto della caduta dell'angelo malvagio, Agostino non sembra avere una posizione chiara e definitiva. Se nel *De Genesi ad litteram* egli dichiara con certezza che la caduta sia avvenuta prima della creazione dell'uomo, ma che non sembra sia intercorso alcun tempo tra la sua creazione e il suo peccato, in diversi passi del *De civitate Dei* ammette questa possibilità. E lo fa al fine di dare un'interpretazione coerente al passo di S. Giovanni, che definiva il diavolo «homicida [...] ab initio»: dove per *ab initio*, secondo Agostino, non è da intendersi al momento della creazione (ciò equivaleva a ritenere Dio responsabile della sua natura malvagia), ma a partire dal moto di ribellione verso il Creatore.

l'autorità cui si deve aderire, si diviene e si è in qualche modo autorità a sé stessi. Avviene quando disordinatamente si diviene fine a sé stessi. E si è fine a sé stessi quando ci si distacca dal bene immutabile, che deve esser fine più che ciascuno a sé stesso. Questa defezione è volontaria. Se la volontà rimanesse stabile nell'amore al superiore bene immutabile, dal quale era illuminata per vedere e infiammata per amare, non se ne distaccherebbe per divenire fine a sé stessa e in tal modo accecarsi e gelarsi»].

2.4.2 La “duplice finalità” della volontà nella teoria di Anselmo d'Aosta

Anselmo d'Aosta (1033 o 1034-1109) merita di essere annoverato tra i filosofi scolastici che portarono un nuovo e importante contributo in merito alla caduta del Diavolo.

Nella sua opera, *De casu Diaboli*, il filosofo tratta dell'origine e della natura del male partendo dalla caduta di Lucifero. L'opera è strutturata in forma di dialogo tra un discepolo e un maestro: il discepolo interroga e il maestro risponde. Dalle risposte del maestro emerge quanto segue: Satana è caduto per non aver voluto perseverare nella rettitudine e nella giustizia. Egli, come tutti gli angeli buoni, ha ricevuto da Dio la possibilità di accettare o meno la grazia di persistere nella verità, ma mediante l'uso del libero arbitrio l'ha rifiutata. In che cosa consiste esattamente il peccato di Lucifero? Così risponde il maestro:

Etiamsi noluit omnino esse par dei, sed aliquid minus deo contra voluntatem dei: hoc ipso voluit esse inordinate similis deo, quid propria voluntate, quae nulli subdita fuit, voluit aliquid. Solius enim dei esse debet sic voluntate propria velle aliquid, ut superiorem non sequatur voluntatem.⁹⁹

Come si evince dal testo, il peccato di Lucifero fu quello di voler essere simile a Dio (questo concetto sarà poi ripreso e sviluppato anche da S. Tommaso), e inoltre, spiega ancora Anselmo, egli non poté prevedere in nessun modo la sua caduta.

Potrebbe sembrare però che Dio possa avere creato le condizioni che hanno causato la caduta di Lucifero, poiché qualsiasi situazione o condizione esistente è voluta da Dio. Per Anselmo nessuna condizione preesistente è causa della caduta del Diavolo, perché se tale condizione esistesse, l'atto di volontà non sarebbe completamente libero, ma

⁹⁹ Cfr. Anselmo d'Aosta, *De casu Diaboli*. Testo e traduzione presi da Anselmo d'Aosta, *La caduta del Diavolo*, a c. di E. Giacobbe e G. Marchetti, Bompiani, Milano 2006 [«Anche se non volle essere del tutto pari a Dio, ma qualcosa di meno, tuttavia volle esserlo contro la volontà di Dio, perciò volle essere in modo disordinato simile a Dio, perché volle qualcosa di sua volontà, senza sottomettere a nessuno la sua volontà. Infatti, il volere qualcosa di propria volontà, senza obbedire a nessuna volontà superiore, deve essere solo prerogativa di Dio»] (Ivi, p. 73).

dipendente da una causa.

Da quanto sostenuto fino a qui si può notare come la posizione di Anselmo sia, in sostanza, conforme al pensiero agostiniano, e tuttavia in Anselmo è possibile cogliere un elemento di novità, ossia la volontà di mettere in rilievo quei fattori che rendono Lucifero un vero e proprio agente morale, responsabile pertanto delle sue scelte.

Anselmo sviluppa di fatto una propria dottrina, la cui originalità emerge già dal fatto di non esprimersi, in merito alla caduta di Lucifero, in termini di *superbia*, quanto piuttosto di spiegarne l'origine in termini gnoseologici.

Per Anselmo la volontà di ogni creatura razionale è mossa verso due fattori, la giustizia e la convenienza (da quest'ultima deriva poi la felicità a cui ogni creatura razionale tende). Ora, il diavolo, spiega il maestro nel dialogo anselmiano, non peccò direttamente verso la giustizia, ma verso la convenienza, volendo cioè per sé “qualcosa” che non aveva e che avrebbe accresciuto la sua beatitudine. Ma così facendo egli, di fatto, prevaricò la giustizia con la sua volontà. Il maestro non sa spiegare esattamente quale fosse il bene a cui Lucifero guardava con bramosia, ipotizza solamente che fosse qualcosa che avrebbe, al pari degli altri angeli, accresciuto la propria grandezza¹⁰⁰.

Faccio notare, infine, come a differenza della corrotta volontà di Lucifero, quella delle anime beate nel *Paradiso* dantesco sia perfettamente conforme alla volontà divina, sicché, spiegherà Piccarda Donati a Dante, la carità divina fa desiderare loro solo ciò che già possiedono, e non altro, poiché «Se disīassimo esser più superne, / foran discordi li nostri disiri / dal voler di colui che qui ne cerne»¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cfr. Anselmo d'Aosta, *De casu Diaboli*, VI, p. 77: «Quid illud fuerit non video; sed quidquid fuerit, sufficit scire quia fuit aliquid ad quod crescere potuerunt, quod non acceperunt quando creati sunt, ut ad illud suo merito proficerent» [«Non so cosa potesse essere quel vantaggio; ma, qualunque cosa fosse, basti sapere che fu qualcosa che poteva accrescere la loro grandezza, qualcosa che non avevano ricevuto quando furono creati, perché potessero progredire fino ad esso per proprio merito»].

¹⁰¹ Cfr. *Par.*, III 73-75.

2.4.3 S. Tommaso d'Aquino

Sulla natura dei demoni e sul demonio interviene anche S. Tommaso d'Aquino (1225-1274) sia nel *De malo* (questione 16) che nella *Summa Theologiae* (questione 63).

Poiché anche il Diavolo fa parte degli angeli, è bene forse riassumere brevemente alcuni concetti che li riguardano.

Gli angeli, il cui termine designa l'ufficio di *messaggero* e non la natura, sono creature incorporee intellettuali, che si pongono in un piano intermedio tra Dio e l'uomo. Sono stati creati da Dio prima dell'uomo, ma in contemporanea con tutto il creato e le altre creature.

In merito al peccato del demonio S. Tommaso riprende quanto dichiarato dai precedenti filosofi affermando che Lucifero peccò in quanto desiderava essere come Dio. Il desiderio del Diavolo non coincideva tuttavia con una uguaglianza assoluta con la natura divina, poiché la sua intelligenza naturale gli diceva che se ciò fosse avvenuto avrebbe perso la sua naturale essenza diventando così un altro essere, e ciò è contrario alla natura, in quanto c'è una tendenza naturale a conservare il proprio essere.

La somiglianza con Dio si configura dunque nel Diavolo nel suo errato desiderio rispetto a quelle perfezioni divine non ammesse nella sua natura, in quanto esclusive di Dio, come ad esempio la capacità di creare.

Anche per Tommaso il Diavolo è stato creato buono da Dio, in quanto da lui ha ricevuto l'essere, e poiché in Dio l'essere è per natura conforme al bene, la sua originaria natura deve necessariamente essere buona.

Corrotto, attraverso il peccato, lo stato di grazia nel quale si trovava, il demonio trascinò con sé un'enorme quantità di angeli, un numero comunque inferiore rispetto a quelli rimasti fedeli a Dio.

Al peccato segue poi la pena inflitta sia al Diavolo che ai demoni. La loro pena consiste in una diminuzione della capacità di conoscenza della verità¹⁰², e in modo particolare

¹⁰² Cfr. Tommaso, *S.T. I*, q. 64. Tommaso distingue due tipologie di cognizione della verità: la prima proviene dalla natura, mentre la seconda dalla grazia. Quest'ultima è di due specie: quella speculativa (che consiste nella rivelazione dei segreti divini) e quella affettiva (genera l'amore di Dio). La cognizione

di quella conoscenza definita da Tommaso *speculativa*, ossia quella riguardante la rivelazione dei segreti divini.

Il Diavolo, così come i demoni, rimarrà per sempre indissolubilmente legato al suo peccato; ne consegue che, a differenza di quanto sosteneva Origene, egli alla fine dei tempi non potrà godere della misericordia di Dio e sperare nel suo perdono.

Nonostante la separazione da Dio, gli angeli ribelli hanno comunque uno scopo all'interno dell'universo creato: tentare l'uomo istigandolo al peccato.

Scrivendo S. Tommaso: «Diabolus autem semper tentat ut noceat, in peccatum praecipitando»¹⁰³. I demoni conoscono ciò che accade esteriormente agli uomini, ma l'intimo stato dell'uomo lo conosce solo Dio. E per questo motivo il Diavolo tenta cercando di esplorare l'intimo stato dell'uomo, per poterlo poi spingere a quel vizio verso cui è più incline.

Tommaso afferma anche che non tutti i peccati provengono dalle tentazioni del demonio, alcuni hanno origine dalla libertà dell'arbitrio e dalla corruzione della carne. Il potere che il Diavolo ha sulla volontà dell'uomo è dunque limitato: certo, egli può sedurre l'uomo anche attraverso fenomeni che ai nostri occhi appaiono come miracoli¹⁰⁴, ma sempre e solamente in conformità a ciò che Dio gli permette di fare.

naturale della verità è rimasta nei demoni totalmente integra, quella speculativa è diminuita, quella affettiva viene completamente tolta. Da qui in avanti il testo e la traduzione dell'Opera di Tommaso sono presi da Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, traduzione italiana a c. dei Frati Domenicani, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2014.

¹⁰³ Cfr. Tommaso, *S.T. I*, q. 114, a. 2: [«Al contrario il diavolo tenta sempre per nuocere, trascinando al peccato»].

¹⁰⁴ Tommaso attribuisce alla capacità del Diavolo di sedurre l'uomo tramite miracoli due accezioni distinte. In senso stretto i miracoli, poiché sono fenomeni che trascendono l'ordine della natura, posso essere fatti solo da Dio. In senso lato, invece, vengono denominati miracoli anche quei fenomeni «quod excedit humanam facultatem et considerationem. Et sic daemones possunt facere miracula, quae scilicet homines mirantur, in quantum eorum facultatem et cognitionem excedunt» [«quei fenomeni che trascendono le forze e le conoscenze dell'uomo. E in questo secondo senso i demoni possono compiere dei miracoli, cioè delle opere tali da far stupire gli uomini, in quanto superiori alle loro forze e alle loro conoscenze»] (*S.T. I*, q. 114, a. 2, p. 1235).

CAPITOLO III

I DEMONI INFERNALI

3.1. *Le tre fiere*

3.1.1 *La lonza*

Volendo passare in rassegna i demoni infernali, trovo significativo iniziare proprio dalle tre bestie che impediscono a Dante la salita verso il colle. Non si trovano all'inferno vero e proprio, ma con esso hanno pur sempre a che fare, se teniamo in considerazione ciò che dice il Boccaccio nelle *Esposizioni* in merito al significato allegorico della selva.

Afferma Boccaccio:

[...] È adunque questa selva, per quello che io posso comprendere, lo 'nferno, il quale è casa e prigione del diavolo, nella quale ciascun peccatore cade ed entra, sì tosto come cade in peccato mortale¹⁰⁵.

La selva è dunque per Boccaccio l'inferno, dimora e prigione del diavolo nella quale l'anima peccatrice entra. E dell'inferno la selva ha tutte le caratteristiche. Non a caso viene definita «oscura», «selvaggia», «aspra e forte», tutte qualità che rimandano in senso letterale alla cosmografia infernale vera e propria, con le sue tenebre, i paesaggi brulli, desolati e impervi. Dante non sa dire come ha smarrito la «diritta via», è talmente immerso nel peccato che si è lasciato completamente assorbire da esso. Non riesce a scorgere l'entrata, ma la presa di coscienza racchiusa in quel «mi ritrovai», gli permette senz'altro di vederne l'uscita.

¹⁰⁵ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Commedia» di Dante*, a c. di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. VI, Mondadori, Milano 1965.

Giunto così nella «piaggia diserta» e desideroso di raggiungere il colle illuminato dal sole nascente, Dante si vede sbarrare il cammino da una prima belva che appare improvvisamente sulla scena:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiara e presta molto,
che di pel macolato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto.

(*Inf.* I 31-36)

Una lonza dunque. Va subito detto che il termine «lonza», oltre a comparire per la prima volta nel passo appena citato, ricorre solo un'altra volta nella *Commedia*, proprio in riferimento alla prima citazione:

Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.

(*Inf.* XVI 106-108)

Che si tratti del medesimo animale, e quindi del medesimo vizio, non v'è alcun dubbio: la «pelle dipinta», che si configura come uno dei tratti che contraddistingue la lonza, altro non è che la «gaetta pelle» e l'ancor prima «pel macolato», resi formalmente diversi dall'artificio retorico della *variatio*.

È difficile tuttavia stabilire con quale bestia Dante abbia a che fare; si tratta certamente di un felino, forse rimastogli impresso nella memoria autobiografica¹⁰⁶, ma il tentativo di identificarlo con un preciso animale ha dato origine nel corso dei secoli a diverse interpretazioni, tanto sul piano letterale quanto su quello allegorico.

Alcuni tra i primi commentatori della *Commedia*, tra cui Iacopo Alighieri e Giovanni

¹⁰⁶ Come ricorda Mazzoni: «Un documento del 1285 [...] rammenta una lonza messa in gabbia a Firenze presso l'attuale loggia del Bigallo» (Cfr. Mazzoni, 1967).

Boccaccio, riprendono solamente il termine «lonza» e danno spiegazione del vizio a essa associato senza aggiungere ulteriori dettagli¹⁰⁷, mentre altri, come Iacopo della Lana e Guglielmo Maramauro, paragonano semplicemente l'animale al leopardo cambiandone addirittura, il primo, il significato allegorico¹⁰⁸.

Anche l'Ottimo predilige l'allegoria della lussuria, ma identifica il felino con la pantera, un animale comunque assai più grande di quello immaginato da Francesco da Buti nel suo commento, dove descrive la fiera come «uno animale di quattro piedi, poco maggiore che la lepre»¹⁰⁹. I principali animali con cui viene associata solitamente la lonza sono dunque questi: leopardo, pantera e lince.

Giuseppe Ledda in un recente volume dal titolo *Il bestiario dell'aldilà*¹¹⁰ è ritornato sulla questione. Lo studio, condotto principalmente sui bestiarî medievali e sull'esegesi biblica e patristica, ha portato a identificare la lonza dantesca con un *pardus*, un animale diverso dal generico leopardo al quale solitamente i commentatori antichi e moderni accostano la prima fiera.

In accordo con la tradizione, Ledda sottolinea l'importanza per Dante di un passo di Geremia, ipotesto fondamentale che è alla base dell'incontro del poeta con le tre fiere:

idcirco percussit eos leo de silva lupus ad vesperam vastavit eos pardus vigilans super civitates eorum omnis qui egressus fuerit ex eis capietur quia multiplicatae sunt praevaricationes eorum confortatae sunt aversiones eorum¹¹¹.

¹⁰⁷ Scrive Iacopo Alighieri (Iacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a c. di S. Bellomo, Antenore, Padova 1990): «[...] De' quali il primo [vizio] è lussuria, formandola in lonza, però che come lei è macchiata di molti e diversi colori, sì come di molti e diversi piaceri, e a simigliante umida e superflua caldezza disposta»; allo stesso modo anche il Boccaccio (*Esposizioni*): «[...] Le quali [bestie], quantunque a molti e diversi vizi adattare si potessero, nondimeno qui, secondo la sentenza di tutti, par che si debbano intendere per questi, cioè per la lonza il vizio della lussuria».

¹⁰⁸ Per Iacopo della Lana la lonza non rappresenterebbe la lussuria bensì la vanagloria: «E mostra com'ebbe tentazione di tre vizii principali, cioè: Vanagloria, Superbia e Avarizia. E figura questi per tre animali: Cioè una Lonza: questo animale è molto leggiero e di pelo maculato a modo di leopardo» (Iacopo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a c. di M. Volpi, Salerno editrice, Roma 2009). Commenta così Maramauro: «[...] Ora è da sapere che la leonza è una bestia molto fera, asimigliata a leopardo, vero è che è più grande» (Guglielmo Maramauro, *Esposizione sopra l'«Inferno» di Dante Allighieri*, a c. di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Antenore, Padova 1998).

¹⁰⁹ *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Comedia» di Dante Allighieri*, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa 1858-62 (ed. anastatica con prefazione di Francesco Mazzoni, Pisa 1989).

¹¹⁰ Cfr. Ledda, 2019.

¹¹¹ Cfr. *Ier* 5, 6. («Per questo li azzanna il leone della foresta, / il lupo delle steppe ne fa scempio, / il

Come si evince dal testo, il popolo peccatore e ribelle verso Dio è vessato da tre bestie che lo allontanano sempre di più dal Signore: *leo*, *lupus* e *pardus*. Se i primi due animali coincidono rispettivamente con il leone e il lupo, gli stessi incontrati da Dante, la lonza deve necessariamente identificarsi con il terzo.

Stando al *corpus* dell'italiano antico del TLIO-OVI, la forma «pardo» tuttavia non ha molte occorrenze.

Le prime attestazioni del termine risalgono a due passi del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti e a un verso del *Canzoniere* di Petrarca¹¹², opere dunque posteriori alla *Commedia*, dalla quale peraltro l'autore del *Dittamondo* riprende puntualmente lo schema metrico e rimico.

Ad avere invece maggior fortuna è il termine «lonza», reso formalmente anche come «leonça», «leonza», «lonze» o «loncia» e attestato per la prima volta nella canzone di Pallamidesse Bellindote *Amore, grande peccato*¹¹³.

Sulla scelta di Dante della forma «lonza» potrebbe aver poi giocato un ruolo importante il fatto che anche il nome di questo animale inizi con la lettera *l*-, venendo così a configurarsi come denominatore comune alle due successive apparizioni.

Ledda, a sostegno del fatto che Dante non abbia a che fare con un comune leopardo o una pantera, cita ad esempio il *Detto del gatto lopesco*, un piccolo componimento anonimo scritto verso la fine del XIII secolo. Il poemetto, composto da 144 versi (perlopiù distici di ottonari e novenari) vede protagonista un pellegrino, il quale si vede sbarrato il cammino da una serie di bestie selvatiche. Il passo è

leopardo sta in agguato vicino alle loro città: / quanti escono saranno sbranati, / perché si sono moltiplicati i loro peccati, / sono aumentate le loro ribellioni»).

¹¹² I due passi del *Dittamondo* sono i seguenti: «La vita e la beltà della pantera, / e quanto i pardi e i tigri sono destri, / secondo che nel libro suo gli avera.» (IV, 11, 67-69) e «Abeti e pini assai vi sono ancora, / e orsi e pardi e diversi animali, / che ne' gran boschi stanno e fan dimora» (IV, 12, 76-78). I versi citati sono presi da Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a c. di G. Corsi, vol. I, Laterza, Bari 1952.

Del Petrarca è invece il seguente verso: «Intellecto veloce più che pardo» (*RVF* 330, 5). Il testo è preso da F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004. Specifica inoltre Ledda in nota: «L'unica occorrenza più antica di queste è quella del *Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato* V, 41, dove però traduce l'originale francese «parde» (Brunetto Latini, *Tresor* I, 174, 9) ed è quindi chiaramente indotto dal termine francese» (Ledda, *Il bestiario dell'aldilà*).

¹¹³ «E, com'io credo, forse / n'averà dolgia e paura: / chè, s'una lonze fosse, / sì perderia natura / ed avriane pietanza» (Pallamidesse Bellindote, *Amor, gran peccato* in *Crestomazia italiana dei primi secoli*, a c. di Ernesto Monaci, nuova ed. riveduta e aumentata a cura di Felice Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1955).

interessante almeno per due elementi che riguardano la nostra questione: 1) tra le innumerevoli bestie compare proprio una «leonça» (v. 128); 2) l'animale è preceduto da «un leone», «quattro leopardi» e seguito da «la pantera».

Nella rassegna zoologica dell'anonimo fiorentino manca di fatto la lupa, ma sono presenti il leone e la lonza e cosa più importante è che essa appare in modo inequivocabile come un animale distinto dal leopardo e dalla pantera.

La zoologia medievale d'altro canto presenta il *leopardus* come un animale ibrido, e nello specifico come un incrocio tra il leone e il *pardus*, dai quali riprende il pelo maculato e la velocità¹¹⁴.

E cosa dire invece della pantera? Caratteristiche quali il manto chiazzato¹¹⁵, la sinuosità e la rapidità la renderebbero a tutti gli effetti una candidata idonea a identificarsi con la lonza dantesca, senonché la sua natura selvaggia e feroce viene smentita dalle stesse fonti enciclopediche medievali.

Isidoro di Siviglia, ad esempio, dice che la pantera si chiama in questo modo perché «omnium animalium sit amicus¹¹⁶»; un animale dunque che si compiace della compagnia degli altri animali (tranne il drago, suo acerrimo nemico) ai quali restituisce equamente tutto ciò che riceve.

Nel bestiario di Philippe di Thaon, invece, la pantera non solo riprende le caratteristiche descritte da Isidoro, ma diventa addirittura il simbolo di Cristo risorto al pari della fenice e dell'unicorno¹¹⁷. L'animale ha sempre una valenza positiva,

¹¹⁴ Scrive Isidoro di Siviglia (*Etym.* XII, II, 10): «Pardus secundus post pantherem est, genus varium ac velocissimum et praeceps ad sanguinem. Salto enim ad mortem ruit.» [«Il pardo è l'animale selvaggio più vicino alla pantera: si tratta di un genere caratterizzato da un manto variopinto e dotato di grandissima velocità, sempre pronto al sangue, capace di abbattere l'avversario con un salto»]. Aggiunge inoltre subito dopo in merito al leopardo (*Etym.* XII, II, 11): «Leopardus ex adulterio leaenae et pardis nascitur, et tertiam originem efficit; sicut et Plinius in Naturalis Historia dicit, leonem cum parda, aut pardum cum leaena concumbere et ex utroque coitu degeneres partus creari» [«Il leopardo nasce dall'unione innaturale di una leonessa ed un pardo: il risultato è una terza famiglia di leoni. Come dice anche Plinio nella sua Storia Naturale, un leone si unisce con una parda o un pardo con una leonessa e da ciascuno di questi due tipi di accoppiamento nasce una prole di genere imperfetto»].

¹¹⁵ «Bestia minutis orbiculis superbicta, ita ut oculatis ex fulvo circulis, nigra vel alba distinguatur varietate.» (Isidoro, *Etym.* XII, II, 8) [«È un animale selvaggio caratterizzato da un manto coperto di piccoli cerchi, così che, a seconda delle macchie circolari simili ad occhi che spiccano sul colore fulvo, se ne distinguono una varietà nera ed una bianca»].

¹¹⁶ Is, *Etym.* XII, II, 8.

¹¹⁷ L'analogia pantera-Cristo è presto spiegata: come la pantera, dopo aver mangiato, si ritira a dormire nella sua tana per tre giorni, allo stesso modo il figlio di Dio rimase per tre giorni nella terra per poi risorgere.

motivo per il quale non può essere associata alla prima bestia del proemio.

Vale la pena inoltre ricordare anche un altro animale al quale solitamente si associa la lonza, ed è la lince. In merito a questo animale Isidoro ad esempio sottolinea la sua simiglianza al lupo: «bestia maculis terga distincta ut pardus, sed similis lupo¹¹⁸», per poi soffermarsi sulla sua natura invidiosa.

La caratteristica infatti che più contraddistingue la lince, e che è ripresa puntualmente anche nei più celebri bestiari medievali, è l'invidia. Già nell'antichità Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* dichiara che la solidificazione dell'urina della lince produce una pietra preziosa, chiamata *lyncurium*, che l'animale provvede subito a nascondere alla vista degli uomini, invidiosa del suo prodotto¹¹⁹.

Ritornero a breve sull'associazione lince – invidia parlando proprio del valore simbolico attribuito alla lonza.

Trovo intanto significativo evidenziare due dati interessanti che emergono dallo studio di Ledda e che si pongono in relazione con la lonza dantesca:

- 1) nell'Antico Testamento il *pardus* oltre a essere connotato come un animale negativo (in due passi di Geremia rappresenta la vendetta del Signore nei confronti del suo popolo), è spesso accompagnato da altre bestie selvatiche tra le quali un leone (o una leonessa), venendo a costituire con quest'ultimo un binomio e una presenza costante¹²⁰;
- 2) nell'esegesi biblica così come nelle interpretazioni patristiche e nei sermoni il pardo è associato alla frode.

Ed è proprio questo secondo punto a portarmi inevitabilmente a trattare del significato allegorico attribuito alla lonza. Ne sono stati associati di diversi, soprattutto

¹¹⁸ Is, *Etym.* XII, II, 20.

¹¹⁹ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, VIII, 137: «Lyncum umor ita redditus, ubi gignuntur, glaciatur arescitve in gemmas carbunculis similes et igneo colore fulgentes, lyncurium vocates atque ob id sucino a plerisque ita generari prodito. Novere hoc sciunte lynces et invidentes urinam terra operiunt, eoque celerius solidatur illa.» («L'urina delle linci, nel paese in cui queste nascono, si solidifica così come viene emessa e si rapprende in pietre simili al carbonchio, risplendenti di un colore rosso, che chiamano lincurio; perciò molti autori sostengono che l'ambra si generi così. Ne sono ben consapevoli le linci e per gelosia ricoprono la terra la loro orina, e questa perciò tanto più veloce si consolida»). Testo e traduzione tratti da Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, vol. II, Einaudi, Torino 1982.

¹²⁰ Le occorrenze bibliche del termine *pardus* sono sette in tutto, di cui sei si trovano nell'Antico Testamento (*Eccli.* 28, 27; *Isa.* 11, 6; *Ier.* 5, 6; *Ier.* 13, 23; *Dan.* 7, 6; *Os.* 13, 7) mentre la settima, l'ultima, è nel Nuovo Testamento (*Apoc.* 13, 2). In ben tre occasioni (*Eccli.* 28, 27; *Ier.* 5, 6 e *Os.* 13, 7) assieme al *pardus* è menzionato anche il leone. Una presenza di questa coppia si ritrova anche nel *Cantico dei Cantici* dove a essere nominati sono però i rifugi dei due animali: si parla infatti di «cubilibus leonum» e di «montibus pardorum» (*Cant.* 4, 8).

in epoca moderna, ma in questa sede mi limiterò a tenerne in considerazione almeno tre, quelli che ancora oggi hanno voce predominante nella critica dantesca.

La maggioranza dei commentatori antichi sono categorici nell'associare la fiera al vizio della lussuria¹²¹ e quindi i tre animali ai principali vizi (lussuria, superbia e avarizia) che impediscono all'animo umano di operare il bene; tre *impedimenta* (questo è il termine utilizzato dai teologi) che si frappongono tra l'uomo e Dio.

L'interpretazione dunque è di tipo morale. Ma quale relazione c'è tra il primo animale e il peccato che rappresenta? Parte della responsabilità va forse ricercata a partire dai commenti dei figli del poeta, Iacopo e Pietro Alighieri: il primo è autore di un commento in volgare al solo *Inferno*, mentre il secondo è autore di un commento in latino all'intera opera, che ha conosciuto varie redazioni.

Mentre Iacopo associa, in termini generali, il manto maculato della lonza e la sua natura libidinosa ai diversi piaceri della lussuria, Pietro chiama in causa direttamente la dea dell'amore: in tutte e tre le redazioni pervenute del suo commento, egli cita il passo del libro I dell'*Eneide* in cui Venere appare al figlio Enea sotto le sembianze di una cacciatrice spartana.

Ma la sicurezza con la quale il figlio di Dante asserisce che Virgilio «descrivendo

¹²¹ A titolo esemplificativo ecco quanto scrivono in merito alcuni tra i primi commentatori della *Commedia*. IACOPO ALIGHIERI: «per le quali [bestie] figurativamente si comprendono i principali tre vizi più contrari a bene operare dell'animo, de li quali il primo è lussuria, formandola in lonza, però che come lei è macchiata di molti e diversi colori, sì come di molti e diversi piaceri e di simigliante umidità e superflua caldezza disposta»; GRAZIOLO BAMBAGLIOLI: «Ex istis verbis notandum est quod hec lonça variis colorata coloribus, et que per naturam est agilis, significat luxuriam, que inter cetera peccata mortalia hominem curis variis afficit, magisque facilius et persepe agreditur quam cetera alia vicia.»; GUIDO DA PISA: «Prima namque fera dicitur lonza, diversis depicta coloribus, et signat luxuriam»; L'OTTIMO COMMENTO (1): «li quali figura in tre animali, cioè Lonza (che è Pantera), Lupa, e Leone; li quali pone in figura di quelli tre vizj, che comunemente più occupano l'umana generazione. Per la Lonza s'intende la lussuria»; ID.(3): «Cominciando con l'animo a salire su per la decta altezza, mostra che tre bestie li si parassoro dinanzi per sturbarlo, per le quali figuratamente si comprendono li tre principali vitii più contrari al bene operare de l'animo. De' quali lo primo è luxuria, formandolo in lonza.»; ANONIMO SELMIANO: «E la prima fiera che trovò fu una lonza, cioè la lussuria, la quale a' suoi pensieri si parava dinanzi.»; PIETRO ALIGHIERI (3): «[...] primo a vitio carnali luxurie occurrente sibi in figura et forma lonze seu leonte, et merito considerata subita et impetuosa aggressione talis vitii ad modum animalis predicti.»; GUGLIELMO MARAMAURO: «Dico che D. intende per questa bestia el vicio de la luxuria, el quale è molto presto a invadir li omni del mondo a peccare.»; GIOVANNI BOCCACCIO [*Esposizione allegorica*]: «[...] Le quali, [bestie] quantunque a molti e diversi vizi adattare si potessono, nondimeno qui, secondo la sentenza di tutti, par che si debbano intendere per questi, cioè per la lonza il vizio della lussuria e per lo leone il vizio della superbia e per la lupa il vizio dell'avarizia».

Venerem ait: Succinctam pharetra, et maculose tegmine lincis»¹²² può essere facilmente messa in discussione dalla semplice lettura del testo virgiliano, poiché in esso sono ben altri i tratti che descrivono la dea e che appaiono agli occhi di Enea e del suo compagno:

Namque humeris de more habilem suspenderit arcum
Venatrix, dederatque comas diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes¹²³.

(*Aen.* I 318-320)

Nessun cenno al fatto che anche lei possa indossare la pelle di lince. Essa semmai compare nel possibile abbigliamento di qualcuna delle sue compagne cacciatrici, come lei stessa dichiara rivolgendosi ai due giovani:

Ac prior, Heus, inquit, iuvenes, monstrate, mearum
Vidistis si quam hic errantem forte sororum
Succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis¹²⁴

(*Aen.* I 321-323)

Che si tratti forse di un'inferenza che fece Pietro Alighieri per legare la valenza negativa del manto della lince alla dea dell'amore e quindi al vizio della lussuria? Se così fosse, la deduzione apparirebbe, a mio avviso, forzata nel contesto poiché, come evidenzia anche Ledda, «la pelle della lince non è [...] parte dell'iconografia di Venere, ma è del tutto casuale e anzi una finzione di essere tutt'altro, una vergine spartana dedita alla caccia e alla vita selvatica. Inoltre, Venere qui appare come madre di Enea, non come dea dell'amore. Infatti nei commenti virgiliani a questo passo non c'è niente che possa far pensare alla pelle della lince come un attributo venereo o in qualche modo legato al simbolismo della lussuria» (Ledda, 2019: 74).

¹²² Pietro Alighieri, *ad. loc.*

¹²³ («Secondo il costume, cacciatrice, aveva sospeso alle spalle / un maneggevole arco, / e lasciato spargersi la chioma / al vento, nude le ginocchia, raccolte le fluenti pieghe / in un nodo. [...]»).

¹²⁴ («E per prima: «O giovani» disse, «mostrate se forse / vedeste aggirarsi qui qualcuna delle mie sorelle / cinta di faretra e di pelle di screziata lince...»»).

È inoltre singolare il fatto, fa notare Ledda, che l'unico riferimento testuale esplicito in cui si potrebbe associare il *pardus* alla lussuria non sia mai citato dai sostenitori di questa interpretazione della lonza dantesca. Esso si trova alla fine del capitolo del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, dove l'animale viene definito «libidinosum»¹²⁵, una notizia però che rimane isolata nella cultura medievale, tant'è che le stesse glosse moralizzanti che accompagnano il testo di Bartolomeo non ne danno alcun peso.

L'interpretazione data dagli antichi commentatori sembra tuttavia trovare riscontro nella Prima Epistola di Giovanni (I *Io* 2, 16-17) nella quale i mali che colpiscono l'umanità sono suddivisi in «concupiscentia carnis» (la lussuria), «concupiscentia oculorum» (l'avarizia) e «superbia vitae» (la superbia).

Le tre bestie vengono inoltre citate anche nel commento di Ugo di San Caro al celebre passo di Geremia, ma con un significato mistico-morale del tutto differente, almeno per due dei tre animali: il leone rappresenta la superbia, il lupo la lussuria e il pardo l'invidia.

Ciò che ha spinto gli studiosi moderni a offrire delle ipotesi interpretative differenti da costituire una possibile alternativa a quanto sostenuto pressoché all'unanimità dalla tradizione, è il fatto di voler ricercare a tutti i costi una rigida simmetria volta a fare della *Commedia* un'opera perfetta. Una triade importante (se non altro perché inserita nel proemio) come quella costituita dalla lussuria – superbia – cupidigia, non avendo di fatto altre occorrenze interne al poema, rischia di rimanere del tutto isolata.

Ma la questione cambia se alla lonza, al posto della lussuria, viene associata l'invidia¹²⁶. Per due volte, all'interno della prima cantica, Dante ricorda questi vizi come causa di discordia, ingiustizia e rovina sociale nella sua città, prima nelle parole di Ciaccio e poi in quelle di Brunetto: «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville ch'anno i cuori accesi» (*Inf.* VI 74-75); «gent'è avara, invidiosa e superba» (*Inf.* XV 68).

¹²⁵ «Est autem animal libidinosum, et coit cum laena, ex cuius adulterio generatur leopardus» (Bartolomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Brepols, Turnhout 2007).

¹²⁶ Specifica Ledda (2019) in nota: «La voce *lonza* dell'ED (non firmata) ricorda che D'Ovidio «è il più autorevole rappresentante dell'interpretazione che vede allegoricamente nella lonza l'invidia», e aggiunge: «Il D'Ovidio dichiarava di non sapere chi per primo avesse proposto la tesi da lui sostenuta. Già però il Castelvetro aveva riconosciuto nella lonza il significato dell'invidia»».

Questa seconda possibile interpretazione tuttavia non risulta convincente, neanche per Ledda, per almeno due motivi: 1) i sostenitori di questa ipotesi identificano la lonza con la lince, animale che nei bestiari viene sì descritto con il pelo screziato, ma non viene detto nulla in merito alla sua agilità e velocità, qualità che invece sono caratterizzanti per la fiera dantesca. Inoltre alla lince è associata l'invidia e non la lussuria; 2) l'ordine in cui i tre vizi sono citati in *Inf.* VI e XV è invertito e risulta comunque differente da quello in cui appaiono le tre bestie del primo canto.

La posizione che appare più persuasiva per Ledda è la terza. Si tratta di una tesi già sostenuta a suo tempo da Del Lungo, ed è quella che individua nelle tre fiere frode, violenza e incontinenza, ovvero le tre tipologie di peccato in cui risulterà suddiviso l'inferno. Ma anche su questa interpretazione è possibile sollevare qualche obiezione.

La prima, ed è quella più evidente, è che ancora una volta l'ordine è invertito. Nell'ordinamento morale dell'inferno i peccati di incontinenza sono quelli che il poeta incontra per primi, mentre dovrà scendere nel basso inferno per incontrare quelli legati alla frode.

A questa obiezione Ledda afferma che si potrebbe pensare ai peccati non nella loro disposizione oggettiva (così come appare suddiviso l'inferno), ma in quella soggettiva del protagonista. In altre parole, secondo questa prospettiva, Dante sarebbe meno incline a commettere un peccato di frode e di violenza rispetto a uno legato all'incontinenza, dove la ragione è travolta dalla passione e dai sensi.

La seconda obiezione riguarda il fatto che la scena in cui si svolge l'azione nel canto I è ancora terrena, e quindi non ha alcuna relazione con l'oltretomba.

Ma si tratta di una debole obiezione in quanto il male punito all'inferno è diretta conseguenza di quello compiuto sulla terra; del resto è la filosofia morale relativa alla vita terrena a essere impiegata come base su cui viene suddiviso l'Inferno nella didascalica spiegazione di Virgilio (canto XI).

Ad ogni modo una cosa è certa, almeno sul piano letterale: la bestia è così determinata a impedire a Dante il suo cammino che egli più volte si ritrova costretto a retrocedere verso la selva.

3.1.2 Il leone

L'uscita dalla selva avviene al mattino e nel segno di una congiunzione astronomica favorevole che a Dante fanno «bene sperar»: il sole si trova infatti nella costellazione dell'Ariete, la medesima di quando fu creato il mondo.

«L'ora del tempo e la dolce stagione» gli fanno quindi pensare di poter sfuggire al pericolo rappresentato dalla lonza. Ma un altro animale appare alla sua vista:

ma non sì che paura non mi desse

la vista che m'apparve d'un leone.

Questi pareva che contra me venisse

con la test'alta e con rabbiosa fame,

sì che pareva che l'aere ne tremesse.

(*Inf.* I 44-48)

Un leone avanza minaccioso verso di lui e come la lonza gli impedisce il cammino.

Due sono gli elementi che Dante mette in evidenza del leone: la «test'alta», connotazione emblematica della superbia (basti ricordare, per contrappasso, la pena inflitta ai superbi in *Purgatorio* X), e la «rabbiosa fame».

Quest'ultima appare come una qualità che potrebbe far pensare al leone come una bestia ibrida in quanto l'animale accoglierebbe su di sé altri peccati, come l'ira ad esempio, alla quale la rabbia è spesso associata. È l'ira, o meglio la rabbia, ad animare personaggi quali Pluto (*Inferno* VII), Capaneo (*Inferno* XIV) e Caco (*Inferno* XXV), personaggi dove non solo ritorna il termine «rabbia», ma essa diventa il tratto caratteristico della loro personalità¹²⁷.

Già l'Ottimo inserisce nel leone tutti i sette vizi capitali¹²⁸, vizi dei quali si

¹²⁷ Cfr. *Inf.* VII, 7-9: «Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia, / e disse: «Taci, maladetto lupo! / consuma dentro te con tua rabbia»; *Inf.* XIV, 63-66: «O Capaneo, in ciò che non s'ammorza / la tua superbia, sé tu più punito; / nullo martiro, fuor che la tua rabbia, / sarebbe al tuo furor dolor compito»; *Inf.* XXV, 17-18: «e io vidi un centauro pien di rabbia / venir chiamando: «Ov'è, ov'è l'acerbo?»».

¹²⁸ Riporta l'Ottimo: «[...] nel quale leone etiandio si possono figurare per le sue proprietadi li septe peccati mortali: cioè, però ch'è animale senza paura, la superbia; però ch'è animale d'aguato, la invidia;

sarebbe macchiato lo stesso Dante come «elli stesso il prova per lo inferno e lo purgatorio, dove si scrive septe .p. nella fronte»¹²⁹. Alcuni studiosi d'altra parte hanno rilevato come i primi due peccati, quello della lussuria e quello della superbia, siano strettamente legati al poeta.

Giovanni Boccaccio nel *Trattatello* dichiara che in Dante «trovò ampissimo luogo la lussuria, e non solamente ne' giovani anni, ma ancora ne' maturi»¹³⁰; che Dante fosse poi superbo, e consapevole di ciò, è lui stesso a dichiararlo, nel purgatorio (canto XIII), quando confessa all'anima penitente dell'invidiosa Sapìa di non temer tanto quel girone, in cui anche lui dovrà sostare dopo la morte, quanto il «tormento di sotto», quello cioè della prima cornice dove sono puniti i superbi.

La valenza che il leone assume in questo primo canto è esplicitamente negativa, ma non per questo scontata.

Nella cultura medievale infatti il leone era, a seconda dei contesti, un animale ambivalente, tanto potente e maestoso quanto violento e feroce. Nel primo caso veniva associato a Cristo, nel secondo a Satana.

Ed è proprio la natura violenta del leone, sottolineata ancora una volta dalle occorrenze bibliche¹³¹ e dalle interpretazioni patristiche, a farne, per Ledda, l'emblema della violenza anziché della superbia.

perché è furioso, l'ira; però che è melanconico, onde è pigro, accidia; perché è rapacissimo, avaritia; devorantissimo, gola; per la delectatione ch'è in lui carnale, luxuria».

¹²⁹ L'Ottimo, *ad. loc.*

¹³⁰ Giovanni Boccaccio, *Trattatello*.

¹³¹ Specifica Ledda (2019: 81): «Molte sono le volte nelle quali nella Bibbia appare il leone: 154 volte nell'Antico Testamento e solo 9 nel Nuovo, secondo quanto scrive G. Silvestri, *Gli animali nella Bibbia*, Edizioni San Paolo, Milano 2003, p.154». Tra le occorrenze bibliche più importanti ricordo almeno quella del Salmo 21 in cui prima i nemici minacciosi vengono paragonati a un leone dalle fauci spalancate («aperuerunt super me os suum quasi leo capiens et rugiens», v.14), poi l'orante invoca il Signore affinché lo salvi dalle fauci della bestia («Salva me ex ore leonis» v.22) L'accorata richiesta di aiuto sarà poi la medesima riformulata da Dante nei confronti della lupa: «Miserere di me...» (*Inf.* I 65), «vedi la bestia [...]»; aiutami da lei [...]» (vv. 88-89).

3.1.3 La lupa

Infine accanto al leone appare un'altra bestia, la più feroce e temibile:

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,
questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscita di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza
(*Inf.* I 49-54)

Il tratto più vistoso che caratterizza la lupa è la magrezza, in evidente contrasto con le brame di cui è invece carica.

Al terzo animale corrisponde il vizio dell'avarizia o cupidigia. È il peccato più terribile nel quale possa cadere l'uomo, non per niente era stato definito da S. Paolo come «radix omnium malorum¹³²». Ma se l'Apostolo delle Genti si riferiva in modo esplicito alla cupidigia del denaro, la bestia dantesca sembra portare su di sé ben altri smodati desideri, rendendola in questo modo ancora più feroce e pericolosa.

Il lupo, d'altra parte, ha sempre avuto una connotazione negativa nel mondo medievale: si tratta di un animale che l'uomo del Medioevo conosce molto bene. È una creatura delle tenebre, si muove nell'oscurità e nell'oscurità colpisce. I lupi popolano i boschi e le montagne, ma sono anche capaci di spingersi fino ai centri abitati in cerca di prede da divorare. È un animale sanguinario, subdolo e spietato.

Nelle Sacre Scritture è il simbolo dell'insaziabile voracità di potere dei principi e dei giudici ingiusti contro i quali si scagliano i profeti Ezechiele e Sofonia¹³³.

¹³² Cfr. *1 Tim*, 6,10 [«L'avidità del denaro è infatti la radice di tutti i mali»].

¹³³ Cfr. *Ez* 22, 27: «principes eius in medio illius quasi lupi rapientes praedam ad effundendum sanguinem et perdendas animas et avare sectanda lucra» [«I suoi capi in mezzo ad essa sono come lupi che dilanano la preda, versano il sangue, fanno perire la gente per turpi guadagni»]; Cfr. *So* 3, 3: «[...] iudices eius lupi vespere non relinquebant in mane («[...] I suoi giudici sono lupi di sera, / che non hanno rosicchiato al mattino»).

Lo stesso Gesù riprende l'immagine del lupo quando, radunati gli apostoli, non nasconde i pericoli che comporterà la loro missione, o quando esorta la folla a stare in guardia dai falsi profeti¹³⁴. Anche i Padri della Chiesa non hanno dubbi sulla natura diabolica dell'animale: il lupo può rappresentare un falso profeta, un eretico o il diavolo stesso. La lupa dantesca si carica di tutti questi tratti negativi. Quello più marcato è il fatto di essere insaziabile, incapace cioè di soddisfare il suo appetito, tant'è che «dopo 'l pasto ha più fame che pria», spiegherà Virgilio a Dante.

Pur riconoscendo nella superbia il primo e il più grave dei peccati (è quello che ha spinto Lucifero a ribellarsi a Dio), anche Dante, come S. Agostino e S. Tommaso, ritiene l'avarizia «la colpa più grave contro lo spirito del cristianesimo»¹³⁵. Colpendo qualsiasi uomo (compresi papi e cardinali¹³⁶) di qualsiasi città¹³⁷, l'avarizia si presenta come la più grave corruttrice della società contemporanea: è quel grande ostacolo che impedisce la realizzazione della «pax universalis», fine ultimo dell'azione del potere temporale e spirituale e condizione necessaria per il compimento di quell'ordine sociale e civile stabilito da Dio per gli uomini¹³⁸.

Di questo terribile male Dante non sottolinea il valore personale, bensì quello universale. Se la cupidigia non riguarda la sua persona, lo coinvolge tuttavia come cittadino di un mondo in continuo cambiamento, nel quale la brama di potere e di ricchezza ha preso il sopravvento. Dalla politica dei papi alla crescente ascesa del ceto mercantile, così come nell'azione spregiudicata di Rodolfo d'Asburgo e di Filippo il Bello¹³⁹: ogni strato della società, ogni istituzione, sia politica che religiosa, è colpita

¹³⁴ Cfr. *Mt* 7, 15: «Adtendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces» [«Guardatevi dai falsi profeti, che vengono a voi in veste di pecore, ma dentro sono lupi rapaci!»]; *ID.* 10, 16: «Ecce ego mitto vos sicut oves in medio luporum» [«Ecco: vi mando come pecore in mezzo ai lupi»].

¹³⁵ Cfr. *Avarizia* in *ED*, voce a c. di E. Bonora.

¹³⁶ Cfr. *Inf.* VII 46-48: «Questi fuor cherchi, che non han coperchio / piloso al capo, e papi e cardinali, / in cui usa avarizia il suo soperchio»; *Inf.* XIX, 103-105 (rivolto al papa Nicolò III): «io userei parole ancor più gravi; / ché la vostra avarizia il mondo attrista, / calcando i buoni e sollevando i pravi».

¹³⁷ Così ad esempio i fiorentini (*Inf.* VI 73-75: «Giusti son due, e non vi sono intesi; / superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi»; *Inf.* XV 67-69: «Vecchia fama nel mondo li chiama orbi; / gent'è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fa che tu ti forbi» e i bolognesi (*Inf.* XVIII 63: «rècati a mente il nostro avaro seno»).

¹³⁸ Cfr. *Mn.* III 10 e ss.

¹³⁹ Rodolfo d'Asburgo e Filippo il Bello: si tratta di due regnanti, il primo è l'imperatore di Germania mentre il secondo è il re di Francia. Dante colloca Rodolfo nell'antipurgatorio, e nello specifico nella valletta dei principi negligenti (*Pg* VII). Avendo la possibilità di restaurare l'autorità imperiale in Italia,

e corrotta da questo grave peccato.

Per bocca di Virgilio segue quindi, come una sorta di protovangelo, una delle profezie più enigmatiche di tutta la *Commedia*, quella del veltro. La lupa continuerà la sua opera nefasta sulla terra ancora per molto tempo, finché non giungerà un salvatore a liberare non solo l'Italia ma il mondo intero dalla sua presenza facendola morire tra atroci sofferenze e ricacciandola per sempre all'inferno.

Conclusioni

Qualunque sia il significato allegorico che attribuiamo alle tre fiere, è innegabile, sul piano letterale, l'effetto negativo che esse hanno sull'animo di Dante.

Rileggendo con più attenzione il canto ho trovato, nella prima parte (versi 1-60), un termine che si ripresenta con una certa frequenza: «paura».

Una paura, quella di Dante nei confronti delle tre fiere, di intensità diversa, e i cui effetti si traducono in stati d'animo e azioni disposti in una *climax* ascendente: la comparsa della lonza lo porta a retrocedere verso la selva; la sola vista del leone, che «non ruggisce»¹⁴⁰, lo investe di paura oltre a caricare l'atmosfera di una forte tensione elettrostatica («sì che pareva che l'aere ne tremesse»); la lupa gli toglie definitivamente la speranza di poter raggiungere il colle (oltre a respingerlo nuovamente «là dove l' sol tace»).

Attraverso una rapida verifica, effettuata grazie al database del *Dartmouth Dante Project*, ho notato che il canto I è il solo in tutta la *Commedia* a contenere il maggior numero di ricorrenze del termine preso in esame¹⁴¹. Sono cinque in tutto e,

e di conseguenza di ristabilire la pace e la giustizia, a causa della cupidigia il sovrano si lasciò distrarre dagli interessi particolari del suo regno facendo così decadere la sua autorità imperiale. Anche nei confronti del sovrano francese Dante manifesta il suo disprezzo in quanto la sua politica è volta unicamente al consolidamento del proprio regno, motivo per il quale il re entrò in forte contrasto con il papa Bonifacio VIII.

¹⁴⁰ Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di S. Bellomo, Einaudi, Torino 2013.

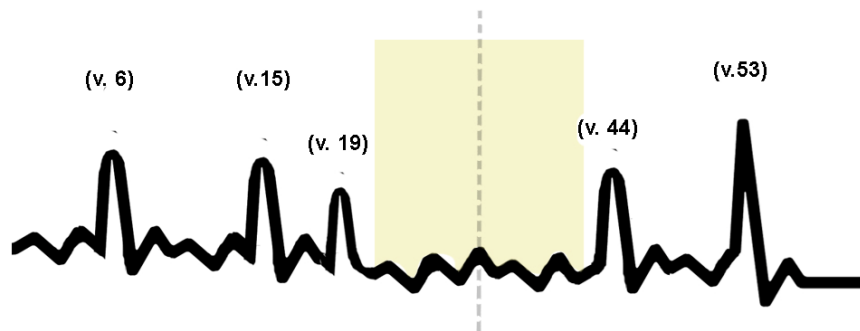
¹⁴¹ In tutta l'Opera il termine ha un totale di 30 occorrenze, di cui 18 nella prima cantica (contro le 9 della seconda e le 3 della terza). È significativo che nell'*Inferno* il termine compaia ben 5 volte solamente nel canto I, dove invece nei canti successivi esso viene registrato solamente una volta (così

come dicevo, tutte collocate nella prima parte, ossia prima dell'apparizione di Virgilio: è la paura che si rinnova nel poeta nel momento in cui deve ricordare e descrivere la selva (v. 6); la paura che aveva colpito il «lago del cor» quando era ancora lì nella foresta (v. 15); quella alleggerita alla vista del colle illuminato dai raggi solari (v. 19), per infine ritornare quando appaiono la seconda (v. 44) e la terza fiera (v. 53).

Ho quindi sottolineato, testo sotto gli occhi e matita alla mano, il termine ogni qualvolta appariva, ma la verticalità data dalle terzine non offriva nell'immediato una visuale del quadro nel suo insieme.

Ho pensato dunque di tradurre la dimensione verticale in un grafico orizzontale in cui evidenziare le ricorrenze del termine. Ne è risultato una sorta di elettrocardiogramma in cui il picco più intenso è registrato proprio nell'incontro con la lupa.

CANTO I (vv. 1- 60)



v. 6: che nel pensier rinnova la paura!
v. 15: che m'avea di paura il cor compunto,
v. 19: Allor fu la paura un poco queta,
v. 44: ma non sì che paura non mi desse
v. 53: con la paura ch'uscìa di sua vista,

avviene per i canti II, VII, IX, XVI, XVII, XXI, XXVIII) o al massimo due (canti XXIII, XXXI, XXXIV).

Come emerge dal grafico, si può notare una stasi (la fascia in giallo) che va dal verso 22 al verso 43 compresi: è lo spazio che Dante riserva prima alla similitudine del naufrago (quando cioè il suo respiro è sì affannato, ma allo stesso tempo cerca di riprendere il suo ritmo naturale), poi a una breve sosta che gli permette di riposare il suo corpo stanco.

A ben guardare, questo arresto (che si prolunga per ben 22 versi) registra una piccola variazione che potrebbe passare inosservata: esattamente alla metà (v. 32) si colloca l'apparizione della lonza, dopo la quale segue un altro breve tratto regolare corrispondente alla perifrasi astronomica che precede la comparsa del leone.

L'idea è suggestiva: è come se Dante in questa prima parte del canto, attraverso il termine «paura» che, come dimostrato, si presenta con una certa regolarità, voglia offrire al lettore un maggior realismo emotivo e dunque una maggiore possibilità di immedesimazione all'interno della narrazione, nonché una maggiore vicinanza a sé. In questo modo il lettore si troverebbe a “seguire” Dante così da vicino da poterne addirittura “sentire” i battiti del cuore.

C'è ancora un'altra interpretazione suggestiva, questa volta non mia, che riguarda la natura complessiva delle tre fiere.

Nei paragrafi precedenti ho descritto le tre belve separatamente, anche se è risultato difficile parlare di una senza finire per chiamare in causa le altre.

Siamo di fatto portati a considerare le fiere come animali distinti l'una dell'altra, ed è così che spesso appaiono anche raffigurate negli antichi codici.

Un'ipotesi originale e divergente dalla tradizione è stata sviluppata nel secolo scorso da Luigi Pietrobono. Egli sosteneva che le fiere sono «tutte e tre insieme la trina ispirazione del male che è uno, e rispondono allo stesso tempo sì alla triplice distinzione dell'Inferno della Incontinenza, della Violenza e della Frode e sì alle tre facce di Lucifero».

Questa idea è stata ripresa e ulteriormente approfondita da Guglielmo Gorni. Lo studioso fa notare innanzitutto come il termine «lupa» compaia solamente al momento dell'apparizione dell'animale, per poi misteriosamente sparire lasciando il posto al più generico «bestia», termine che ricorre tre volte nel canto, e tutte e tre riferite

esclusivamente all'ultima fiera¹⁴².

Sulla scena sparisce quindi la specie dell'animale ma rimane il genere, quello per l'appunto di una «bestia» di natura «sì malvagia e ria, / che mai non empie la bramosa voglia». A sparire improvvisamente però sono anche i primi due animali, la lonza e il leone che non vengono più nominati poiché i riflettori sono puntati esclusivamente sulla lupa.

L'ipotesi di Gorni è che la lupa non sia altro che lo stadio, e nemmeno l'ultimo, di una trasformazione cominciata a partire dalla lonza e passata poi attraverso il leone.

Dante quindi non avrebbe a che fare con tre bestie differenti, ma con «un mostro uno e trino, che di volta in volta è lonza, leone e lupa, in una metamorfosi subdola e continua della sua natura maligna»¹⁴³.

Ecco che allora, in questa prospettiva, il fatto che le bestie inizino tutte con la medesima lettera (L) sembra trovare una spiegazione razionale, poiché essa andrebbe a costituire il gene comune e ineliminabile di questo mostro, il quale altro non è che «l'incarnazione vivente del Male»¹⁴⁴ che è uno in molteplici forme.

Se quindi la selva, come osservava il Boccaccio, è l'inferno, perché non considerare questa diabolica creatura mutante come un suo guardiano o come «i messi [...] gli esecutori dell'imperio di Satana»? (Pietrobono, 1915: 190). L'aspetto triforme della sua natura anticiperebbe quella di Cerbero, o meglio ancora quella di Lucifero in persona che, conficcato al centro della terra, verrà descritto con tre facce, evidente parodia della natura trinitaria di Dio.

Per non lasciare la sua ipotesi completamente in mano alla soggettività, Gorni afferma come la fantasia di Dante abbia una predilezione particolare per tutto ciò che è mutevole, per ciò cambia e si trasforma¹⁴⁵.

¹⁴² Cfr. *Inf.* I 58-60: «tal mi fece la *bestia* senza pace, / che, venendomi 'ncontro, a poco a poco / mi ripigneva là dove 'l sol tace»; Id, 88-90: «Vedi la *bestia* per cu 'io mi volsi; / aiutami da lei, famoso saggio, ch'ella mi fa tremar le vene ei polsi»; Id, 94-96: «che questa *bestia* per la qual tu gride, / non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide».

¹⁴³ Cfr. Gorni, 2008.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Basti pensare alla mutevole Fortuna le cui «permutazion non hanno triegue» (*Inf.* VII), o alle varie metamorfosi che subiscono i ladri (*Inf.* XXV). Uscendo dalla prima cantica si potrebbero ricordare inoltre le varie trasformazioni del carro allegorico in *Purgatorio* XXXII, e anche il caso di *Paradiso* XVIII, dove le anime dei giusti, nel cielo di Giove, si dispongono prima in una serie di lettere per poi formare l'aquila imperiale.

Nello specifico lo studioso vede nelle trasformazioni di Proteo, descritte sia da Virgilio nelle *Georgiche* che da Ovidio nelle *Metamorfosi*, uno dei modelli al quale Dante potrebbe essersi ispirato per la metamorfosi delle fiere.

Il testo di Virgilio, in modo particolare, risulta poi ancora più interessante in quanto il poeta introduce un elemento che poi comparirà misteriosamente anche nel poema dantesco. Si tratta di una corda con la quale legare Proteo nel sonno per costringerlo a parlare, oggetto di cui Dante, come già visto, è provvisto e che sarà utilizzato dallo stesso Virgilio per richiamare Gerione.



Le tre fiere (Inf. I). Illustrazione di G. Dell'Otto.

3.2 Caronte

Dopo il preludio rappresentato dai primi due canti, il viaggio di Dante nel mondo infernale vero e proprio inizia con il canto III.

Varcata la soglia di una porta sulla quale sono incise parole ostili e minacciose, il pellegrino si ritrova improvvisamente immerso nella nuova realtà ultraterrena. Le prime sensazioni che colpiscono i suoi sensi sono uditive e visive: in quell'aria oscura risuonano sospiri, pianti e lamenti. La curiosità del poeta nel voler sapere l'identità di queste anime viene subito soddisfatta dalle parole di Virgilio, il quale spiega che si tratta di coloro che «visser senza 'nfamia e senza lodo», ossia gli ignavi, quelli che in vita non agirono, per cui non sussiste in terra alcuna memoria di loro.

Al di là della schiera dei pusillanimi, Dante scorge sulla riva di un fiume una grande moltitudine di anime che appaiono desiderose di passare all'altra riva. Ed è a questo punto che avviene la comparsa di Caronte, il quale, gridando, rivolge parole minacciose:

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: «Guai a voi, anime prave!

Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.

(Inf. III 82-87)

Chi è questo guardiano? Ignorata da Omero ed Esiodo, la sua figura compare nei miti più tardi, con la medesima funzione: traghettare le anime dei morti sepolti da una riva all'altra dell'Ade.

Per questo motivo gli antichi erano soliti porre un obolo nelle tombe del defunto, affinché l'anima, una volta raggiunto il fiume infernale, potesse pagare al nocchiero la traversata.

Le anime che invece erano sprovviste di moneta erano destinate ad aspettare sulla riva per l'eternità.

Tra i commentatori antichi non è mancata la voce di chi, come il Boccaccio, attribuisce una valenza allegorica al traghettatore, al fiume, alla barca e persino al remo. Per il Certaldese il «nocchier de la livida palude», come suggeriva Servio nel suo commento¹⁴⁶, è prosopopea del Tempo, e la sua canizie è il segno riconoscibile della sua antica origine; il fiume è allegoria della vita presente: come esso scorre sempre continuo senza mai ritornare indietro, così anche la vita umana prosegue velocissima il suo corso naturale fino alla morte; inoltre come le acque di un fiume possono ingrossare, allo stesso modo la vita dell'uomo si può gonfiare di peccati ed esondare. La barca è invece simbolo delle concupiscenze che dimorano nell'uomo, mentre il remo è la sollecitudine incessante e senza posa con la quale le medesime lo colpiscono continuamente.

È stato rilevato dalla critica come il canto III sia quello sul quale, più di ogni altro, abbia influito il modello virgiliano. Il poeta nel VI libro dell'*Eneide* delinea Caronte in questo modo:

Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
Turbidus hic caeno vastaque voragine gurgis
aestuat atque omnem Coccyto eructat harenam.
Portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.

¹⁴⁶ Scrive il Boccaccio (*Esposizioni*): «Il nome del quale Servio, *Sopra l' 'Eneida' di Vergilio*, dice esser «'Charon' quasi 'chronos'»: e questo vocabolo in latino viene a dire «tempo»».

Ipse ratem conto subigit velisque ministrat
et ferruginea subvectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus¹⁴⁷.

(*Aen.* VI, 295-304)

Come già suggeriva nel suo commento il Grabher¹⁴⁸, comparando le terzine dantesche con gli esametri latini è possibile osservare come alcuni tratti che caratterizzano il Caronte di Virgilio siano sì ripresi da Dante, ma allo stesso tempo vengono riformulati secondo nuove modalità e soluzioni: l'arrivo improvviso del traghettatore (sottolineato dallo stilema di derivazione biblica «Ed ecco»), l'aspetto di un anziano, gli occhi infuocati e l'irato temperamento non sono inseriti in un'unica lunga descrizione, bensì sono elementi descrittivi che si configurano come piccoli dettagli sparsi qua e là nelle terzine successive, e che, comparando al momento opportuno, accrescono la tragicità della scena. Nel Caronte dantesco passano in secondo piano elementi descrittivi quali la canizie incolta, accennata solamente prima dal verso «un vecchio, bianco per antico pelo» (v. 83), e poi ripresa dal sintagma «lanose gote» (v. 97); nessun accenno invece alla sordida veste e al color ferrigno della sua imbarcazione. L'elemento visivo che invece attribuisce a Caronte un aspetto demoniaco sono senza dubbio gli «occhi di bragia» (v.109), evidente riflesso del virgiliano «stant lumina flamma» (v. 300).

Le minacciose parole di Caronte, rivolte prima a tutte le anime, ricordano l'ineluttabile destino che le attende: il nocchiero è giunto per portarle all'altra riva dove nell'oscurità, nel fuoco e nel ghiaccio subiranno l'eterno tormento.

Poi però si accorge di Dante, unico vivo in mezzo a quella moltitudine di morti:

E tu che sè costì, anima viva,
pàrtiti da cotesti che son morti».
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,

¹⁴⁷ [«Di qui è la via che va alle onde del tartareo Acheronte. / Qui ribolle in vasta voragine un gorgo torbido / fango, e dentro il Cocito tutta erutta la rena. / Queste acque correnti e correnti controlla Caronte, nocchiero / orrido, di spaventoso squallore, a cui giace incolta / molta canizie sul mento, gli occhi sono fissi e di fiamma, / sordido manto pende dall'omero, stretto in un nodo. / Lui con un palo spinge la barca e governa le vele/ e nel suo scafo colore ferrigno i corpi trasporta, / già alquanto vecchio: vecchiaia, però, cruda e verde di un dio»].

¹⁴⁸ Dante Alighieri, *Inferno*, con il commento di Carlo Grabher, La nuova Italia, Firenze 1934.

disse: «Per altra via, per altri porti
verrai a spiaggia, non qui, per passare:
più lieve legno convien che ti porti».

(*Inf.* III 88-93)

L'ordine del traghettatore rivolto a Dante di allontanarsi da quelle anime, riprende il passo virgiliano in cui lo stesso ordinava a Enea di fermare il suo passo poiché «*corpora viva nefas Stygia vectare carina*¹⁴⁹».

A questo proposito Giorgio Padoan, nel suo commento al canto III, dichiara che «Caròn legge nel volto di Dante la grazia divina e rifiuta di traghettarlo» (Padoan, 1966: 63), preconizzandogli così un diverso destino rispetto a quello dell'eroe troiano relegato al limbo¹⁵⁰.

Il «lieve legno» di cui parla Caronte sarà dunque il «vasello snelletto e leggero» sul quale viaggia il «celestial nocchiere» di *Purgatorio* II, ovvero l'angelo che è incaricato di portare le anime purganti alla spiaggia sulla quale sorge l'alta montagna.

E come le parole della Sibilla vinsero la diffidenza del traghettatore, allo stesso modo quelle di Virgilio mettono a tacere l'ostile nocchiere:

E 'l duca lui: «Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».

(*Inf.* III 94-96)

Vedremo come tale formula rituale sarà ripetuta identica anche nei confronti di Minosse (*Inf.* V 22-24), e con una piccola variazione a Pluto (*Inf.* VII 11-12).

Se le parole di Caronte non sortiscono alcun timore nei confronti di Dante, non si può dire altrettanto delle anime astanti, le quali, impaurite dalle crudeli parole del demone, iniziano a battere i denti. Consapevoli del fallimento della loro vita si scagliano, bestemmiando, contro Dio, i propri genitori, e la specie umana, maledicendo non solo

¹⁴⁹ Cfr. *Aen.* VI, 391 [«corpi vivi è negato portare alla stigia carena»].

¹⁵⁰ Cfr. *Inf.* IV, 121-123: I' vidi Eletra con molti compagni, / tra' quai conobbi Ettòr ed Enea, / Cesare armato con li occhi grifagni.

di essere venuti al mondo, ma anche «il seme del loro stesso concepimento» (Padoan, 1966: 66)¹⁵¹.

Le anime si raccolgono dunque sulla riva e, una dopo l'altra, come le foglie dal ramo¹⁵², si staccano da essa per entrare nell'imbarcazione, mentre Caronte colpisce col remo quelle che, una volta entrate, tentano di sedersi, ripetendo in questo modo il medesimo gesto fatto nell'*Eneide*¹⁵³.

Dobbiamo quindi immaginare la barca di Caronte colma fino al limite di peccatori, dove non c'è posto per sedersi, il viaggio è un viaggio scomodo, fatto in piedi¹⁵⁴, e le anime da trasportare sono ancora molte («e avanti che sien di là discese, / anche di qua nuova schiera s'auna»¹⁵⁵).

Poiché sulla barca di Caronte «non passa mai anima buona» (v. 127), Dante forse attraverso l'evento prodigioso descritto ai versi 130-135, al quale segue il suo svenimento, voleva ribadire semplicemente di essere destinato alla salvezza, e quindi sottolineare ancora una volta l'eccezionalità del suo viaggio.

Un espediente necessario che si aggiunge come epilogo di una serie di orribili visioni che l'hanno accompagnato fin dall'inizio e che lo mettono a contatto con una realtà ultraterrena brutale: la terribile iscrizione sulla porta, i lamenti disperati delle anime, la punizione inflitta agli ignavi, la comparsa di Caronte; può forse l'anima di un mortale reggere di fronte al dramma e all'orrore che gli si presenta con tanta chiarezza dinnanzi agli occhi?

¹⁵¹ Afferma lo studioso: «La maledizione dei dannati colpisce dunque il Creatore, i genitori, la specie umana, e il luogo e il momento e il seme del loro stesso concepimento e della nascita». Padoan ritiene dunque che in questo caso Dante abbia utilizzato *seme* «nel senso stretto, tecnico, del termine, cioè di “seme umano”, senso che è largamente documentato, oggi come nel Trecento», e non quindi, come leggono i più, con il significato generale di *antenati*. Tale interpretazione, secondo il Padoan, è più aderente al modulo di maledizione biblica presente ad esempio in *Job*. III, 3: «Perat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: Conceptus est homo!» [«Perisca il giorno in cui nacqui / e la notte in cui si disse: “È stato concepito un maschio!”»].

¹⁵² Cfr. *Inf.* III 112-117. La similitudine con la quale Dante rappresenta le anime dannate nel lasciare la riva ha il suo modello in Virgilio (*Aen.* VI, 309-312), ma allo stesso tempo è rinnovata dalla sua invenzione poetica. Laddove Virgilio utilizzava due similitudini, quelle delle foglie e degli uccelli, Dante preferisce servirsi solamente della prima immagine, lasciando alla seconda (v. 117) la chiusa finale.

¹⁵³ Cfr. *Aen.*, VI 411-412: «Inde alias animas, quae per ioga longa sedebant, / deturbat laxatque foros» [«Poi le altre anime, poste sui lunghi banchi a sedere, / scaccia, e sgombra la tolda»].

¹⁵⁴ Da notare l'evidente antitesi con il «vasello snelletto e leggero» di *Purgatorio* II, dove invece «più di cento spirti entro siedero».

¹⁵⁵ Cfr. *Inf.* III 119-120.



Caronte (Inf. III). Illustrazione di G. Dell'Otto.

3.3 Minosse

Abbandonati gli spiriti magni dimoranti nel «nobile castello» (canto IV), Dante e Virgilio riprendono il cammino avvolti di nuovo nell'oscurità, e dal primo cerchio, il Limbo, scendono giù nel secondo, un cerchio di ampiezza minore rispetto al precedente, ma il dolore è così forte da spingere le anime al lamento:

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia,
e tanto più dolor, che punge a guaio.

(*Inf.* V 1-3)

Subito l'attenzione del poeta è rivolta al guardiano che gli si presenta alla vista, designato in qualità di giudice di tutto l'Inferno: Minosse.

A giudicare le anime è il mitico re di Creta, figlio di Giove e d'Europa, ritenuto fin dall'antichità grande legislatore e inflessibile giudice.

Il mito racconta che uno dei suoi figli, Androgeo¹⁵⁶, fosse stato ucciso dagli ateniesi e dai megaresi per le sue abilità agonistiche. Per vendicare la morte del figlio, Minosse decise di dichiarare guerra ad Atene. Durante il rito propiziatorio, tuttavia, il re si rifiutò di uccidere il magnifico toro che Nettuno aveva fatto uscire dall'acqua per il sacrificio, uccidendo invece al suo posto un altro bovino.

Dinnanzi a tale oltraggio la risposta del dio non si fece attendere: egli fece in modo che Pasifae, moglie del re, si innamorasse follemente del toro, e fu proprio dalla loro unione che nacque il mostruoso Minotauro.

Minosse era già stato descritto in pochi versi da Virgilio proprio nell'atto di giudicare¹⁵⁷,

¹⁵⁶ In *Aen.* VI, 20-34 la morte di Androgeo, insieme alle altre scene del mito, è incisa sulla porta del tempio di Apollo, eretto da Dedalo: «In foribus letum Androgeo...» [«Sui battenti la morte di Androgeo...»].

¹⁵⁷ Cfr. *Aen.* VI, 431-433: «Nec vero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: / quaesitor Minos urnam movet, ille silentum / consiliumque vocat vitasque et crimina discit» [«Queste dimore non sono assegnate senza sorteggio e senza giudice: / Minosse, inquisitore, scuote l'urna / convoca il concilio dei morti silenziosi e apprende le vite e le colpe»].

ma è la straordinaria fantasia dantesca a ridisegnarne la fisionomia, trasformando l'uomo in un grottesco demone:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.

Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

(*Inf.* V 4-12)

Gli elementi volti a caratterizzare il suo diabolico aspetto sono tutti già inseriti nella seconda terzina, Minosse «è tutto in un ringhio e in una coda»¹⁵⁸: il verbo in apertura di verso, seguito a breve dall'avverbio, ne evidenzia con incredibile efficacia l'imponente e ripugnante figura che si erge imperiosa dinnanzi a quelle anime. E come se non bastasse quell'orrida visione, l'udito del poeta viene colpito dal suo ringhio, altro tratto che ne sottolinea la disumana natura, animalesca e colma d'ira. In lui non c'è più alcuna traccia del grande giudice e legislatore di un tempo; altro non è che la corrotta parodia di sé stesso, tanto nell'aspetto quanto nel compito assegnatogli.

Sul piano allegorico Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola scorgevano nel ringhio del guardiano e nella sua coda, il giudizio della coscienza che, come un cane, morde e dilania.

Del tutto originale è invece il gesto con cui il giudice infernale, o forse più propriamente il «conoscitor de le peccata», destina le anime ai relativi cerchi, ovvero attorcigliandosi la coda intorno al corpo tante volte quanti sono i cerchi ai quali il reo confesso è destinato.

La coda è dunque un altro elemento che fa di Minosse un demone, oramai evidente

¹⁵⁸ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, commento di Attilio Momigliano, vol. I: *Inferno*, Sansoni Editore, Firenze 1970.

fusione tra uomo e bestia, ed è un dettaglio che non solo colpisce Dante, ma rivive anche nella memoria di Guido da Montefeltro nel profondo inferno:

A Minòs mi portò; e quelli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e poi che per gran rabbia la si morse,
disse: «Questi è d'i rei del foco furo»;
(*Inf.* XXVII 124-127)

Gli atti compiuti da Minosse sono resi mediante un lessico giuridico: egli «essamina le colpe», «giudica e manda»; si tratta di azioni che, espresse come una sequenza ternaria, danno alla scena un ritmo rapido¹⁵⁹.

Teodolinda Barolini¹⁶⁰ ha evidenziato come l'impiego di questo linguaggio tecnico non sia frutto del caso, ma, al contrario, sia stato sapientemente costruito dal poeta all'interno di quel sistema provvidenziale di giustizia divina che regola l'aldilà.

Termini quali *giudizio* e *giudicare* compaiono di nuovo insieme nel canto VII in riferimento alla Fortuna. Essa è la celeste controparte di Minosse e, entrambi, si configurano quindi come ministri ispirati, i cui giudizi sono il giudizio di Dio.

Ma *giudicare* ritorna ancora nel basso inferno proprio come una sorta di glossa riferita al comportamento di Minosse. A parlare tra gli scismatici e seminatori di discordia è Maometto, il quale chiede a Dante (non sa che è ancora vivo) il motivo per cui indugia così a lungo su di loro:

Ma tu chi sè che 'n su lo scoglio muse,
forse per indugiar d'ire a la pena
ch'è giudicata in su le tue accuse?»
(*Inf.* XXVIII 43-45)

Attraverso la domanda, Maometto ci ricorda che Minosse esprime il suo giudizio sulla base della confessione fatta dallo stesso peccatore («...le tue accuse»).

¹⁵⁹ Cfr. Caretti, 1966: 105-131.

¹⁶⁰ Cfr. Barolini, 2006: 132-150.

Questo riferimento indiretto al ruolo di Minosse, peraltro già ricordato nel canto precedente da Guido di Montefeltro, troverà il suo culmine nelle parole di Griffolino d'Arezzo nel canto seguente:

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

(*Inf.* XXIX 118-120)

A Minosse non è lecito sbagliare. È espressa qui l'idea del giudizio infallibile e dell'infallibilità nell'esecuzione della giustizia (in questo stesso canto, al verso 56, si parlava di «infallibil giustizia» di Dio) che è al centro della concezione dantesca di Minosse.

Come la Fortuna, Minosse non può sbagliare a causa di ciò di cui egli è ministro. Il punto cruciale per Dante è che la determinazione delle pene è infallibile; non è casuale o arbitraria e, proprio per questo, esse non sono ingiuste. L'universo ha un ordine proprio perché è stato creato attraverso un principio di giustizia, perfino quello dell'aldilà: «Giustizia mosse il mio alto fattore»¹⁶¹, aveva letto Dante sulla porta infernale.

Per la Barolini Dante non vuole riscrivere *ex novo* la figura di Minosse: il poeta si appropria del modello offerto da Virgilio per poi ulteriormente amplificarlo ed espanderlo, innestando la sua figura, attraverso il lessico giuridico, all'interno di una ideologia (cristiana) provvidenziale della giustizia.

Come già notato per Caronte, l'ira è propria di tutti i guardiani infernali, e così lo è anche per Minosse. La sola vista del pellegrino rappresenta per lui un evento così eccezionale da dover interrompere quell'eterna liturgia che fino a quel momento aveva dominato la scena:

¹⁶¹ Cfr. *Inf.* III 1-9.

Sempre dinanzi a lui ne stanno molte;
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono, e poi son giù volte.

(Inf. V 13-15)

Il dinamismo è qui rappresentato anche dal continuo andirivieni della moltitudine di anime che si presenta al suo cospetto.

Il verso 13 in particolar modo, con in testa l'avverbio che indica continuità e ripetizione nel tempo, esprime appieno il gran numero di anime macchiate dal peccato e destinate alla dannazione. Commenta così Iacopo della Lana: «E volendo mostrare che molte sono le anime che vanno a perdizione, dice che sempre dinanzi a lui ne stanno molte».

Le azioni compiute sono sempre le stesse, e si susseguono con estrema rapidità: le anime confessano i propri peccati, ascoltano la sentenza e infine sono precipitate nella voragine infernale.

Ho sempre trovato di grande efficacia la presenza di Minosse per le anime dannate, poiché credo rappresenti per loro l'ultima, umiliante e definitiva sconfitta: ai poveri peccatori non bastava il giudizio di Dio, ora devono subire anche il giudizio di Minosse che, nel suo ruolo di semplice esecutore della volontà divina, porta a compimento la condanna. Nessuna anima sfugge al suo giudizio, e la sua sentenza è inoppugnabile.

Accortosi di Dante, Minosse, che fino all'attimo prima era tutto concentrato nel suo compito, si ferma e gli rivolge la parola:

«O tu che vieni al doloroso ospizio»,
disse Minòs a me quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto officio,
«guarda com'entri e di cui tu ti fide;
non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!».

(Inf. V 16-20)

Le solenni parole di Minosse vogliono essere un monito per Dante, un tentativo per dissuaderlo dal proseguire il viaggio.

A parlare, secondo l'Ottimo, non è Minosse in veste di «terribile giudice», ma in quella

di «fedele consigliere», un consiglio dal quale è sempre prudente ben guardarsi, commenta il Boccaccio¹⁶², anche se buono in apparenza.

Le sue parole infatti suonano come ingannatrici, subdole e menzognere. Instillano di nuovo nel cuore del poeta dubbi e timori, gli stessi che aveva esplicitato a Virgilio all'inizio del canto II:

Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede.
Per che, se del venire io m'abbandono,
temo che la venuta non sia folle.
Sè savio; intendi me' ch'i' non ragiono».

(*Inf.* II, 31-36)

Minosse quando parla lo fa con astuzia malvagia; è quella malizia luciferina radicata ormai nella sua natura di demone: egli «finge di voler salvare Dante, mentre cerca invece di allontanarlo dalla via della redenzione»¹⁶³. L'allusione a Virgilio sembra voler dire proprio questo: «Torna indietro finché sei ancora in tempo, non è bene fidarsi di un'anima infernale, anche se proviene dal Limbo!».

Ma è proprio quel breve intervento minaccioso di Minosse a spezzare di fatto quella routine fatta di movimenti sincronizzati e ripetitivi, sicché Dante «agisce come il granello di sabbia entro un delicato congegno» (Carretti, 1966: 109).

¹⁶² Cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni*: «E perciò è con somma cautela da guardarsi da' consigli de' malvagi uomini, per ciò che, quanto migliori paiono, più è da sospicare non vi sia sotto nascosa fraude ed inganno».

Che la via agli inferi fosse facile era del resto un'idea che Virgilio aveva espresso mediante il monito della Sibilla a Enea (*Aen.* VI 126-129): «[...] facilis descensus Averno; / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» [«è facile la discesa in Averno; / la porta dell'oscuro Dite è aperta notte e giorno; / ma ritrarre il passo e uscire all'aria superna, / questa è l'impresa e la fatica»] ed era anche presente nella cultura cristiana (*Mt.* VII 13: «spatiosa via est, quae ducit ad perditionem» [«spaziosa la via che conduce alla perdizione»]).

¹⁶³ Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Carlo Grabher, La Nuova Italia, Firenze 1934-36 (il commento è qui citato direttamente dal sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu>).

E così, con la medesima formula utilizzata per Caronte, Virgilio placa l'irato giudice:

E 'l duca mio a lui: «Perché pur gride?

Non impedir lo suo fatale andare:

vuolsi così colà dove si puote

ciò che si vuole, e più non dimandare».

(Inf. V 21-24)



Minosse (Inf. V). Illustrazione di P. Barbieri.

3.4 Cerbero

L'apertura del canto VI richiama inevitabilmente alla memoria del lettore quella del canto IV, dove un potente tuono aveva scosso la coscienza di Dante facendolo risvegliare¹⁶⁴.

Un nuovo scenario si presenta agli occhi del poeta che, ripresi i sensi, si accorge di essere in un nuovo cerchio. Ancora una volta a colpire il poeta è la moltitudine di anime che si trova davanti e sulla quale cade il suo sguardo a ogni movimento.

Anche l'ambiente è diverso. È sparito il vento impetuoso che aveva caratterizzato la «bufera infernal» dentro alla quale erano trasportate le anime dei lussuriosi; al suo posto c'è una pioggia incessante, appesantita dalla grandine e dalla neve, la quale, riversandosi sui dannati rende fetida la terra. La pena dei golosi è «ancora affidata in via soprannaturale alla forza degli elementi» (Mazzoni, 1966: 149).

Dante saprà, per bocca del fiorentino Ciacco¹⁶⁵, che quelle sono le anime dei golosi, e che il peccato di incontinenza punito nel terzo cerchio è quello della gola.

Posto a guardia del girone è Cerbero, mitico cane a tre teste figlio del gigante Tifeo e di Echidna¹⁶⁶. Nell'*Eneide* Virgilio poneva in evidenza l'enorme grandezza del mostro, steso sopra un mucchio d'ossa, con le sue tre fauci e i serpenti attorcigliati ai colli; Ovidio invece nelle *Metamorfosi* aggiungeva il particolare della saliva velenosa. Ed ecco come lo raffigura Dante:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.

¹⁶⁴ Cfr. *Inf.* IV 1-6: «Ruppemi l'alto sonno ne la testa / un greve truono, sì ch'io mi riscossi / come persona ch'è per forza desta; / e l'occhio riposato intorno mossi, / dritto levato, e fiso riguardai / per conoscer lo loco dov'io fossi».

¹⁶⁵ Cfr. *Inf.*, VI 52-57: «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco: / per la dannosa colpa de la gola, / come tu vedi, a la pioggia mi fiacco. E io anima trista non son sola, / ché tutte queste a simil pena stanno / per simil colpa». E più non fè parola».

¹⁶⁶ Così narra Esiodo nella sua *Teogonia* (304-312). L'autore lo rappresenta tuttavia con cinquanta teste, poi ridotte, nei miti successivi, a tre.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra.

(*Inf.* VI 13-18)

I primi due aggettivi, «crudele» e «diversa», rivelano subito l'aspetto ferino e demoniaco del mostro. Non si tratta dunque propriamente di un cane, ma di una creatura in cui tratti umani vengono deformati e assimilati a quelli dell'animale, proprio come per Minosse.

La descrizione del mostro procede lungo un'asse verticale, dall'alto verso il basso, mettendo in risalto a ogni inquadratura specifici dettagli: gli occhi rossi, la barba unta e nera, il ventre largo, e mani rapaci provviste di unghie che, simili ad artigli, ghermiscono e lacerano.

Francesco da Buti riconduce a ogni elemento fisico un preciso significato: gli occhi «vermigli» indicano l'acceso desiderio e l'ira del demone, gli aggettivi della barba corrispondono alla sua golosità e voracità, il «ventre largo» rappresenta l'insaziabilità, mentre le mani «unghiate» la rapacità.

La comparsa sulla scena di Cerbero è ben scandita anche dalla componente fonico-acustica: fin dai primi versi il costante ripetersi della consonante *r* associata a suoni aspri restituisce l'immagine visiva dell'ira e della crudeltà del guardiano.

Al verso 2 poi, lo spazio è principalmente riservato all'avverbio *caninamente* che, occupando cinque sillabe scandite negli accenti di seconda e di quarta, enfatizza il lungo, intenso e rabbioso latrato della tricefala creatura.

Diverse sono le interpretazioni date dai commentatori antichi sul significato delle tre teste. Alcuni le facevano coincidere con le tre età dell'uomo (infanzia, giovinezza e vecchiaia) mentre altri, come Iacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli e Pietro Alighieri (nella seconda e terza redazione del commento) vedevano in esse «i tre modi diabolici di “golosizzare”: quantità, qualità, continuità» (Casagrande, 1990: 39). Guido da Pisa, l'Ottimo e lo stesso Pietro Alighieri (nella prima redazione) vi hanno invece identificato i tre continenti: Asia, Africa ed Europa.

Tale diversità di interpretazioni si spiega con il fatto che gli stessi commentatori attingevano e facevano proprie fonti differenti.

Così, delle tre età dell'uomo avevano parlato ad esempio Isidoro e Rabano Mauro; i tre modi di stimolare la gola erano stati tramandati da Ugo da San Vittore, mentre i tre continenti erano stati adottati da Bernardo Silvestre.

Quello che però risulta pressoché unanime nei commentatori antichi è che i golosi siano colpiti in tutti i cinque sensi, e che la neve e la grandine rappresentino afflizioni corporee come punizione divina per la loro ingordigia¹⁶⁷.

Resta solo da cercare il nesso tra la colpa commessa e la pena inflitta loro, un'operazione non sempre così semplice, come già sottolineava a proposito il Sapegno¹⁶⁸, ma comunque necessaria, se non altro perché coinvolge in parte la stessa figura di Cerbero.

Gino Casagrande nel suo saggio¹⁶⁹ individua due importanti piani compositivi della pena alla quale soggiacciono i golosi: a) Cerbero, b) la pioggia. Su tali punti egli sviluppa la sua riflessione che in questa sede riporto brevemente.

a) Per quale ragione Dante declassa Cerbero a guardiano dei golosi, quando invece nell'antichità era posto a guardia di tutto l'Ade?

Già i commentatori antichi si erano posti la domanda, e l'avevano risolta in parte basandosi su tre elementi:

- I) la pseudo-etimologia del nome Cerbero ricavata dal commento di Servio all'*Eneide*;
- II) l'idea di Cerbero come cane, così come era stata tramandata da Virgilio;
- III) le caratteristiche umane attribuitegli da Dante.

Il commento del Boccaccio è quello che risulta più articolato e allo stesso tempo è quello che riesce a mettere insieme i tre elementi sopra citati.

Nello specifico si deduce che Cerbero da un lato mantiene l'aspetto ferino di derivazione virgiliana, al quale però si accosta il significato pseudo-etimologico, formulato da Servio, di *divoratore di carne* (che ben s'addice a un guardiano chiamato a punire i peccati della gola).

¹⁶⁷ La grandine e la neve come afflizioni corporee erano già presenti ad esempio in Ruperto di Deutz. I commentatori moderni sottolineano l'ascendenza biblica della pena, citando in particolar modo il passo di *Sap.* XVI, 16 e quello di *Ps.* 148.

¹⁶⁸ Nel suo commento a *Inf.*, VI 7: «Non è facile questa volta stabilire un preciso rapporto fra la pena e la colpa» (il commento è qui riportato direttamente dal sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu>).

¹⁶⁹ Cfr. Casagrande, 1990.

Ai commentatori antichi tuttavia sembra essere sfuggito un dettaglio fondamentale nella lettura morale del commento di Servio, ovvero il passo nel quale la vittoria di Ercole nei confronti di Cerbero viene interpretata come la vittoria della virtù sopra i vizi e i desideri terreni incarnati dal mostro¹⁷⁰.

Il passo è il seguente:

Quod autem dicitur traxisse ab inferis Cerberum, haec ratio est, quia omnes cupiditates et cuncta vitia terrena contempsit et domuit: nam Cerberus terra est, id est consumptrix omnium corporum.¹⁷¹

«Nam Cerberus terra est», infatti Cerbero è la terra. L'equazione *Cerbero = terra* permane per tutto il Medioevo, e si incontra in autori quali Isidoro, Fulgenzio, Bernardo Silvestre, e lo stesso Dante. Ne consegue che sia la voracità di Cerbero di ascendenza virgiliana e sia il termine *terra* associato al mostro, siano stati gli elementi principali che hanno spinto Dante a porlo come guardiano del terzo cerchio.

Il termine *terra*, ora vedremo, sarà il denominatore comune tra i due piani del contrappasso.

b) Ho già accennato in precedenza a come i commentatori antichi vedessero nella pioggia l'afflizione corporea che colpisce i golosi.

Ancora una volta non si tratta di una loro fantasiosa interpretazione, ma di una ripresa di quanto era già espresso nella Bibbia e dai Padri della Chiesa. In modo particolare alcuni autori come Tertulliano, S. Agostino, Pietro Cantore, Pietro Crisologo e Alano di Lilla, nelle loro opere avevano evidenziato come l'ebrietà prodotta dal vizio della gola riduceva l'uomo allo stato di fango, proprio come fa la pioggia nei confronti della terra¹⁷².

Si instaura così uno stretto rapporto tra *pioggia-terra* e *bevanda-corpo*, per cui

¹⁷⁰ Si allude qui all'ultima grande fatica di Ercole: trarre fuori dall'Ade Cerbero per portarlo a Euristeo, re di Micene. Una volta giunto a Micene con Cerbero, il re però ebbe così tanta paura dell'animale che ordinò a Ercole di riportarlo indietro.

¹⁷¹ Cfr. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, a c. Di G. Thilo e H. Hagen, vol. II, Olms, Hildesheim 1961.

¹⁷² Risulta fondamentale quanto scritto da S. Agostino (*Sermo CCXCIV*, PL, 39). Nel passo, riferendosi all'ebrietà, Agostino paragona la natura umana alla terra e l'eccessivo bere all'eccessiva pioggia che produce fango e paludi.

all'aumento smodato del primo termine di ciascuna coppia, corrisponde una diretta conseguenza sul secondo termine, *terra* e *corpo*, entrambi trasformati in fango.

Alla luce di quanto evidenziato capiamo, forse ora un po' meglio, che quando Dante al verso 12 afferma «pute la terra che questo riceve», a emanare un cattivo odore non è solo la *terra* in senso letterale in quanto flagellata dalla pioggia, ma anche i corpi dei peccatori in quanto ridotti loro stessi a materia degradata, cioè a fango.

L'immagine dei corpi fangosi dei peccatori sembra trovare riscontro, anche sul piano semantico, nelle parole dello stesso Ciacco: «come tu vedi, a la pioggia mi fiacco», spiega il goloso fiorentino a Dante. Il Boccaccio attribuiva al termine *fiacco* il significato di *macerare*, già presente nella tradizione patristica con l'accezione ascetica di “soffrire”, “tormentare”, “mortificare la carne”; ma era anche utilizzato, ad esempio da Ugucione da Pisa, nel senso di «mollificare¹⁷³», ammorbidire tramite l'azione dell'acqua. Ne consegue che tutti i golosi, per contrappasso, da un lato sono tormentati dall'assenza di cibo, dall'altro i loro corpi “macerati” dalla pioggia sono trasformati in fango diventando «sozza mistura».

Alla vista di Dante e Virgilio, Cerbero spalanca le fauci e mostra loro le lunghe zanne:

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo.

(*Inf.* VI 22-24)

Tale gesto delinea la sola modalità possibile attraverso la quale il guardiano tenta di opporsi ai due poeti: a differenza di Caronte e Minosse, Cerbero non è dotato di parola; i soli suoni che emette sono i latrati che incessantemente assordano e stordiscono i peccatori.

Come dunque placare questa volta il guardiano? Come nell'*Eneide* la Sibilla aveva ammansito Cerbero gettandogli una focaccia intrisa di una pozione soporifera¹⁷⁴, allo

¹⁷³ Cfr. Ugucione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps, a c. di E. Cecchini [e altri], Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004.

¹⁷⁴ Cfr. *Aen.* VI, 419-423: «Cui cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et

stesso modo Virgilio prende una manciata di terra e la getta nelle sue bocche.

E 'l duca mio distese le sue spanne,
prese la terra, e con piene le pugna
la gittò dentro a le bramose canne.

(*Inf.* VI 25-27)

Il gesto è lo stesso, ma è l'originalità dantesca a sottolineare maggiormente la «*fame rabida*» di Cerbero e la sua bestialità.

Dante non deve ricorrere all'offa, Cerbero è così vorace che è pronto a divorare qualsiasi cosa, perfino quella terra che, come abbiamo visto, è fangosa e pestilenziale. L'Ottimo vedeva nel gesto di Virgilio una sorta di richiamo per Cerbero a considerare l'effettiva natura inconsistente del suo bramato pasto, come volesse dire: «di terra avesti fame, e di terra ti sazia»¹⁷⁵. Alla fiera basta solo quella manciata di terra per calmarsi e distogliere così l'attenzione dai due poeti che, incolumi, possono finalmente proseguire il loro cammino.

Concludo su Cerbero precisando il sintagma utilizzato da Dante per definire questo guardiano, ossia «gran vermo».

Il termine «vermo», per evidenti ragioni, non è qui utilizzato in senso letterale di “verme”, cioè di insetto molle, strisciante, di forma lunga e sottile (tali erano i «fastidiosi vermi» di *Inferno* III che si nutrivano delle lacrime e del sangue degli ignavi), ma è utilizzato in senso figurato con l'accezione di “immonda creatura” o, meglio ancora, di “grande divoratore”.

Di fatto nel Medioevo il verme è visto come un essere ripugnante, che provoca disgusto e rimanda all'idea della decomposizione della carne, e quindi alla morte¹⁷⁶.

medicatis frugibus offam / obicit; ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resoluit / fusus humi totoque ingens extenditur antro». [«La profetessa, vedendo i colli arruffarsi di serpi, / gli getta un'offa soporosa di miele e di farina affaturata. Quello con fame rabbiosa spalancando le tre gole / la afferra al volo, e rilassa le immani terga / sdraiato al suolo, ed enorme si estende per l'antro».]

¹⁷⁵ Cerbero è dunque affamato di beni terreni, in opposizione al cibo spirituale. Nella terza redazione l'Ottimo paragona il gesto di Virgilio a quello compiuto dal sacerdote il primo giorno di Quaresima quando, imponendo al fedele le ceneri sul capo, gli rammenta il legame con la terra attraverso la seguente espressione liturgica: «Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris».

¹⁷⁶ Il termine è di origine biblica e designa figurativamente il tormento che roderà in eterno i dannati

Si tratta di un epiteto al quale era associato il demonio, e sarà ripreso dallo stesso Dante in *Inferno* XXXIV 108, proprio in merito a Lucifero, conficcato al centro della terra («vermo reo che 'l mondo fòra»). È anche opportuno ricordare che c'è un altro elemento, questa volta fisico, che accomuna il guardiano del terzo cerchio al diavolo, ovvero le tre teste, in evidente antitesi alla divina Trinità. Ma perché Dante riserva l'epiteto «*gran vermo*» a Cerbero e non al re degli inferi che, in quanto tale, non avrebbe alcun termine di paragone?

La possibile risposta può essere rintracciata nelle Sacre Scritture, dove il verme era accostato alla putredine e nominato per la sua voracità. L'immagine permane anche in alcuni commentatori antichi che così commentano il passo dantesco: «[...] chiama Cerbero *gran vermo*, perché vermo è nato di putrefactione, et pascesi di terra» (Cristoforo Landino); «havendo chiamato Cerbero *gran vermo*, pasendosi i vermi di terra. Il qual cibo è cosa terrena e vile se non in tanta parte, quanto basta a sostentar la vita» (Alessandro Vellutello).

L'immagine del «*gran vermo*» dunque coinciderebbe con quella di un “grande divoratore” come dimostra da un lato la ferocia con la quale Cerbero si avventa sulla terra gettatagli da Virgilio, dall'altro gli stessi tratti umani che lo caratterizzano, e che sono propri della persona golosa¹⁷⁷.

(Cfr. *Is.* 66,24; *Marc.* 9,43).

¹⁷⁷ Boccaccio nelle *Esposizioni* chiarisce l'allegoria nascosta sotto i tratti umani di Cerbero, tratti che sono riconducibili al peccato della gola e quindi, come fossero sintomi, visibili nei peccatori. Gli occhi *vermigli* sono la conseguenza del troppo bere, e nello specifico si tratta di umori che dalla testa si riversano negli occhi facendoli lacrimare e diventare rossi; la barba *unta* è espressione del sudiciume che insozza l'ingordo, ed essendo la barba anche il simbolo del vigore della mente è *atra* in quanto malvagia e depravata dal peccato; il *ventre largo* è indice della quantità di cibo oltremisura che il goloso è solito ingurgitare mentre le mani *unghiate* si riferiscono alla pronta voracità con la quale un goloso arraffa quanto più gli piace.



Cerberus (Inf. VI). Illustrazione di P. Barbieri.

3.5 Pluto

Dopo il colloquio con Ciacco, il quale profetizza a Dante gli eventi infausti che si abatteranno su Firenze nei primi anni del 1300, i due poeti proseguono il cammino e arrivano al quarto cerchio dove ad attenderli c'è Pluto:

Noi aggirammo a tondo quella strada,
parlando più assai ch'ì non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

(*Inf.* VI 112-115)

Nel IV cerchio i peccati puniti sono quello dell'avarizia e quello opposto della prodigalità. Con il termine *gran nemico*, riferito a Pluto, Dante sottolinea ancora una volta come la cupidigia delle ricchezze sia il peggiore nemico dell'umanità.

L'identità di questo demone è stata oggetto di dibattito fin dagli antichi commentatori, dando così origine a due ipotesi differenti: alcuni lo identificano con l'antico dio greco, figlio di Iasio e di Demetra, inizialmente protettore dell'abbondanza agreste poi celebrato come cieco dio delle ricchezze, altri invece lo riconoscono come Plutone, figlio di Crono e Rea, re dell'Averno (entrambi i nomi, Pluto e Plutone, sia in greco che in latino significano «ricco»). Non sappiamo a quali fonti abbia attinto Dante, quel che è certo è che egli sembra avere chiara la distinzione tra le due divinità, tant'è che con il nome Dite (che nell'*Eneide* era indicato come il re infernale) farà riferimento a Lucifero (*Inf.*, XI 65 e XXXIV 20), motivo per il quale è più probabile che sia Pluto, dio delle ricchezze, a essere posto a guardia del quarto cerchio.

L'incontro con il demone è affidato a sole cinque terzine, si tratta di un incontro rapido e sbrigativo:

«*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*»,
 cominciò Pluto con la voce chioccia;
 e quel savio gentil, che tutto seppe,
 disse per confortarmi: «Non ti nocchia
 la tua paura; ché, poder ch'elli abbia,
 non ci torrà lo scender questa roccia».
 Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia,
 e disse: «Taci, maladetto lupo!
 consuma dentro te con la tua rabbia.
 Non è senza cagion l'andare al cupo:
 vuolsi ne l'alto, là dove Michele
 fé la vendetta del superbo strupo».
 Quali dal vento le gonfiate vele
 caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
 tal cadde a terra la fiera crudele.

(*Inf.* VII 1-15)

In questi soli quindici versi non v'è alcun cenno a particolari tratti somatici di Pluto. Faccio però notare la ripresa al verso 15 del sintagma «fiera crudele», lo stesso utilizzato per Cerbero (v. 13).

Le parole di apertura del canto VII, emesse da Pluto con voce rauca, rappresentano una delle *cruces* dantesche più discusse.

Scartata l'ipotesi che le parole non abbiano alcun significato (se non altro perché sono intese da Virgilio, «...savio gentil, che tutto seppe») resta da vedere quale senso è possibile attribuire a questo criptico linguaggio demoniaco.

In questa sede non passerò in rassegna tutte le ipotesi formulate, per le quali rimando all'apposita voce dedicata in *ED*¹⁷⁸, ma mi limiterò solamente a illustrare quella più accettata e accolta dalla critica moderna.

Tre sono i termini che costituiscono il primo endecasillabo: *Pape Satàn* (reiterato per due volte) e *aleppe*. *Satàn* costituisce l'unico elemento intellegibile della terna, ed è

¹⁷⁸ Cfr. *Pape Satan, pape Satan aleppe*, (a c. di Ettore Caccia), in *ED* [*Enciclopedia Dantesca*, Vol. IV, Roma 1970-1976].

un evidente richiamo a Satana (dall'ebraico *Sātān* “avversario, accusatore, nemico”). Il primo vocabolo (*pape*), di origine greca, si ritrova anche in latino nella trascrizione *papae* (per esempio in Plauto e Terenzio), forma che Dante poteva leggere in Boezio (*De cons. phil.* I 6, 6), ed è interpretato, già dagli antichi, come interiezione di meraviglia. Di origine ebraica è invece il termine *aleph* (prima lettera dell'alfabeto ebraico), italianizzato in *aleppe*. Questo vocabolo è stato invece interpretato come esclamazione di dolore.

Non sembra così illogico allora leggere nelle parole di Pluto la sua meraviglia nel vedere un'anima viva, il suo sdegno «perché viola il regno infernale» (Chiavacci Leonardi), e dunque l'invocazione a Satana affinché giunga in suo soccorso¹⁷⁹.

Fernando Figurelli nella sua lettura del canto VII¹⁸⁰ è del parere che Dante non abbia voluto intenzionalmente dare forma alla figura di Pluto proprio perché voleva rendere la sua natura maligna di demone tutta racchiusa e manifesta in quelle parole e resa efficacemente dalla voce rauca dalla rabbia¹⁸¹.

È suggestiva anche l'interpretazione di Aldo Vallone in merito all'invocazione di Pluto a Satana¹⁸². Secondo lo studioso, le parole del guardiano sono però molto più che «uno sfogo subitaneo», come riteneva Domenico Guerri¹⁸³. Dante infatti afferma chiaramente al verso 2 «cominciò Pluto con la voce chiocchia», dove il verbo *cominciare*, come in altri luoghi del poema, segna l'avvio a un discorso, che avrebbe

¹⁷⁹ Ancora valido in tal senso il commento dell'Ottimo: «[...] sì che in somma puoti dire, che questo Padre di ricchezza gridasse, maravigliandosi, e chiamandosi, [e] dolendosi, l'aiutorio del suo maggiore». Stupore e meraviglia si leggono perfino nelle parole di Catone, guardiano del purgatorio (Cfr. *Purg.* I, 40-48).

¹⁸⁰ Cfr. Figurelli, 1966: 183-208.

¹⁸¹ A differenza di Cerbero, dove i tratti ferini convivono con quelli umani, Pluto sembra mantenere invece una connotazione tutta umana, e il fatto che si esprima attraverso una lingua che Virgilio sembra intendere ne è una prova. Dante stesso nel *D.V.E.* (I, ii 1-2) sottolineava del resto come la lingua fosse prerogativa esclusiva dell'uomo: «[...] nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui...» («[...] 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...»). Testo e traduzione tratte da *De Vulgari Eloquenzia*, a c. di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, per la *NECOD* (vol. III), Salerno Editrice, Roma 2012.

¹⁸² In accordo con Guerri, Vallone ritiene di interpretare le parole di Pluto in questo modo: *Oh Satana, oh Satana Dio!* Secondo Vallone il termine *aleppe* vale come principio, inizio (come *aleph* è la prima lettera dell'alfabeto ebraico, l'equivalente *alfa* in greco).

¹⁸³ «Non è un discorso, ma uno sfogo subitaneo, col quale Pluto comincia a manifestare i suoi sentimenti, ove nella sorpresa è già la minaccia» (Guerri, 1908: 17).

avuto un seguito se Virgilio non l'avesse interrotto bruscamente.

Proprio l'intervento del maestro, così perentorio da non ammettere repliche, dà l'idea che le parole risuonassero inaccettabili da sentire, quasi sacrileghe. Vallone legge quindi il riferimento a Satana non proprio come un'invocazione, un'esclamazione o una bestemmia, ma «più propriamente un atto di fede, un tributo di omaggio» (Vallone, 1967: 228) al re dell'Inferno che, subito inteso da Virgilio, viene stroncato sul nascere. In altre parole è come se Pluto volesse dire che Satana è sì il principe di quel mondo infernale (il primo, l'*aleph*), ma è anche l'ultimo (l'*omega* greco), l'assoluto al quale tutte le anime dannate tendono, ed è proprio quest'ultimo concetto che egli non è riuscito invece ad esprimere a causa dell'intervento sdegnato di Virgilio.

C'è quindi per Vallone un parallelismo al rovescio tra le parole di Pluto con gli esordi-invocazioni delle anime del Paradiso verso Dio («da 've ogni ben si termina e s'inizia»¹⁸⁴).

Ancora una volta la resistenza di un guardiano viene vinta dalle parole del poeta mantovano il quale intima al demone il silenzio apostrofandolo con l'epiteto «maladetto lupo» e dicendogli di consumare dentro di sé la propria rabbia.

L'espressione «maladetto lupo» non designa affatto l'aspetto ferino del demone, per quanto bestiale sia, quanto piuttosto la figura della cupidigia che egli incarna, evidente richiamo alla lupa del canto I¹⁸⁵.

La formula già utilizzata per Caronte e Minosse, viene qui modificata da Virgilio, il quale sostiene che non senza ragione è voluto il viaggio di Dante nel profondo inferno:

Non è senza cagion l'andare al cupo:
vuolsi ne l'alto, là dove Michele

¹⁸⁴ Cfr. *Par.* VIII 86. Riporto a titolo esemplificativo alcuni passi in cui nelle parole di Dante o nelle invocazioni dei beati Dio è rappresentato come principio e fine di tutte le cose: Lo ben che fa contenta questa corte, / Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte» (*Par.* XXVI 16-18); «Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo», / cominciò, «gloria!», tutto 'l paradiso, / sì che m'inebriava il dolce canto (*Par.* XXVII 1-3).

¹⁸⁵ Aldo Vallone rimanda l'espressione a un passo del *Convivio* in cui Dante utilizza “*avaro maledetto*” proprio nei confronti della persona che non riesce mai a placare il desiderio smodato di possesso delle cose materiali (*Cv.* IV, xv, 8-9). Doveroso inoltre ricordare la maledizione di Dante lanciata nei confronti dell'avarizia nella V cornice del purgatorio: «Maladetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda / per la tua fame senza fine cupa!» (*Purg.* XX 10-12).

fé la vendetta del superbo strupo».

(Inf. VII 10-12)

In questa occasione le parole del poeta non ricordano semplicemente al guardiano, attraverso la consueta perifrasi, che il viaggio di Dante è voluto da Dio, ma vogliono essere un monito severo: poiché il demone ha appena invocato il nome di Satana, Virgilio gli rammenta che l'atto violento del suo signore nei confronti di Dio, la sua superba ribellione, è stata duramente punita dall'arcangelo Michele, per cui il suo intervento risulterebbe inutile.

Le parole di Virgilio si ripercuotono all'istante su Pluto che, come le vele di una nave prive di sostegno, si accascia al suolo svuotato della sua ira rabbiosa.

Malgrado l'apparente violenza e terrore, le forze del male dimostrano, con questo repentino cedimento, la loro intrinseca debolezza.



Pluto (Inf. VII). Illustrazione di P. Barbieri.

3.6 Flegiàs e le creature di Dite

All'incirca a metà del canto VII assistiamo al passaggio dei due poeti dal IV al V cerchio. Si viene in questo modo a interrompere, per la prima volta, quello schema narrativo fino a qui adottato in cui la trattazione della materia di un cerchio era stata affidata e svolta all'interno di un unico canto¹⁸⁶.

Lasciati alle spalle gli avari e i prodighi, e dopo la disquisizione sulla Fortuna (vv. 67-99), i due poeti scendono al V cerchio, caratterizzato quest'ultimo dalla presenza di un fossato paludoso: lo Stige. In quel pantano fangoso Dante scorge delle anime, «ignude tutte, con sembiante offeso»¹⁸⁷, non solo percuotersi con le mani, con la testa, il petto, i piedi, ma strapparsi perfino la carne a morsi.

Virgilio spiega che quelle sono le anime di coloro che in vita si sono lasciate sopraffare dall'ira, mentre, completamente sommersi nel pantano (e a dimostrarlo è il ribollire dell'acqua alla superficie per effetto dei sospiri), stanno gli accidiosi.

Percorrono così l'argine e arrivano ai piedi di una torre, sulla cui cima Dante aveva precedentemente visto accendersi due fiammelle, alle quali un'altra torre posta in lontananza aveva risposto con altrettanti segnali luminosi (*Inferno* VIII 1-6).

Dante si rivolge allora a Virgilio per sapere il significato di quei segnali, e il maestro gli dice di guardare le torbide acque poiché è in arrivo colui che aspettavano:

Corda non pinse mai da sé saetta
che sì corresse via per l'aere snella,
com'io vidi una nave piccioletta
venir per l'acqua verso noi in quella,
sotto 'l governo d'un sol galeoto,
che gridava: «Or sè giunta, anima fella!».

(*Inf.* VIII 13-18)

¹⁸⁶ Così è stato per l'antinferno, descritto interamente nel canto III, il limbo nel IV, il cerchio dei lussuriosi nel V, quello dei golosi nel VI, mentre agli avari e prodighi è riservata solo una parte del canto VII.

¹⁸⁷ Cfr. *Inf.* VII 111.

Sopra una piccola imbarcazione, ma così veloce da fendere l'aria al pari di una freccia scoccata da un arco, entra in scena il traghettatore Flegiàs.

Diverse sono le tradizioni riferite a questo personaggio mitologico, sicché il suo profilo appare vago e contraddittorio. Secondo una versione del mito egli è figlio di Ares, e re dei Lapiti, popolo leggendario che abitava la valle del Peneo in Tessaglia. È ritratto come un empio, e come tale è punito nel Tartaro da Virgilio¹⁸⁸, poiché per vendicarsi di Apollo che gli aveva sedotto la figlia Corònice bruciò il tempio del dio a Delfi.

I commentatori antichi sono concordi nell'attribuirgli un animo colmo e acceso d'ira, e tale natura oltre a essere inscritta nell'etimo del nome¹⁸⁹, spiegherebbe la scelta di Dante di porlo in questo cerchio¹⁹⁰. Ma oltre all'ira, secondo il Landino, l'altro peccato ad essere espiato nella palude è quello della superbia. Nello specifico il Landino vede nell'alta torre l'alterigia, e nelle due fiammelle l'ardore che anima il superbo. La nave stessa diventa il simbolo della superbia la quale velocemente soverchia l'uomo con la stessa rapidità con la quale solca le acque.

L'unico elemento testuale che Dante sembra accogliere dal modello virgiliano è la *magna voce* con la quale il traghettatore, gridando per l'appunto, si rivolge indistintamente alla nuova anima defunta (perlomeno così la crede Flegiàs) giunta al suo cerchio per restarvi. Il suo grido «Or sè giunta, anima fella!» è da intendersi infatti come una formula abituale di Flegiàs, e non un'apostrofe diretta a Dante, né tanto meno

¹⁸⁸ Cfr. *Aen.* VI, 618-620: «[...] Phlegyasque miserrimus omis / admonet et magna testatur voce per umbras: / “Discite iustitiam moniti et non temneré divos”» («[...] e miserrimo Flegias ammonisce / ognuno, e attesta ad alta voce per l'ombre: / “Apprendete giustizia dall'esempio, e a non spregiare gli dei”»). La pena di Flegiàs è inoltre ricordata anche da Stazio e da Valerio Flacco.

¹⁸⁹ Scrive Alfredo Cottignoli: «Che il tema del fuoco qui vada strettamente congiunto a quello dell'ira appare, inoltre, evidente nella figura di Flegiàs, l'ardente (da *Φλεγω*, *ardo*), che sin dall'etimo simboleggia, appunto, la natura incendiaria e vendicatrice, che la tradizione stessa, d'altra parte, gli attribuisce come colui che, reso cieco dall'ira, avrebbe arso, per vendetta, il tempio d'Apollo» (Cottignoli, 2012: 92).

¹⁹⁰ A titolo esemplificativo riporto quanto scritto da alcuni degli antichi commentatori. CRISTOFORO LANDINO: «Adunque vedendo el poeta chostui essere stato tanto vincto dall'ira, che divenne impio et sacrilego inverso gli dii, lo pone in questo luogo pell'ira» (Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a c. di P. Procaccioli, vol. II [ENCD], Salerno Editrice, Roma, 2001); FRANCESCO DA BUTI: «[...] e però lo nostro autore in questo luogo il pone per lo demonio dell'ira, seguendo Virgilio che per lo incendio, che fece mosso dal furore dell'ira, del tempio di Febo, lo pose nell'inferno» (*Commento di Francesco da Buti sopra La divina comedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, vol. I, Nistri, Pisa 1858); ALESSANDRO VELUTELLO: «[...] onde 'l poeta, per essere costui stato molto iracondo, lo prepone al luogo, ove tal vizio si punisce; come ha di sopra fatto Cerbero sopra i golosi, e Plutone sopra de gli avari» (Alessandro Velutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a c. di D. Pirovano, vol. I [ENCD], Salerno Editrice, Roma 2006).

a Virgilio o a entrambi, poiché il demone ancora non sa che sono due le anime in attesa sulla riva della palude.

Dall'atteggiamento composto di Virgilio di fronte ai segnali dei fuochi possiamo forse dedurre che ci troviamo dinnanzi a una situazione del tutto ordinaria, che sembra cioè ripetersi ogni qualvolta un'anima giunge su quella riva: non c'è stupore né turbamento in Virgilio, almeno fino a quando non giunge alle porte della città infernale.

Non si tratterebbe dunque di un evento straordinario che investe in via eccezionale il pellegrino Dante: del resto, come fanno a sapere i diavoli di Dite, dall'altra parte dello Stige, che sull'altra riva c'è un'anima viva? E poi, mi chiedo, chi ha acceso le «due fiammette» sulla torre? Dante non fa menzione al suo arrivo di alcun sovrintendente, ma questo non esclude di fatto che ci possa essere. Forse sarebbe opportuno, come sosteneva Ernesto Giacomo Parodi, di prendere semplicemente atto di ciò che Dante dice piuttosto che soffermarsi troppo sul non detto. E questo vale anche per il ruolo di Flegiàs, su cui convergono due posizioni critiche, l'una contro l'altra in apparenza, ma che, a detta di Michelangelo Picone, possono entrambe coesistere¹⁹¹.

La critica dantesca ha in effetti discusso sull'effettivo ruolo di Flegiàs, se sia cioè traghettatore dello Stige o il guardiano degli iracondi. Nella specifica voce in ED, curata da Manlio Pastore Stocchi, leggiamo che l'opinione che la barca di Flegiàs servisse ordinariamente al traghetto di tutte le anime destinate alla città di Dite, era già sostenuta dal D'Ovidio¹⁹², mentre che tale ufficio possa integrarsi a quello di guardiano delle anime, e cioè che a Flegiàs spetti anche il compito di immergerle nella fanghiglia al pari dei diavoli nei confronti dei barattieri, è ipotesi ripresa dal Caretti¹⁹³, già a suo tempo formulata da Settimio Cipolla e Francesco Colagrosso.

Poiché le informazioni che si ricavano dal testo sono insufficienti per far pendere nettamente l'ago della bilancia verso un'univoca ipotesi, appare logico al momento ritenerle entrambe possibili.

Ancora una volta sono le parole di Virgilio a smascherare l'autoinganno di Flegiàs,

¹⁹¹ Cfr. Picone, 2000: «Questa è la domanda che si sono posti i commentatori del canto; domanda alla quale si è forse avuto il torto di rispondere solo in un senso o nell'altro, o di non rispondere affatto [...] mentre la risposta giusta prevede l'uno e l'altro senso».

¹⁹² Cfr. F. D'Ovidio, *Nuovo volume di studi danteschi*, A.P.E., Caserta-Roma 1926.

¹⁹³ Cfr. L. Caretti, *Una interpretazione dantesca*, in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1951.

ovvero la convinzione che l'anima arrivata sia finalmente in suo potere:

«Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a vòto»,
disse lo mio signore «a questa volta:
più non ci avrai che sol passando il loto».

(*Inf.* VIII 19-21)

Rammaricato da quelle parole, Flegiàs raccoglie nel suo animo tutta l'ira e rimane in silenzio. È il silenzio di chi deve fare i conti con la propria impotenza e che ricorda al lettore il tacere di Caronte e di Minosse, il quietarsi di Cerbero nonché l'abbattersi di Pluto.

Il canto prosegue con l'attraversamento della palude per mezzo della barca di Flegiàs che solo ora, carica del peso mortale del poeta, affonda nell'acqua.

Lo duca mio discese ne la barca,
e poi mi fece intrare appresso lui;
e sol quand'io fui dentro parve carca.
Tosto che 'l duca e io nel legno fui,
segando se ne va l'antica prora
de l'acqua più che non suol con altrui.

(*Inf.* VIII 25-30)

In questa occasione è vivo il ricordo virgiliano di Enea mentre sale nell'imbarcazione di Caronte¹⁹⁴, una reminiscenza letteraria che Dante può riprendere e sfruttare come elemento che raggiunge il suo culmine nell'alterco con Filippo Argenti¹⁹⁵:

Allor distese al legno ambo le mani;
per che 'l maestro accorto lo sospinse,

¹⁹⁴ Cfr. *Aen.* VI, 413-414: «[...] Gemuit sub pondere cumba / sutilis et multam accepit rimosa paludem» («[...] Gemette sotto il peso la barca / intessuta di giunchi, e ricevette molta acqua dalle fessure»).

¹⁹⁵ Edoardo Sanguineti aveva evidenziato come all'interno del canto, narrativamente parlando, la barca costituisca il «centro di rappresentazione [...] oggetto primo e vero della visione dantesca (E. Sanguineti, *Dante, Inferno VIII*, in *Il realismo di Dante*, Sansoni Editore, Firenze 1966).

dicendo: «Via costà con li altri cani!»

(*Inf.* VIII 40-42)

Non mi soffermo sul celebre episodio, sul quale la critica dantesca si è interrogata in merito all'eccessiva durezza di Dante nei confronti dell'Argenti, poiché niente ha a che fare con il nocchiere che, da parte sua, sembra del tutto indifferente a ciò che sta avvenendo sulla sua barca.

Le sue parole tuttavia risuonano un'ultima volta come un forte grido quando, giunto all'altra riva, intima ai due poeti di lasciare l'imbarcazione («Usciteci», gridò: «qui è l'intrata», v. 81).

Poco prima del commiato agli occhi del poeta era apparsa la città di Dite. Dante vi aveva scorto le torri vermiglie (simili a quelle delle moschee) che Virgilio spiegherà essere di quel colore in quanto infuocate. Ritorna così l'immagine del fuoco a esprimere l'essenza della città infernale, città che da un lato rimanda al modello virgiliano¹⁹⁶, dall'altro è riconducibile all'esperienza e alla fantasia popolare.

A guardia e a difesa della città non ci sono solo le imponenti mura, ma un vero e proprio esercito di demoni:

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: «Chi è costui che senza morte
va per lo regno de la morta gente?».
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar segretamente.

Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada,
che s'ardito intrò per questo regno.

(*Inf.* VIII 82-90)

¹⁹⁶ Nell'*Eneide* la città di Dite è descritta come una città ferrigna fortificata da alte mura e da un triplice bastione. La porta stessa appare enorme e indistruttibile da qualsiasi forza umana e celeste (Cfr. *Aen.* VI, 548-558).

Appaiono qui per la prima volta i diavoli contemplati dalla dottrina cristiana; si tratta degli angeli ribelli («da ciel piovuti») che ora, posti sulla porta della città, impediscono l'ingresso ai due poeti. Infastiditi si chiedono la ragione della presenza di Dante in prossimità del basso inferno.

L'atteggiamento di Virgilio in questa situazione è diverso dalle circostanze già lasciate alle spalle, forse intuisce che la formula risolutiva con la quale aveva zittito i precedenti oppositori questa volta non basta.

Appare in difficoltà e come intrappolato tra due fuochi: da una parte «gli avversari intesi a dividerlo dal discepolo con la proposta delle trattative segrete»¹⁹⁷ («...Vien tu solo, e quei sen vada, che sì ardito intrò per questo regno»), dall'altra «lo sgomento del discepolo con le sue implorazioni»¹⁹⁸:

«O caro duca mio, che più di sette
volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,
non mi lasciar», diss'io, «così disfatto;
e se 'l passar più oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».

(*Inf.* VIII 97-102)

Dante sembra impaurito e scoraggiato, vorrebbe tornare indietro e, per la prima volta, lo dichiara apertamente. Lui, che non aveva obbedito alla richiesta di Caronte di allontanarsi dalle anime defunte, che non aveva dubitato in merito a Virgilio nonostante il subdolo avvertimento di Minosse, che non era arretrato dinnanzi alle fauci spalancate di Cerbero né tantomeno dinnanzi a Pluto trovando perfino il coraggio di salire sulla barca di Flegiàs, ora vacilla.

Il maestro si allontana da Dante per tentare un accordo con i diavoli, un breve colloquio di cui non sappiamo il contenuto poiché Dante non riesce a sentire, ma possiamo supporre con il Buti che Virgilio spieghi ai demoni la ragione divina dietro a quel

¹⁹⁷ Cfr Toffanin, 1967: 260.

¹⁹⁸ *Ibid.*

viaggio¹⁹⁹.

La psicomachia nella mente di Dante («...e io rimango in forse, / che sì e no nel capo mi tenciona») cessa nel momento in cui i diavoli velocissimi, come facessero a gara, rientrano nella città chiudendo le porte dinnanzi a Virgilio, il quale con gli occhi bassi e spogliato di ogni sicurezza ritorna dal suo discepolo sospirando.

Chiuser le porte que' nostri avversari
nel petto al mio signor, che fuor rimase,
e rivolsesi a me con passi rari.

Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
«Chi m'ha negate le dolenti case!».

(*Inf.*, VIII 115-120)

Come superare questo ostacolo che appare insormontabile? Virgilio sostiene che la «lor tracotanza non è nova», alludendo all'opposizione che i diavoli, secondo un'antica tradizione, fecero alla discesa di Cristo nel Limbo.

Il termine «tracotanza», che caratterizza l'atteggiamento ostile dei diavoli, spiega Aldo Vallone, non va semplicemente tradotto come una presunzione orgogliosa, ma appare più incisivo se rapportato al suo significato etimologico di «*ultra cogitatio*»²⁰⁰, ovvero di «azione al di là d'ogni previsione»²⁰¹. In altri termini è una battaglia che i demoni sono chiamati a sostenere a ogni costo contro la volontà divina. Una battaglia che essi sono certi di perdere (poiché sconfitti in partenza), ma che non esitano, almeno nell'intenzione, a voler combattere.

Non si tratta quindi solo di vano orgoglio e irriverenza, ma di un «atto di energia suprema e consapevole, di violenza organizzata»²⁰².

A ben guardare, tutta la scena è permeata da immagini guerresche e da azioni militari,

¹⁹⁹ Cfr. *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Comedia»*: «[...] E qui possiamo pensare che Virgilio dicesse loro che Dante veniva per grazia concedutali da Dio, e che Idio voleva così; ma quelli che sono ostinati nel male più che li altri non vollero credere a Virgilio, come Caronte e li altri demoni».

²⁰⁰ Cfr. Vallone, 1968: 240.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ivi*: 241.

a partire dalla città infernale stessa che con le sue torri e le sue mura restituisce l'immagine di una fortezza militare e pagana pronta a sostenere un assedio. Dite si presta così a diventare il contraltare del «nobile castello» di *Inferno* IV, instaurando con esso una relazione nella quale l'aspetto barbarico e pagano della prima si contrappone a quello civile e umano del secondo.

Il canto VIII si chiude in un'atmosfera di attesa: colui che è in grado di aprire quelle porte è già in cammino e presto giungerà in loro soccorso.

Si può trovare così nella scena un evidente parallelismo tra l'opposizione dei diavoli e quella delle tre fiere avvenuta nel canto I, poiché entrambe le situazioni sembrano seguire un medesimo schema narrativo che può essere così tripartito: a) in un primo momento le forze del male ostacolano a Dante il cammino; b) segue un momento di disperazione del poeta; c) giunge infine un aiuto mandato dal cielo a sciogliere la situazione di impasse.

Il parallelismo tra le due situazioni può essere ben esemplificato dallo schema che segue.

	Canto I	Canti VIII-IX
a) Le forze del male ostacolano a Dante il cammino	Le tre fiere	I diavoli, le Furie
b) Timore e disperazione dimorano nell'animo del poeta	Impossibilitato a raggiungere il colle a causa della lupa Dante, disperato, retrocede verso la selva.	Dante impaurito, in seguito al serrarsi delle porte della città infernale, supplica Virgilio di ritornare indietro.
c) L'aiuto mandato dal cielo	Virgilio	Il messo celeste

La narrazione prosegue nel canto IX, un canto segnato da una forte tensione drammatica su cui aleggia il dubbio, l'ansia di un oscuro presagio, il mistero. È allo stesso tempo un canto «saturato di cultura classica» (Fumagalli, 2000), come si evince dalla presenza di personaggi appartenenti al mito e sui quali Dante attira la nostra attenzione, invitandoci, nelle celebri terzine, ad andare oltre il senso letterale:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

(*Inf. IX 61-63*)

Ed è proprio su queste figure mitologiche (le Furie e Medusa innanzitutto) che nel corso dei secoli è stata attribuita un'interpretazione allegorica-morale non univoca sulla quale ritornerò a breve.

Virgilio frattanto cerca di rassicurare Dante, ma l'attenzione del poeta è improvvisamente catturata dalle creature apparse sulla torre:

però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente,

dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto,
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.

E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'eterno pianto,
«Guarda», mi disse, «le feroci Erine.

(*Inf. IX 35-45*)

Gli antichi autori greci hanno espresso un'idea differente sull'origine delle Furie (o Erinni). Per Eschilo sono le figlie della Notte, mentre per Sofocle sono figlie della Terra e delle Tenebre. La versione più conosciuta del mito rimane tuttavia quella narrata da Esiodo nella *Teogonia*. Egli racconta di come Urano, dio del cielo, amasse la moglie Gea, dea della Terra, ma nutrisse un odio verso i loro figli tanto da precipitarli nel Tartaro appena venuti al mondo.

Gea decise così di vendicarsi su Urano: forgiò un falcetto affilato che affidò al figlio Crono affinché evirasse il padre quando questi, la sera, sarebbe giaciuto con lei. Durante l'amplesso dei genitori, Crono balzò fuori dal nascondiglio nel quale era

nascosto ed evirò il padre. Il sangue che ne uscì generò le Erinni, i Giganti e le Ninfe. Presso i Greci le Furie erano divinità punitrici, dee della maledizione e della vendetta che perseguitavano fino alla pazzia coloro che si macchiavano di omicidio, diventando Eumenidi (cioè benevole) quando il colpevole si pentiva della colpa commessa.

Dante tuttavia, ignaro della tradizione ellenica, è certo che attingesse a Virgilio, Ovidio e soprattutto Stazio per la rappresentazione delle Erinni. La loro descrizione ricalca quella fatta dai poeti latini: il corpo femminile è un elemento comune alla tradizione poiché femmine sono Aletto, Megera e Tesifone, mentre il particolare del sangue, in evidente contrasto con il verde delle «idre» che cingono la vita, è un dettaglio preso da Virgilio e da Ovidio²⁰³. Elemento caratterizzante le Furie sono i serpenti velenosi che si ritrovano al posto dei capelli. Dante, sempre preciso nell'indicare la specie, distingue quelli che in apparenza appaiono serpenti comuni dai «ceraste», serpenti velenosi cornuti presenti nei versi di Stazio²⁰⁴. Alle parole di Virgilio viene quindi affidata la presentazione delle tre sorelle, disposte in riga sulla torre e accomunate dal medesimo gesto:

Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo»; e tacque a tanto.

Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme, e gridavan sì alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.

(*Inf.* IX 46-51)

Delle tre, Aletto, sul lato destro, è l'unica a piangere. Un particolare che Dante riprende da Virgilio che l'aveva connotata come «*luctificam*» (*Aen.* VII 324), mentre tutte e tre

²⁰³ Cfr. *Aen.* VI, 555 («Tisiphoneque sedens palla succinta cruenta») e *Metam.* IV 481-83: «Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit / importuna facem fluidoque cruore rubentem / induitur pallam tortoque incingitur angue» [«Senza por tempo in mezzo la tremenda Tisifone prese una torcia inzuppata di sangue, indossò un manto grondante di sangue, tutto rosso, si attorcigliò alla vita un serpente»]. Testo e traduzione presi da Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994.

²⁰⁴ Cfr. *Theb.* I 103: «centum illi stantes umbrata ora cerastae» [«Cento serpentelli, drizzandosi, le ombreggiano la fronte»]. Testo e traduzione presi da Publio Papinio Stazio, *Tebaide*, vol. I (Libri I-IV), introd. a c. di W. J. Dominik, traduzione e note a c. di G. F. Villa, BUR, Milano 1998.

piene d'ira si battono il petto con le mani graffiandosi la pelle, proprio come le aveva descritte Stazio²⁰⁵. Le parole delle Furie, che subito invocano l'intervento di Medusa, aumentano la paura in Dante:

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».
(*Inf.* IX 52-54)

Poiché la gorgone costituisce un reale pericolo per il poeta, Virgilio lo fa voltare ordinandogli di coprirsi gli occhi con le mani e, come maggiore protezione, su di queste pone anche le proprie. Se Dante infatti guardasse dritto negli occhi Medusa si tramuterebbe all'istante in pietra diventando impossibile per lui il ritorno sulla terra:

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché, se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.
(*Inf.*, IX 55-60)

Secondo la mitologia Medusa era una delle tre figlie del re Forco e di Ceto e viveva nelle isole Dorcadi. Di lei si innamorò Nettuno che la possedette all'interno di un tempio dedicato a Minerva, la quale, indignata per l'esecrabile gesto, decise di punire la ragazza trasformandole i capelli in serpenti. Il volto di Medusa invece, divenuto mostruoso, acquisì il potere di tramutare in pietra chiunque lo mirasse.

Come accennavo precedentemente i commentatori antichi e moderni hanno dato un'interpretazione differente di queste creature demoniache. Jacopo Alighieri (seguito poi dall'Ottimo) attribuisce un significato allegorico alle sorelle anguicrinite: Aletto è

²⁰⁵ Cfr. *Theb.* II 52-53: «[...]; saepe Eumenidum uocesque manusque / in medium sonuere diem...» [«Spesso fino a giorno pieno / si colgono le voci delle Erinni e il loro battere di mani...»].

la "*prava cogitatio*", Tisifone la "*prava elocutio*", Megera la "*prava operatio*", e insieme costituiscono il preludio all'eresia di cui la gorgone Medusa, secondo il Lana, è personificazione. Per Pietro Alighieri le Furie simboleggiano la superbia mentre Medusa il terrore causato dal rimorso (l'ostinazione invece per il Boccaccio).

Tra le interpretazioni moderne di inizio secolo scorso ricordo quella del Torraca secondo cui le Erinni rappresentano «tre specie d'ira (acuta, difficile e grave) punite nella palude»²⁰⁶, o quella successiva degli anni Venti formulata da Luigi Pietrobono che vedeva nelle Furie le disposizioni al male, ossia violenza, frode e tradimento, i peccati puniti rispettivamente nel settimo, ottavo e nono cerchio.

Per Saverio Bellomo²⁰⁷ l'ipotesi che ancora oggi risulta la più plausibile, in quanto possiede l'avallo di fonti ben note a Dante, rimane quella sostenuta dai primi commentatori. Non è un caso che Dante richiami alla memoria, per mezzo delle Furie, la catàbasi di Teseo. Il grande filo conduttore che lega infatti il figlio di Egeo, Dante e Virgilio stesso rimane quello della discesa agli inferi²⁰⁸. Nel *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilio*²⁰⁹, Bernardo Silvestre sostiene che la discesa agli inferi è quadruplici: secondo natura, secondo virtù, secondo vizio e secondo sacrificio. La discesa secondo virtù avviene quando il sapiente si inoltra nelle cose mondane per ragione cognitiva, ossia per conoscere quanto le cose di questo mondo sono effimere e fragili. Raggiunta questa consapevolezza il sapiente le rigetta per convertirsi e conoscere con maggior forza il creatore attraverso le creature. Bernardo come esempio di questa discesa porta il caso di Orfeo ed Ercole, la cui impresa di salvataggio di Teseo è emblema di tale processo cognitivo.

Ercole infatti incarna l'uomo virtuoso che riesce a soggiogare Cerbero, immagine dei beni mondani. Accanto a lui ci sono i due inseparabili amici Teseo e Piritoo, «Theseus

²⁰⁶ Cfr. Francesco Torraca, *Commento alla «Divina Commedia»*, tomo I, a c. di V. Marucci, Salerno Editrice, Roma 2008.

²⁰⁷ Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Saverio Bellomo, Einaudi, Torino 2013 (v. NC c. IX).

²⁰⁸ All'inizio del canto IX Virgilio afferma di essere già stato nel basso inferno perché costretto tramite sortilegio («congiurato») dalla maga Erittone a scendere fino al nono cerchio. L'episodio rievocato da Virgilio, modellato su quello narrato da Lucano (*Phars.* VI 508-827), è un'invenzione dantesca, ma è tuttavia funzionale per giustificare la conoscenza dell'Inferno da parte della guida.

²⁰⁹ Cfr. Bernardo Silvestre, *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilio*, a c. di B. Basile, Carocci, Roma 2008.

vero sapientem significat»²¹⁰ e «Piritous eloquentem»²¹¹, immagini della sapienza e dell'eloquenza (altrettanto inseparabili).

Avendo in filigrana questa particolare lettura, il viaggio dantesco può essere dunque assimilato a quello di Ercole, Teseo e Piritoo, in quanto caratterizzato da virtù, sapienza ed eloquenza. In questa prospettiva le Furie potrebbero essere interpretate come ostacoli che si oppongono al trinomio inscindibile poc'anzi citato, proprio come leggiamo nel commento di Bernardo Silvestre, poi ripreso dai primi commentatori:

Eumenides tres sunt filie Noctis et Acherontis, scilicet Allecto, Thesiphone, Megera. Per Acherontem ut dictum est accipimus dolorem qui in Nocte, id est ignorantia animi, procreat et gignit tres sorores. Prima est Allecto que interpretatur prava cogitatio; secunda Thesiphone, id est vox supposita male cogitationi, sermo scilicet malus; tertia Megera, mala operatio²¹².

Infine, un'ultima considerazione riguardo a Medusa, anche se in realtà non compare fisicamente nella *Commedia* in quanto è solo invocata.

Nella sua lettura al canto IX Edoardo Fumagalli ipotizza che Dante con l'appello a Medusa voglia richiamare e ritrasmettere il messaggio biblico, incarnato nella figura del Faraone, dell'*obduratio cordis*, ossia l'indurimento del cuore.

L'ostinazione del Faraone ha portato alle piaghe d'Egitto, tra cui lo sterminio dei primogeniti e, cosa più importante, ha portato all'uscita del popolo d'Israele dal paese, con l'emblematico epilogo del passaggio del Mar Rosso.

Lo studioso vede quindi un'analogia tra le vicende del popolo eletto narrate nell'Esodo e il modo in cui Dante contrassegna il «basso inferno»²¹³: all'ingresso abbiamo la presenza di Medusa che richiama l'indurimento del cuore del Faraone, mentre l'uscita è segnata dal salmo 113 "*In exitu Israel de Aegypto*", il canto della liberazione, lo

²¹⁰ Bernardo Silvestre, *Commentum* (§ 88).

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Bernardo Silvestre, *Commentum*, (§ 69): [«Le tre Eumenidi figlie della Notte e di Acheronte, e sono Alletto, Tisifone e Megera. Con Acheronte, come si è visto, intendiamo il dolore che nella Notte, ossia nell'ignoranza dell'animo, procrea e genera tre sorelle. La prima è Alletto, che va interpretata come cattivo pensiero; la seconda Tisifone, cioè la voce data al cattivo pensiero, ossia il cattivo discorso; la terza Megera, la cattiva azione»].

²¹³ Cfr. *Inf.* VIII 73-75: con tale espressione Virgilio definisce la regione racchiusa dentro la città di Dite.

stesso intonato dalle anime che giungono alla spiaggia del Purgatorio²¹⁴.

Tra questi due poli, nel mezzo, c'è il lungo cammino di conversione del pellegrino, una conversione che non riguarda solo la sfera morale, per cui Dante, *miles Christi*, è alla ricerca della «diritta via» che aveva smarrito, ma è allo stesso tempo conversione poetica. Medusa diventa infatti «strumento di conversione» (Freccero, 1989) nel momento in cui Dante riconosce in lei la minaccia del poeta d'amore che era stato un tempo, quando cioè, in età giovanile, aveva celebrato nelle sue liriche l'amore per una donna-Petra.

Si viene così a creare una relazione tra la donna insensibile dal cuore di pietra e la gorgone che ha il potere, come la donna-Petra, di fare «un uom di marmo²¹⁵».

Chiudere gli occhi dinnanzi a Medusa si traduce per Dante, come scrisse il dantista americano John Freccero, nel «rifiuto di una poetica della reificazione, sensuale e verbale, per una poetica della “traduzione”», ossia nel recupero dello spirito accanto alla lettera, che altrimenti giace «totalmente destituita di significato, morta come le pietre mute su cui essa fu scritta», intrappolata «in un'immobilità che è l'esatto contrario del dinamismo del linguaggio e del desiderio».

In altri termini anche il linguaggio poetico, come il *viator*, deve essere convertito in quanto strumento attraverso il quale il profeta Dante potrà adempiere alla sua missione: indicare la via della verità all'intera umanità.

²¹⁴ Cfr. *Purg.* II 46-48: “*In exitu Israel de Aegypto*” / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto.

²¹⁵ Cfr. *Io sono venuto al punto de la rota*, v. 71 (Dante Alighieri, *Rime*, a c. di C. Giunta, in *Dante. Opere*, vol. I, a c. di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introd. di M. Santagata, Mondadori, Milano 2011). Il binomio Medusa-Petra viene evidenziato anche nelle pagine di A. Battistini, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in “I son venuto al punto de la rota”*, in *Lecture Classensi*, vol. 26, Longo Editore, Ravenna 1996. In esse l'autore evidenzia come nella quinta stanza della prima canzone per donna Petra Dante utilizzi, in alcuni versi, le stesse parole-rima (alto: smalto: assalto) che saranno poi presenti nell'episodio di *Inferno* IX 49-54.



Flegiàs (Inf. VIII). Illustrazione di G. Dell'Otto.



Le Furie (Inf. IX). Illustrazione di P. Barbieri.

3.7 Il Minotauro

L'esordio del canto XII sembra annunciare qualcosa di violento e terribile. Per descrivere il terreno che gli permette la discesa al settimo cerchio, Dante ricorre all'immagine della frana che si può osservare a sud di Trento, la quale, precipitando, percosse la riva dell'Adige²¹⁶.

Sul ciglio della frana è accovacciata «l'infamia di Creti», il Minotauro, generato dall'unione innaturale di Pasifae con un toro.

e 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, sé stesso morse,
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.

(*Inf.* XII 11-15)

Nell'*Eneide* (VI, 25-26) Virgilio ricorda della nefanda passione di Pasifae per il toro, attraverso le immagini che Enea vede raffigurate sulla porta del tempio di Apollo nei pressi di Cuma, ma è Ovidio, nell'*Ars Amatoria*, a offrirci ulteriori dettagli del *raptus* amoroso che colpì la moglie di Minosse.

Accanto alle passeggiate della regina in compagnia del toro (fatte rigorosamente in abiti eleganti e ben pettinata per attirare l'attenzione dell'animale), il poeta latino racconta che lei si invaghì a tal punto della bestia da lasciare il letto del marito per vagare per i boschi alla sua ricerca. Gelosa poi delle vacche che facevano la corte al toro, la regina si vendicava sulle rivali sacrificandole agli dèi e gioendo, viscere in mano, della loro sorte.

²¹⁶ Lo scoscendimento a cui Dante allude, e visibile ancora oggi, sono i cosiddetti “Slavini di Marco”, a sud di Rovereto sulla riva sinistra dell'Adige. Il paesaggio potrebbe essere rimasto impresso nella memoria autobiografica di Dante, quando in esilio percorreva la strada che da Trento porta a Verona. Ma la fonte potrebbe essere anche un'altra, ossia il *De meteoris* di Alberto Magno (III 2,18) che descrive la *ruina* in questione.

Nelle *Metamorfosi* il mostro viene definito come «*opporium generis*»²¹⁷, e come Ovidio anche Dante rifugge dal pronunciare direttamente il nome del mostro, ricordando così, con l'appellativo «l'infamia di Creti», il vergognoso abominio che la creatura rappresentava per la città.

La figura del Minotauro solleva principalmente due questioni: la prima riguarda il suo aspetto, la seconda, invece, la funzione che è chiamato a svolgere all'interno della topografia infernale nella quale è assegnato. Se la mitologia classica era solita raffigurare il Minotauro come una creatura dal corpo umano e la testa taurina, dal testo dantesco non è invece possibile ricostruire una precisa fisionomia del mostro. L'emblematico e ambiguo verso ovidiano «*semibovemque virum semibovemque bovem*» (*Ars.* II 24) dal quale sembra partire Dante, e il termine «*biformis*», utilizzato tanto da Virgilio (*Aen.* VI 25) quanto da Ovidio (*Met.* VIII 156) hanno lasciata aperta la strada a opposte rappresentazioni del mostro. Perfino l'inequivocabile descrizione del Minotauro fatta da Stazio, prima nella *Tebaide*²¹⁸ e poi nell'*Achilleide*²¹⁹, sembra non aver alcuna risonanza nella cultura dell'età dantesca.

È probabile che Dante si discostasse dalla tradizionale rappresentazione della creatura e che l'abbia immaginata esattamente al contrario, ossia con il corpo di toro e la testa d'uomo²²⁰. Tale immagine non solo sembra trovare sostegno nella similitudine taurina dei versi 22-24, nella quale l'ira del mostro, che si manifesta nella furia cieca dei saltelli, ricorda un toro al macello dopo che gli è stato inferto il colpo mortale, ma ben si accorda alla fisionomia umana del volto già incontrata nei precedenti guardiani

²¹⁷ Cfr. *Met.* VIII 155. Nei versi successivi il Minotauro continua a essere connotato negativamente come la dimostrazione vivente dell'immondo adulterio di Pasifae, un essere che ha infamato il matrimonio del re.

²¹⁸ Cfr. *Theb.* XII, 668-71. Nel passo viene descritto lo scudo di Teseo: «[...] seque ipsum monstrosi ambagibus antri / hispida torquentem luctantis colla iuuenci / alternasque manus circum et nodosa ligantem / braccia et abducto uitantem cornua uultu.» («[...] vi è anche l'immagine di lui stesso, chiuso nel labirinto ove abita il mostro, mentre torce l'irsuto collo del Minotauro che gli resiste, afferrandolo or con l'una or con l'altra mano, avvolgendolo con le braccia muscolose e ritraendo il volto per evitare le cornate»).

²¹⁹ Cfr. *Achill.* I, 191-92, a proposito delle gloriose imprese degli eroi di cui Achille si fa cantore: «[...] quanto circumdata nexu / ruperit Aegides Minoia braccia tauri» («[...] e con quale possente stretta Teseo abbia spezzato le braccia al Minotauro»). Testo e traduzione tratti da Publio Papinio Stazio, *Opere*, a c. di A. Traglia e G. Aricò, UTET, Torino 1980.

²²⁰ «È sintomatico», dichiara Carlo Caruso nella sua lettura al canto XII, «che di tutti i manoscritti miniati della *Commedia* uno solo ci mostri il Minotauro secondo l'iconografia classica, mentre tutti gli altri lo ritraggono con volto d'uomo e corpo di toro» (Cfr. Caruso, 2000).

infernali: per Cerbero Dante aveva utilizzato l'espressione «facce lorde» (*Inf.* VI 31), per Pluto «nfiata labbia» (*Inf.* VII 7), e lo stesso dicasi per i centauri e le arpie, la cui parte superiore del corpo conserva tratti umani. Un disorientamento diffuso pare esserci stato anche tra i primi esegeti della *Commedia*.

Di questi, solo Francesco da Buti riporta le fattezze del mostro, aderendo però alla versione classica del mito:

[...]; onde lo toro ebbe congiunzione con lei [Pasifae], et ingravidata partorì un mostro ch'era mezzo toro, e mezzo uomo; dalla parte di sopra era toro, e da quella di sotto era uomo²²¹.

Iacopo Alighieri e l'Anonimo fiorentino invece, a differenza del Buti, invertono la parte umana con quella animale²²². Più reticenti invece sono gli altri commentatori che si limitano solamente a riportare la doppia natura del Minotauro: il Bambaglioli descrive il mostro come «semi hominem et semi bovem», Iacopo della Lana e l'Ottimo «mezzo uomo e mezzo bue», mentre Pietro Alighieri «in parte homo et in parte taurus». Conviene forse, come suggerisce Achille Tartaro, «arrendersi. [...] il Minotauro resta nell'*Inferno* un'entità sfuggente a ogni preoccupazione iconografica e proposito descrittivo» (Tartaro, 1997: 166).

Ma c'è una seconda questione, come accennavo prima, ed essa riguarda l'ubicazione nonché il ruolo assegnato al Minotauro.

Dante e Virgilio incontrano il mostro mentre discendono «la roccia discoscisa» che, pur portando al cerchio VII, sembra far ancora parte del VI. Era questa l'ipotesi sostenuta dal Ferretti che vedeva nel mostro di Creta «l'insensata bestialità [...] degli eretici», ai quali invano s'era cercato «di assegnare altrimenti un custode o un demonio-

²²¹ *Commento di Francesco da Buti...*

²²² Così scrive Iacopo Alighieri: «[...] in uno cuoio di vacca, ignuda si mise [Pasifae], nel quale col detto vitello usando s'incinse, di cui finalmente una criatura nacque, dal petto in su uomo e l'altro busto d'un toro. Onde meravigliandosi i' re di cotale nazione e per suo figliuolo riputandolo, di doppio nome nominarlo volle, siccome era di doppia natura, cioè Minotauro; per lo quale s'intende Minos e Tauros» (Iacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*). E così l'Anonimo fiorentino: «Dedalo [...] fece una vacca di legno, et poi la coperse d'uno cuojo di vacca, et missevi dentro la reina a giacere per quel modo che più v'era acconcio, onde il toro, credendo questo essere vacca, la montò, onde Pasife, ingravidata, pertorì uno il quale era bue dalla cintola in giù et da indi in su uomo ferocissimo, et questo mostro fu chiamato Minotauro» (il commento dell'Anonimo è qui riportato direttamente dal sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu>).

simbolo nel mondo dei demoni danteschi, cercandolo nella Palude Stigia o tra i Difensori della città di Dite, in Flegiàs, in Proserpina, nelle Furie, in Medusa» (Ferretti, 1950: 110).

L'idea è tuttavia rigettata nei commenti più recenti, dove il Minotauro è visto come guardiano dell'intero settimo cerchio²²³.

Alla vista dei due poeti, il Minotauro, accecato da un'ira che può solo volgere verso sé stesso, inizia a mordersi. A rincarare la sua rabbia, che nell'autoreferenziale impotenza rivela tanto la forza bruta privata della ragione quanto la debolezza, ci pensano le parole di Virgilio:

Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che sù nel mondo la morte ti porse?
Pàrtiti, bestia: ché questi non vene
ammaestrato da la tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene»

(*Inf.* XII 16-21)

Il ricordo della sua sconfitta, ovvero della morte avvenuta per mano di Teseo, e il tradimento ordito dalla sorella Arianna, non fanno altro che aumentare e portare all'estremo l'ira del mostro. La ferita per lui è ancora aperta, e lo si evince dalle terzine successive:

²²³ A titolo esemplificativo riporto alcuni tra i più noti commenti moderni in merito alla questione. BOSCO-REGGIO (1979): «A guardia della *ruina* [...], sta sdraiato il Minotauro. Mezzo uomo e mezza bestia, concepito per l'amore bestiale d'una donna per un toro; mostro che si pasceva di carne umana il Minotauro simboleggia la matta bestialità, che è tutt'uno con la violenza: sicché egli sta a guardia di tutto il cerchio, non solo del primo girone, del resto vigilato dai centauri»; CHIAVACCI LEONARDI (1991-97): «[...], gli antichi interpreti hanno visto in lui il simbolo della *matta bestialitade* di XI 83, che quindi coinciderebbe con la violenza, del cui cerchio il Minotauro è il custode [...]. egli sta infatti all'ingresso (v. 11) come Cerbero e Pluto, simboli della gola e dell'avarizia, mentre gli altri guardiani che ora incontreremo – i centauri – appaiono chiaramente preposti al singolo girone dei violenti contro il prossimo»; SAVERIO BELLOMO (2013: 196): «[...] rappresenta certamente, per una questione di simmetria topografica, il custode dell'intero cerchio, e dunque è il simbolo della violenza in genere, della quale manifesta subito, mordendosi, l'aspetto costitutivo dell'ira».

Qual è quel toro che si slaccia in quella
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
che gir non sa, ma qua e là saltella,
vid'io lo Minotauro far cotale;
e quello accorto gridò: «Corri al varco:
mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale».

(*Inf.* XII 16-21)

Le parole sprezzanti e taglienti di Virgilio si abbattono come una scure sul Minotauro, non per niente paragonato a un toro al macello²²⁴.

Il colpo inferto tuttavia non gli è fatale, ma lo ferisce a tal punto da costringerlo ad abbandonare il suo posto di guardia e lasciare così libero il passaggio ai due poeti. Nell'eccesso d'ira il Minotauro si mette a saltare qua e là, «mostruoso e ridicolo, come sempre son ridicole l'ira impotente, la forza fisica inintelligente» (Bosco, 1964: 213). Come ha evidenziato Italo Borzi, Virgilio non utilizza la consueta formula rituale per quietare il guardiano, anzi, «lo provoca e lo incalza perché sa che quanto c'è di umano in lui è ottenebrato dalla bestialità che esplode irragionevolmente» (Borzi, 1985: 67), motivo per cui l'ira non è placata, ma solo resa inoffensiva.

Nelle parole di un guardiano come Minosse abbiamo scorto l'astuzia demoniaca, che nel Minotauro è totalmente assente perché privo del linguaggio, proprio come Cerbero. Egli è, per usare le parole di Virgilio, «bestia», e in quanto tale può solamente manifestare la propria forza bruta, allo stesso modo con cui Cerbero aveva mostrato ai due poeti la propria voracità spalancando le fauci e latrando.

²²⁴ Solitamente i commentatori accostano la similitudine dantesca a quella utilizzata da Virgilio per descrivere la morte di Laocoonte (*Aen.* II, 222-24): «clamores simul horrendo ad sidera tollit, / qualis mugitus, fugit cum saucius aram / taurus et inceram exussit cervice securim.» («e al contempo orribili grida leva alle stelle, / quale il toro muggiti, se fugge ferito dall'ara / dopo che dalla cervice ha scrollato la scure malcerta»). Umberto Bosco tuttavia, nella sua lettura al canto XII, ne sottolinea l'enorme differenza in questi termini: «In Virgilio Laocoonte, figura della più alta drammaticità, della più ferma dignità, incolpevole sacerdote colpito sull'ara da un oscuro prodigio; in Dante il Minotauro, bestia violenta e stupida. Onde il toro laocoonteo conserva nella morte una dignità, per così dire, che il dantesco non ha; i tentativi che quello fa per scuotere la scure malamente vibrata non hanno nulla di scomposto, e danno al lettore solo un'impressione di forza disperata; quel toro è un'incolpevole vittima come Laocoonte. Questo di Dante saltella, nella cieca ricerca di uno scampo; il sorriso compiaciuto del poeta lo segue nei suoi movimenti, sorriso che sarebbe stato assurdo in Virgilio. Dante, descrivendo il toro, pensa al suo Minotauro, e al simbolo che esso impersona» (Bosco, 1964: 213).



Il Minotauro (Inf. XII). Illustrazione di P. Barbieri.

3.8 I Centauri

In seguito alla lettura fatta da Guido Mazzoni agli inizi del Novecento²²⁵, il canto XII dell'*Inferno* è conosciuto per antonomasia come «il canto dei centauri». Se da un lato tale denominazione si spiega con la tendenza del lettore della *Commedia* a identificare un canto con uno o più personaggi rappresentativi dello stesso²²⁶, dall'altro rivela come questi guardiani siano rimasti impressi nella memoria, grazie a tale lettura e a quelle successive, forse più di ogni altro.

Virgilio, dopo aver spiegato a Dante che la «ruina» sorvegliata dal Minotauro era stata prodotta dal terremoto avvenuto in seguito alla morte di Cristo²²⁷, lo invita a guardare con particolare attenzione il nuovo paesaggio che gli si presenta: un fiume di sangue in ebollizione nel quale sono immersi i peccatori.

Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia
la riviera del sangue in la qual bolle
qual che per violenza in altrui nocchia.

(*Inf.* XII 46-48)

A tal vista la voce del poeta dà sfogo al suo rammarico nei confronti della cupidigia e dell'ira, disposizioni che portano alla violenza contro gli altri (per brama dei loro averi o per vendetta e odio).

Mentre l'immagine del nuovo cerchio diviene via via più nitida mano a mano che i due poeti discendono, ecco Dante scorgerne i guardiani:

Io vidi un'ampia fossa in arco torta,
come quella che tutto 'l piano abbraccia,
secondo ch'avea detto la mia scorta;

²²⁵ Cfr. *Il canto XII dell'«Inferno» letto da Guido Mazzoni nella sala di Dante in Orsanmichele*, Sansoni, Firenze 1906.

²²⁶ Di fatto in questa seconda parte del canto tutta l'attenzione è rivolta ai centauri. I tiranni indicati da Nesso passano in secondo piano riducendosi così a una lista di nomi.

²²⁷ Cfr. *Mt.*, 27,51: «Et terra mota est et petrae scissae sunt» [«la terra tremò, le rocce si spezzarono»].

e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.

(*Inf.* XII 52-57)

Un manipolo di centauri, armati d'arco e frecce come fossero cacciatori, percorre al galoppo la riva del fiume.

Queste creature mitologiche sono note fin dall'antichità. Secondo una delle versioni più conosciute del mito, i centauri sono tutti figli di Centauro, generato a sua volta dal padre Issione (re dei Lapiti), e dalla nuvola Nefele, tramutata da Zeus con le sembianze della moglie Era, dopo che questi si accorse delle cattive intenzioni del sovrano verso la regina degli dei. Issione voleva infatti possedere Era, ma a causa del troppo vino bevuto al banchetto, finì per congiungersi con il simulacro della dea creato da Zeus. A sua volta il figlio Centauro si accoppiò con le giumente delle valli del Pelio, da cui scaturì la tribù portentosa dei centauri, una tribù di guerrieri fieri e saggi, ma sensuali a tal punto da unirsi ai satiri nelle orge e nei cortei di Bacco.

La ferocia e la violenza alle quali si è soliti associare i centauri vengono descritte da Ovidio nelle *Metamorfosi* (libro XII) a proposito della centaumachia. Ovidio narra che al banchetto di nozze di Pirìtoo e Ippòdame furono invitati anche i centauri, e che tra questi Èurito, «saevorum saevissime Centaurorum»²²⁸, infiammato dall'ebbrezza e dalla libidine, ad un tratto rovesciò le tavole avventandosi sulla sposa. Subito intervenne Teseo che, preso un vaso antico, lo scagliò sulla testa di Èurito provocandone la morte. Vedendo il corpo esanime del fratello, l'ira dei centauri si accese, e quello che doveva essere un convivio nuziale si trasformò ben presto in una orrenda carneficina.

Creature simili, aggressive e bellicose nel temperamento, ben si prestavano dunque alla fantasia di Dante a essere poste a guardia del primo girone del settimo cerchio.

Per il Boccaccio e Benvenuto da Imola essi sono paragonabili ai mercenari che compivano ogni specie di delitto al soldo dei tiranni, mentre nell'interpretazione

²²⁸ Cfr. *Met.* XII 219 [«il più feroce dei feroci Centauri»].

allegorica di Cristoforo Landino sono «gl'effrenati et crudeli desiderii»²²⁹ che dimorano nell'animo dei tiranni. Come il centauro è costituito da una parte umana e da una animale, allo stesso modo i «tyrannici desiderii hanno da principio qualche parte di ragione, ma dipoi quando più tirano avanti in loro progresso tanto più divengono bestiali»²³⁰. Il Landino, inoltre, offre un'interpretazione allegorica perfino alla crudele punizione che dovette subire Issione, il quale, secondo il mito venne fatto precipitare da Zeus nel Tartaro e legato con delle serpi a una ruota in perpetuo movimento. Per l'antico commentatore la ruota è il simbolo della mente del tiranno «che è sempre voltata da anxie cogitationi, et del continuo morsa da velenosi pensieri»²³¹. Alla vista dei due poeti tre centauri incoocano le frecce e, staccandosi dalla schiera, vanno loro incontro:

Veggendoci calar, ciascun ristette,
e de la schiera tre si dipartiro
con archi e asticciuole prima elette;
(*Inf.* XII 58-60)

Uno dei tre centauri si rivolge ai due poeti minacciando di scoccare la freccia se non gli viene detto quale tipo di pena sono venuti a scontare:

e l'un gridò da lungi: «A qual martiro
venite voi che scendete la costa?
Ditel costinci; se non, l'arco tiro».
(*Inf.* XII 61-63)

La risposta di Virgilio, che ha riconosciuto il centauro, non si fa attendere: ignorando l'ordine ricevuto si rivolge calmo e autorevole al centauro, dicendogli che risponderà solo a Chirone, loro capo.

Gli ricorda inoltre di come in vita il suo precipitoso desiderio per Deianira gli sia

²²⁹ Cfr. C. Landino, *Commento sopra la «Commedia»*.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

costato caro; perfino ora, nelle sue irruente parole potrebbe aver commesso lo stesso errore.

Lo mio maestro disse: «La risposta
farem noi a Chirón costà di presso:
mal fu la voglia tua sempre sì tosta».

Poi mi tentò, e disse: «Quelli è Nesso,
che morì per la bella Deianira
e fé di sé la vendetta elli stesso.

(*Inf.* XII 64-69)

Dante viene così a sapere che a parlare era stato Nesso. Di lui aveva raccontato Ovidio nelle *Metamorfosi* (libro IX 101- ss.) nel celebre episodio del tentato rapimento di Deianira, moglie di Eracle. Nesso, che dimorava nei pressi del fiume Evèno, promise a Eracle di traghettare la moglie, di cui si era invaghito, sull'altra sponda, poiché le vorticose e impetuose acque costituivano per lei un pericolo. Deianira, timorosa del fiume e di Nesso, salì in groppa al centauro, mentre l'impavido Eracle guadò il fiume con le sole forze. Arrivato però dall'altra parte l'eroe udì le grida della moglie e vide Nesso, ancora fermo sulla sponda, tentare di rapirla. Il figlio di Zeus impugnò l'arco e scoccò la freccia (avvelenata dal sangue dell'idra di Lerna) che andò dritto a conficcarsi nella schiena del centauro. Nesso trovò tuttavia negli ultimi istanti di vita il modo di vendicare da sé la propria morte (è questo il significato del verso 69): poco prima di esalare l'ultimo respiro il centauro donò a Deianira la sua camicia intrisa di sangue (e quindi di veleno) dicendole che se Eracle si fosse innamorato di un'altra donna, quella camicia, una volta indossata, l'avrebbe ricondotto all'amore di lei. Così quando Eracle si innamorò di Iole, Deianira gli fece indossare la camicia, ma Ercole, avvelenato, impazzì, morendo tra atroci sofferenze.

Dopo Nesso, Virgilio procede con la presentazione degli altri due centauri che, assieme al compagno, si erano staccati dalla folta schiera:

E quel di mezzo, ch'al petto si mira,
è il gran Chirón, il qual nodrì Achille;
quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira.

(Inf. XII 70-72)

Nel mezzo, con gli occhi abbassati e meditabondo, si trova Chirone, il centauro che secondo la mitologia fu precettore di Achille. La tradizione classica l'ha sempre rappresentato come un saggio, esperto di medicina e di musica, che niente ha della ferocia dei suoi simili.

Il sintagma «gran Chiròn», modellato sull'«ingens centaurus» di Stazio, vuole mettere in evidenza, secondo i moderni commentatori, non solo l'imponente figura che si erge dinnanzi ai due poeti, ma anche la sua statura morale, ben rappresentata sia dal carattere meditativo e sia dalla sua attività di educatore. Infine, il terzo elemento dell'ibrida triade è costituito da Folo, di cui viene solo detto «che fu sì pien d'ira».

Dante e Virgilio si avvicinano alle «isnelle fiere». Chirone si scosta la barba con la freccia, prende la parola e chiede ai compagni se si sono accorti che Dante è un'anima ancora viva:

Quando s'ebbe scoperta la gran bocca,
disse a' compagni: «Siete voi accorti
che quel di retro move ciò ch'el tocca?

Così non soglion far li piè d'i morti».

(Inf. XII 70-72)

Interviene prontamente Virgilio, il quale spiega la ragione divina dietro al viaggio. Dante, «soletto», per necessità e non per proprio piacere deve visitare l'inferno, e lui, Virgilio, è stato incaricato da un'anima beata di guidarlo nel cammino. Di qui la richiesta a Chirone di permettere a uno dei centauri di accompagnarli, e poi di acconsentire a Dante di salire in groppa in modo da attraversare il bollente fiume di sangue. Chirone accetta la richiesta di Virgilio e incarica Nesso di accompagnare i due poeti. Segue infine l'incontro con i peccatori immersi nel Flegetonte, prima i tiranni (Alessandro Magno, Dionigi il Vecchio, Ezzelino III da Romano, Obizzo II d'Este) poi

l'omicida Guido di Montfort, e infine i predoni (Attila, Pirro, Sesto, Rinier da Corneto, Rinier dei Pazzi di Valdarno).

Termina in questo modo il «canto dei centauri», con la figura di Nesso che senza una parola o un saluto, dopo aver portato a termine il suo compito, esce definitivamente di scena riattraversando il fiume.

A conclusione voglio esprimere qualche considerazione sulla figura dei centauri. All'interno della recente critica dantesca, mi pare di udire una voce fuori dal coro: un tentativo volto a ridimensionare l'incontro con le creature, fulcro dell'intero canto, e nello specifico ad abbassare quell'alone di ammirazione verso la classicità a cui Dante sembra strizzare l'occhio e che emerge anche nelle letture di studiosi quali ad esempio il già citato Mazzoni, il Parodi, il Bosco e il Figurelli²³².

Agli inizi degli anni Duemila a ritornare sull'episodio è Andrea Mazzucchi, il quale prende le distanze dal tradizionale giudizio critico volto a evidenziare come la fantasia dantesca abbia voluto ricreare i centauri, per riportare invece l'attenzione all'aspetto etico-cristiano, più pertinente al fine didattico dell'opera. Il Mazzucchi pone al centro della sua riflessione il fatto che creature come i centauri andrebbero riconsiderate alla luce, per esempio, delle «sculture medievali, della grammatica e logica del tetramorfo romanico e gotico» (Mazzucchi, 2013: 373) e, in termini più generali, al concetto di *monstra* riletto dalla cultura cristiana. Il mostro medievale infatti, attraverso il connubio di tratti incompatibili, di antonimie (*humanitas* e *feritas* nel nostro caso), deve suscitare un immediato ribrezzo e orrore, ed essere considerato pertanto come una creatura demoniaca.

In tale direzione sembra andare del resto gran parte della tradizione agiografica e di quella allegorica dei bestiari: Bernardo di Chiaravalle, in tono polemico, cita proprio i centauri come esempio negativo di ridicole mostruosità che, a suo avviso, affollano gli edifici medievali, distogliendo l'attenzione dei fedeli verso l'elevazione spirituale; i

²³² Per Ernesto Giacomo Parodi «i Centauri [...] sono da lui [Dante] idoleggiati con profondo e sereno compiacimento di artista, come se i suoi occhi estatici si obliassero nella gioia di vedersi vive davanti le belle ed armoniose fiere, immaginate dalla fantasia ellenica: il sorriso che le accarezza è un puro sorriso di poeta, innamorato della propria creazione» (E. G. Parodi, *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a c. di G. Folena e P. V. Mengaldo, Neri Pozza, Vicenza 1965). Scrive invece Fernando Figurelli notando la differenza rispetto all'incontro con i precedenti guardiani: «Ci sembra addirittura di non trovarci più nell'inferno» (Figurelli, 1967: 408).

centauri sono le creature che tentano nel deserto S. Antonio, mentre nel *Physiologus* latino il centauro per la sua duplice natura è assimilato agli uomini malvagi.

Quello che è risultato fuorviante per il Mazzucchi è il fatto che la critica si sia soffermata su un presunto compiacimento estetico dantesco che in realtà, da una più attenta lettura, non traspare affatto dal testo.

Se Dante avesse voluto davvero porre l'attenzione sulla bellezza dei corpi dei centauri, si chiede lo studioso, perché non usare come ipotesto l'episodio ovidiano di Cillaro e Ilònome (*Met.* XII 393-428), dove i tratti somatici del centauro sono ampiamente descritti? Se riguardiamo le terzine dedicate ai tre centauri, nulla viene detto in merito alla bellezza fisica; ciò che invece viene messo in risalto, almeno per Nessso e Folo, è il loro irato e violento temperamento. L'unico accenno fisico delle creature viene espresso nel momento in cui Virgilio si trova faccia a faccia con Chirone, o meglio, faccia a «dove le due nature son consorti». Ecco dove pone l'attenzione Dante, nel punto in cui le due nature, quella umana e quella equina si congiungono, ossia proprio in quella commistione di umano e animale che caratterizza il mostruoso²³³.

Questo semplice dettaglio, unito alla globale considerazione negativa che i centauri assumono nell'ambito della cultura medievale e al giudizio degli antichi esegeti della *Commedia*, basterebbe a ristabilire la reale rappresentazione di questi guardiani, non più dunque il «gruppo statuario», i «bei mostri» che il Mazzoni aveva tratteggiato nella sua lettura parlando addirittura di «predonatellismo di Dante», bensì demoni dai quali deve trasparire la violenza bestiale di cui essi sono emblema.

Credo che una simile posizione possa risultare un po' estrema perché rischia di sminuire da un lato l'aspetto innovativo della creazione poetica, e dall'altro quello problematico del canto che ne consegue. È innegabile il fatto che Dante renda i centauri diversi dagli altri guardiani, è un dato che traspare nel momento stesso in cui compaiono sulla scena, e nello specifico a partire dal discorso che Virgilio rivolge a Chirone: non ci sono più le parole sprezzanti e risolutive dette a Caronte, Minosse e Pluto, e nemmeno conservano l'ombra del violento rimprovero a Flegiàs. Virgilio «chiede e prega con larghezza di argomentazioni suadenti» (Figurelli, 1967: 408), e

²³³ Evidenzio tuttavia che l'aggettivo più utilizzato per i centauri è *grande* (vv. 71, 79, 104), da intendere per le dimensioni.

Chirone accetta di fatto la sua richiesta. Lo stesso Nesso che minaccioso qualche istante prima aveva intimato ai due poeti di fermarsi, diventa ora la «fida scorta» sostituendosi a Virgilio nell'ammaestramento morale di Dante.

Durante il tragitto è Nesso a parlare e a spiegare, e Virgilio acconsente al passaggio del testimone e invita pertanto Dante a prestare attenzione a quanto dirà («Questi ti sia or primo, e io secondo»). Perfino nelle parole del centauro, che addita i peccatori immersi nel fiume, è possibile intravedere «l'alta vibrazione morale di chi arretra dinnanzi alla violenza e la condanna» (Figurelli, 1967: 409).

Ciò che rende diversi questi guardiani è proprio «l'elevatezza morale»²³⁴ che fa di loro «non figure emblematiche del male asservite alla giustizia divina, ma personaggi che si sollevano sulla colpa e la condannano con sdegnata e zelante coscienza etica»²³⁵.

Il problema di questo canto, secondo Figurelli, sta proprio nel forte contrasto tra la collocazione dei centauri nel girone dei violenti e quindi la loro identificazione con tale colpa, e «il simultaneo riscatto di questi mostri da ogni forma e senso non solo di bestiale, ma anche di umana violenza» (ivi: 411).

Questo contrasto genera di conseguenza uno squilibrio, una disarmonia strutturale che rende il canto «difettoso di organicità sul piano dell'ispirazione e diseguale sotto l'aspetto espressivo e stilistico» (ivi: 416).

²³⁴ Cfr. Figurelli, 1967: 409.

²³⁵ *Ibid.*



I Centauri (Inf. XII). Illustrazione di G. Dell'Otto.

3.9. *Le Arpie*

La terzina che apre il canto XIII evidenzia il passaggio nel secondo girone del settimo cerchio. Nesso non era ancora ritornato all'altra sponda del fiume, che i due poeti sono già entrati in un folto bosco privo di sentiero:

Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco
che da neun sentiero era segnato.

(*Inf.* XIII 1-3)

E se non basta la mancanza di un sentiero (mancanza peraltro necessaria ai fini espiatori dell'altra categoria di peccatori quivi puniti) a dare già una prima impressione del nuovo paesaggio, le due terzine successive descrivono con maggiore efficacia e realismo l'intricata boscaglia che funge da ambiente all'intero canto. Si tratta di terzine didascaliche che nell'insieme preparano Dante al nuovo misterioso spettacolo che l'attende:

Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco:
non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti.

(*Inf.* XIII 4-9)

Nella prima terzina, in due emistichi antitetici, l'anafora delle parole iniziali (*non...ma*) dà origine alla *correctio*. Attraverso di essa Dante descrive l'orrida realtà del luogo che lo circonda: prima l'oscuro colore delle fronde, poi la forma nodosa e aggrovigliata dei rami, i quali terminano con spine avvelenate. Nulla di bello e buono vi cresce sopra, tutto rimanda a ciò che c'è di più selvaggio, sterile e mortifero. Sulla terra, prosegue

Dante, perfino le fiere più selvagge della Maremma che rifuggono i luoghi abitati dall'uomo, non scelgono una dimora tanto fitta e intricata come questa.

E proprio sopra gli alberi, solo orrende creature come le Arpie potevano fare i loro nidi. Soltanto due terzine vengono dedicate a questi mostruosi uccelli, la prima richiama alla memoria quanto narrato da Virgilio nel libro III dell'*Eneide*, la seconda, invece, li descrive.

Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno,
che cacciar de le Strofade i Troiani
con tristo annunzio di futuro danno.

Ali hanno late, e colli e visi umani,
piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
fanno lamenti in su li alberi strani.

(*Inf.* XIII 10-15)

Nel libro III dell'*Eneide* (vv. 209-262) Enea narra alla regina Didone di come, dopo tre giorni di peregrinazione in mare, sia approdato con i compagni nelle isole Strofadi, dimora delle Arpie. Dopo aver ucciso pecore e buoi allestirono un lauto banchetto sulla spiaggia, ma esso fu interrotto proprio dall'arrivo delle Arpie, le quali ghermirono il cibo insozzandolo con i loro escrementi. I troiani allestirono così un nuovo banchetto, questa volta all'interno di una grotta, ma ricevettero di nuovo l'assalto degli uccelli rapaci, e così al terzo tentativo diedero loro battaglia. Prima però che i troiani abbandonassero definitivamente le isole, l'Arpia Celeno, «*infelix vates*²³⁶», annunciò le terribili sventure che dovevano abbattersi su di loro.

Il richiamo al verso 12 all'infausta profezia non è affatto casuale: la presenza di queste creature preannuncia infatti il tragico incontro che da lì a poco Dante farà con l'anima suicida di Pier delle Vigne, e non solo.

La descrizione dantesca delle Arpie ricalca quella di Virgilio che, evidenziandone la provenienza infernale, le aveva così ritratte:

²³⁶ Cfr. *Aen.* III, 246 [«infausta profetessa»].

Tristius haud illis monstrum nec saevior ulla
pestis et ira deum stygiis sese extulit undis.
Virginei volucrum voltus, foedissima ventris
proluvies uncaeque manus et pallida semper
ora fame²³⁷.

(*Aen.* III, 214-18)

Va notato che la descrizione dantesca, pur mantenendo la commistione tra l'umano e il ferino, sembra rimanere su un livello di descrizione molto approssimativo, quasi l'autore volesse offrire un ritratto visivo appena abbozzato. «Visi umani» (v. 13) risulta indefinito rispetto al più concreto «Virginei volucrum voltus», e allo stesso modo il dato uditivo, la «vox taetrum dira» (v. 228), viene trasformato da Dante in un tenue lamento emesso dalle creature alate.

Le Arpie, delle quali peraltro non viene fatto alcun nome, sono creature che rimangono stagliate sullo sfondo: non sembrano nemmeno accorgersi del passaggio dei due poeti poiché impegnate nel loro ufficio di tormentatrici. Pier delle Vigne spiegherà infatti che una volta che l'anima, a causa del suicidio, viene separata dal corpo, viene fatta cadere in quella selva e, germogliando come un seme, darà vita alla pianta nella quale trova dimora. Su di essa poi le Arpie fanno i loro nidi e cibandosi delle foglie procurano al nuovo corpo vegetale dolorose ferite dalle quali escono piante e gemiti:

Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,
Minòs la manda a la settima foce.

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

²³⁷ [«Non v'è mostro più infausto di quelle; nessuna peste / più crudele o maledizione divina uscì dalle onde dello Stige. / Virginei volti su corpi di uccelli, nauseante profluvio / di ventre, artigli adunchi, e pallida sempre / la faccia di fame»].

Surge in vermena e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra.

(*Inf.* XIII 94-102)

Rimane poco chiaro il nesso che collega le Arpie ai suicidi. Nel *Commentum* all'*Eneide*, Bernardo Silvestre ad esempio rimanda il termine «Arpia» al concetto di rapacità insito nell'etimologia²³⁸, ma poi associa le tre sorelle (Aello, Ochiroe e Celeno) alla figura dell'avar²³⁹. Alcuni tra gli antichi esegeti vedevano tuttavia proprio nella rapacità di questi mostri alati, la stessa violenza con la quale i suicidi hanno strappato, con l'estremo gesto, l'anima dal proprio corpo. Così è per Guido da Pisa, secondo cui «nulla maior rapacitas quam rapere vitam»²⁴⁰; per l'Ottimo e il Lana invece esse rappresentano la disperazione, un elemento che, come vedremo a breve, gioca un ruolo importante all'interno del canto.

Non va dimenticato però che, all'interno della foresta, i suicidi non sono gli unici a scontare la loro pena; nella selva infernale troviamo infatti un'altra tipologia di peccatori, gli scialacquatori, i quali sono collegati ai primi dalla violenza, rivolta questa volta alle proprie sostanze anziché verso sé stessi²⁴¹.

Ecco che allora la dissipazione dei propri beni, per contrappasso, viene punita con la dissipazione dei corpi: Lano e Iacopo (è questo il nome dei due scialacquatori che

²³⁸ Cfr. B. Silvestre, *Commentum*...: «Arpia Grece, rapacitas Latine: arpo enim rapio» («Arpia in greco, rapacità in latino: arpo è infatti rapisco»).

²³⁹ Bernardo Silvestre, (*Commentum*...), dà un'interpretazione allegorica dell'aspetto delle Arpie che rimanda all'avar²³⁹ e alla cupidigia: «Virgines dicuntur quia steriles sunt et nullum fructum pariunt. Volucres sunt quia ad rapienda aliena festine sunt. Ungues sunt usura et fenus que sunt rapiendi instrumenta; plume vero occultanti instrumenta ut crumena et loculi; venter inglovius vorax capacitas pecunie. [...] Cibus rapiunt quia necessarium victum imminui cogunt. Avarus enim “querit et inventis miser abtinet et timet uti”» («Le [Arpie] sono dette vergini, dato che sono sterili e non partoriscono nulla. Sono uccelli perché rapide nel sottrarre le cose altrui. Gli artigli sono l'usura e il guadagno, che sono gli strumenti della rapina; le piume sono poi i mezzi di occultamento, come bisacce e cassetti; il ventre prominente la voracità rapace del denaro. [...] Rubano cibi perché obbligano a limitare il vitto necessario. L'avar²³⁹, infatti, “ammassa e si astiene da quanto possiede e teme di usarlo”» [Hor. *Ars poet.* 170]).

²⁴⁰ Cfr. Guido da Pisa, *Expositiones et glose*...

²⁴¹ Cfr. Muresu, 1995: «Lo scialacquatore [...] è visto come un violento che, al pari del suicida, tende all'autodistruzione; e se è pur vero che tale equiparazione era già stata formulata sia da Aristotele che da San Tommaso, va ricordato che i testi di entrambi non registrano alcuna distinzione tra la prodigalità incontinente e la dissipazione autodistruttiva» (ivi: 6).

irrompono improvvisamente sulla scena) sono infatti costretti a fuggire, «nudi e graffiati» attraverso quell'irta boscaglia, dalle «nere cagne» che, come veltri sguinzagliati, li inseguono per sbranarli. Iacopo, poiché è a corto di fiato, tenta di nascondersi all'interno di un cespuglio (che in realtà è l'anima di un fiorentino suicida), ma le sue carni vengono inevitabilmente lacerate dalle bestie dalle quali è inseguito. Ho fatto menzione della caccia infernale in quanto anche alla luce di questi peccatori forse si può comprendere meglio la presenza delle Arpie.

Non sono loro a inseguire i due scialacquatori, ma poiché condividono il medesimo ambiente (la foresta) contribuiscono, pur in lontananza, alla drammaticità della scena. Le due tipologie di peccatori appaiono ben distinte agli occhi del lettore, ma è proprio il filo della disperazione e quello spazio condiviso a legarli insieme, fino addirittura a fondersi («di sé e d'un cespuglio fece un groppo» v. 123) e a valere al povero Iacopo l'amaro rimprovero dell'anonimo fiorentino suicida:

«O Iacopo», dicea, «da Santo Andrea,
che t'è giovato di me fare schermo?
che colpa ho io de la tua vita rea?».

(*Inf.* XIII 133-35)

È questa l'idea messa in evidenza da Gabriele Muresu nella sua riflessione sul XIII dell'*Inferno*: la disperazione è il comune denominatore che lega le due tipologie di peccatori, a partire proprio dalla selva, la quale è caratterizzata da elementi che rimandano allo sconforto e all'afflizione:

Il bosco nel quale i due viandanti si inoltrano appare privo di sentieri, a simboleggiare – in chi sperimenta uno stato di afflizione dolente e rassegnata – la mancanza di traguardi, di obiettivi, di vie d'uscita: e sembra superfluo sottolineare come tale condizione riguardi, più ancora che i suicidi, gli scialacquatori, i quali sono obbligati a correre senza sosta nel labirintico intreccio della vegetazione. [...] I suicidi imprigionati nei cespugli e i dissipatori che nella loro fuga incessante vi si avviluppano, cercando in essi un inutile rifugio, condividono un'autentica situazione ambientale: foglie del tutto prive di verde, il colore appunto della speranza; rami contorti, a denotare le storture e le deformazioni dei pensieri che li hanno portati alla

dannazione eterna; mancanza assoluta di frutti commestibili e, per converso, dovizia di spine avvelenate²⁴².

Il lessico stesso, fa notare Muresu, è ascrivibile alla sfera semantica dell'infelicità: troviamo sostantivi quali *lamenti* (v. 15), *guai* (v. 22), *dolore* (v. 102 ripetuto due volte) *strazio* (v. 140); verbi come *gridare* (vv. 33, 120), *gemere* (v. 41), *accorare* (v. 84), *piangere* (v. 131); aggettivi e participi come *aspro* (v.7), *tristo* (vv. 12, 69, 142, 145), *incarcerato* (v. 187), *mesto* (v. 106), *dolente* (v. 129), *doloroso* (v. 138).

Infine, un richiamo al carattere lugubre è ben espresso dai termini quali *morte* (vv. 66, 118), *lutti* (v. 69), *giacere* (v. 77), *cener* (v. 149); senza contare che alla mancanza di verde nella selva si contrappone una tavolozza di colori e sfumature che rimandano al lutto: *fosco* (v.4) è il fogliame degli alberi, *bruno* (v. 34) il sangue che da essi trasuda, *nere* (v. 125) sono le cagne che inseguono i due scialacquatori.

Alla luce degli elementi messi in evidenza ben s'addice allora il titolo dell'intervento di Muresu, che fa del canto non semplicemente «*Il canto dei suicidi*» o «*Il canto di Pier delle Vigne*», ma «*La selva dei disperati*», includendo in questo modo i due elementi portanti: il medesimo ambiente e la medesima condizione che i peccatori sono chiamati a condividere per l'eternità.

²⁴² Cfr. Muresu, 1995: 7.



Le Arpie (Inf. XIII). Illustrazione di P. Barbieri.

3.10. *Gerione*

Lasciata alle spalle, nel girone dei sodomiti, «la cara e buona imagine paterna» di Brunetto Latini (canto XV), la prima parte del canto XVI, pur mantenendo lo stesso ambiente, vede protagonisti un'altra schiera di fiorentini, tre nobili personaggi del buon tempo antico (Jacopo Rusticucci, Guido Guerra e Tegghiaio Aldobrandi), i quali vogliono sapere dal pellegrino se a Firenze dimora ancora, come in passato, «cortesia e valor». La domanda, posta dal Rusticucci, vuole trovare nella risposta di Dante la conferma o la smentita di quanto avevano udito sul conto di Firenze per bocca di Guglielmo Borsiere, un altro dannato fiorentino da poco giunto in quel girone. La risposta perentoria di Dante, appresa con dolore e sgomento dai tre, conferma la corruzione di Firenze e il declino degli antichi valori: a causa della «gente nova e i sùbiti guadagni» la città trabocca di «orgoglio e dismisura».

Con il rapido allontanamento di questo gruppo di anime, a partire dal verso 91, inizia la seconda parte del canto, parte segnata da un cambio di scena in cui l'autore aggiunge elementi nuovi al paesaggio infernale. È l'udito a essere colpito ancor prima della vista. Il rombo della cascata (costituita dalle acque del Flegetonte) che a inizio canto era giunto indistinto agli orecchi del poeta, ora si fa sempre più forte mano a mano che i due arrivano in prossimità «d'una ripa discoscasa». Ma come entrare nell'abisso che si apre sotto di loro? La risposta sul da farsi viene dall'ordine impartito da Virgilio, al quale, prontamente, Dante obbedisce:

Io avea una corda intorno cinta,
e con essa pensai alcuna volta
prender la lonza a la pelle dipinta.

Poscia ch'io l'ebbi tutta da me sciolta,
sì come 'l duca m'avea comandato,
porsila a lui aggroppata e ravvolta.

Ond'ei si volse inver' lo destro lato,
e alquanto di lunge da la sponda
la gittò giuso in quell'alto burrato.

(*Inf.* XVI 106-114)

Se il gesto di Dante e quello Virgilio appaiono chiari e inequivocabili sul piano della lettera, oscuri e criptici rimangono invece sul piano dell'allegoria. Si apre così una serie di questioni sulle quali si è molto dibattuto all'interno della critica dantesca, questioni che riguardano il getto della corda e il significato allegorico della stessa. Perché Dante reca cinta una corda? E perché Virgilio ne ha bisogno? Per quale ragione il discepolo la porge «aggroppata e ravvolta» (v. 111)? Perché poi Virgilio la getta «di lunge da la sponda» (v. 113)?

A tutte queste domande gli studiosi hanno cercato di trovare risposta provando a svelarne il senso, ma le diverse proposte interpretative, spesso contrastanti, non hanno reso questo simbolo più intellegibile.

Non è mia intenzione ripercorrere qui nel dettaglio l'intera vicenda critica legata ai possibili significati della corda²⁴³, ma solo ricordare che, nel suo puro valore letterale,

²⁴³ Respinta la tesi del D'Ovidio secondo cui, seguendo la scia del Castelvetro, la corda non avrebbe alcun significato allegorico, restano da vedere le principali interpretazioni date nel corso dei secoli. Se gli antichi commentatori vedevano nella corda l'immagine della frode, tale interpretazione è perlopiù rigettata dai commentatori moderni poiché «con la frode non si vince la lussuria, anzi vi si accede (con la seduzione appunto)» (Chiavacci Leonardi). La corda deve quindi avere una valenza positiva. Per Bruno Nardi (*Novità sul «getto della corda» e su Gerione in Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966), che aveva trovato nel VII dell'*Etica* aristotelica il collegamento tra frode e lussuria, essa è il «cingulum» proprio del viandante, elemento legato al viaggio e alla castità con la quale Dante voleva catturare la lonza-lussuria per asservirla alla ragione. La tesi del Nardi trova accoglimento anche nella lettura di Aldo Vallone (id., 1965) il quale, sulla base del *De cingulo* di Onorio di Autun, riconosce nella corda il simbolo della castità.

Tale significato è accolto e ripreso anche nella lettura del canto da Michelangelo Picone grazie ai richiami intertestuali e macrostrutturali con il canto proemiale e con un passo del *Paradiso* (XXVIII 10-12). Nel riferirsi alla lonza Dante «condensa l'idea del dominio esercitato sull'amore sensuale», un ostacolo che gli si è presentato all'inizio del viaggio ma che egli ha potuto superare «grazie appunto alla corda, simbolo evidente della castità». Secondo Picone «la corda della *Commedia* diventerebbe la palinodia della corda del *Detto d'Amore* e delle rime giovanili extra-*Vita Nuova*, della corda cioè intesa come seduzione erotica o inganno d'amore» (Picone, 2000).

Francesco da Buti (e tale ipotesi è accettata in parte anche dai moderni, tra cui Vallone) identificava la corda col cordiglio francescano, tesi che però ha suscitato qualche perplessità: non solo non risulta che Dante abbia fatto parte dell'ordine terziario francescano, ma è stato anche notato che tale ordine era solito indossare una cintura di cuoio anziché il cordone.

Un'interpretazione assai diversa è stata invece suggerita (generando un dibattito col Nardi) da Silvio Pasquazi. Egli riallacciandosi al tema politico-civile emerso dall'incontro con i tre fiorentini, attribuisce

essa diventa nelle mani di Virgilio lo strumento attraverso il quale richiamare dall'abisso Gerione.

Ed ecco emergere il mostro dalla superficie, al pari di un marinaio che si era inabissato per liberare l'ancora rimasta impigliata allo scoglio:

ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro,
sì come torna colui che va giuso
talora a solver l'àncora ch'aggrappa
o scoglio o altro che nel mare è chiuso,
che 'n sù si stende, e da piè si rattrappa.

(*Inf.* XVI 130-136)

Secondo il mito la tricefala creatura nacque da Crisaore e dalla ninfa Calliroe. Dotato di tre teste e di tre busti riuniti in un sol bacino, Gerione (re di tre isole iberiche) venne ucciso da Eracle quando questi venne a rubare i buoi rossi per conto del re Euristeo, portando a compimento così la sua decima fatica.

Virgilio lo colloca nel vestibolo infernale insieme ad altri mostruosi guardiani; non

alla corda il significato della «legge o, per meglio dire, la forza della legge» (Pasquazi, 1966). In altre parole Pasquazi riconosce nella corda quella forza della legge (esemplificata dal Sacro Romano Impero) che ha impedito a Dante di essere vittima dell'anarchia comunale. In quest'ottica il gesto di Virgilio di lanciare nel burrone la corda diventa un inganno per Gerione: liberarsi della corda significa infatti far credere al mostro «che la forza dell'Impero [...] sia definitivamente abbattuta»; venuta meno la funzione di *katéchon* della stessa, l'Anticristo-Gerione, come la bestia apocalittica, può finalmente emergere dall'abisso.

Ancora diversa è invece la posizione di Lanfranco Caretti, il quale attribuisce alla corda un doppio significato: da un lato simboleggia «la temperanza e la volontà inibitoria delle passioni (la lonza) e dall'altro la Giustizia e verità contro la frode (Gerione)» (Caretto, 1964). Anche il gesto del lancio diventa per lo studioso «bifronte»: se da una parte è rivolto all'indietro a suggello dell'incontro con i tre fiorentini, dall'altra è «un dardo gettato nell'ignoto, verso la misteriosa avventura che ancora attende». La corda potrebbe di fatto rappresentare quell'anello di congiunzione tra la prima e la seconda parte del canto. Dante si lascia alle spalle quel gruppo statuario di nobili fiorentini che si erano guardati, dopo aver inteso la sua risposta, «com'al ver si guata», per entrare nel regno dell'inganno e del dubbio. È un passaggio al quale assistiamo, e anche questo deve essere accompagnato da un rito al quale Dante sente di dover aggiungere un giuramento al fine di garantire al lettore la veridicità dell'evento straordinario (...e per le note/ di questa comedia, lettor, ti giuro...).

Per le altre posizioni critiche sulla questione rimando alla voce *corda* (a c. di M. Pazzaglia) presente nell'ED. Segnalo infine l'analisi condotta da Roberto Mercuri nel volume *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni editore, Roma 1984.

viene fatta esplicita menzione del nome, ma solamente designato con l'espressione «forma tricornis umbrae» (*Aen.* VI 289).

Dante tuttavia nel ricostruire l'immagine del gargantuesco sovrano, dal mito classico riprende solo il nome e la forma tripartita del corpo. È interessante notare come nel caso di Gerione la fantasia dantesca ridisegni quasi *ex novo* la sua figura, facendone «sozza immagine di froda» (*Inf.* XVII 7).

Credo si possa ben vedere in Gerione un altro esempio di come la poesia dantesca riesca, nel rapporto con le fonti antiche, a superare il concetto di *imitatio*. Sarebbe riduttivo limitarsi però a osservare, in termini generali, la sua composita natura, ovvero la compresenza di umano e ferino (il che non lo renderebbe diverso da guardiani quali Minosse, Cerbero, il Minotauro, i Centauri e le Arpie), senza contare il fatto che faremmo un torto a Dante che ha meticolosamente descritto la creatura con dovizia di particolari:

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.

(*Inf.* XVII 7-15)

Nel manifestarsi ai due poeti, il demone mostra il volto e il busto, ma non la coda. Gabriele Rossetti, nel suo commento, vedeva in questa elementare tripartizione una diretta relazione con le tappe fondamentali dell'atto fraudolento: esso comincia con l'ispirare fiducia (il volto d'uomo), tesse le proprie trame (il busto) per poi infine infliggere il colpo mortale (la coda velenosa)²⁴⁴.

²⁴⁴ Scrive G. Rossetti: «La Frode comincia con lo spirarti fiducia (faccia d'uom giusto); tesse in seguito i suoi inganni (fusto di astuto serpente); vibra finalmente il colpo fatale (coda aguzza). Questa figura

L'elemento straordinario e nuovo del guardiano è già tutto nel volto, che nulla ha di deforme e demoniaco: non gli occhi infuocati di Caronte, e nemmeno il ringhio di Minosse o il latrato di Cerbero fuoriescono dalla sua bocca (di fatto egli è un guardiano silenzioso), ma «faccia d'uom giusto».

Ed è proprio quel «giusto» a differenziarlo ad esempio dalle mostruose locuste dell'*Apocalisse*, le cui facce vengono descritte come facce d'uomini²⁴⁵.

Da notare come la descrizione di Gerione, così come era avvenuto per Cerbero, proceda dall'alto verso il basso: al volto segue il busto di serpente sul quale ci sono zampe simili a quelle del leone (o di drago secondo il Boccaccio), coperte da peli a indicare «li falsi modi da inganar altrui a tolere lo loro per coperti modi» (Guglielmo Maramauro). Sul sinuoso corpo serpentesco sono impressi «nodi» e «rotelle», striature colorate e intrecciate alle quali solitamente vengono associati metaforicamente i raggiri e i lacci con i quali la frode inganna gli onesti. Un siffatto ricamo, così variegato nelle forme e nei colori, non era mai stato realizzato né dai Turchi e dai Tartari (popoli famosi per l'arte della tessitura), né tanto meno dalla mitica tessitrice Aracne:

Con più color, sommesse e sovrapposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte.

(*Inf.* XVII 16-18)

La critica moderna non ha potuto fare a meno di evidenziare la volontà di Dante di richiamare implicitamente alla memoria del lettore, attraverso la figura di Gerione, le tre fiere del canto I, un richiamo che acquista maggior valore se pensiamo a Gerione come «mostro uno e trino» alla stregua delle tre feroci belve secondo l'ipotesi di Gorni²⁴⁶.

Secondo Roberto Mercuri il riferimento esplicito alla lonza nel canto precedente,

dunque presenta quasi una storia visibile del principio, mezzo, e termine della Frode» (il commento è qui riportato dal sito del *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu>).

²⁴⁵ Cfr. *Apoc.* 9,7: «*facies earum tamquam facies hominum*». Commenta così la Chiavacci Leonardi: «Questo aspetto umano *giusto* e *benigno* è in realtà il tratto più terribile. L'orrore della frode sta appunto nel fatto che essa usa per nuocere l'immagine divina dell'uomo, che è l'amore».

²⁴⁶ Cfr. 3.1. *Le tre fiere* (§ *Conclusioni*).

costituisce un segnale importante non affatto trascurabile, che collega Gerione direttamente all'inizio del viaggio dantesco²⁴⁷. Nel canto XVI Dante aveva confessato di aver voluto «prender la lonza a la pelle *dipinta*» (v. 108), lo stesso termine che utilizza ora per designare gli ornamenti sul corpo del guardiano («*dipinti* avea di nodi e di rotelle», v. 15).

È forse opportuno ricordare come nell'immaginario cristiano medievale «tutto ciò che è dipinto, colorato ha valore negativo in quanto legato alla percezione sensoriale dell'uomo; guardare immagini dipinte significa soggiacere alla fascinazione del peccato» (Mercuri, 1984).

L'esegesi biblica del resto associava al «macolato» l'inganno, quest'ultimo ben esemplificato dall'episodio della tentazione da parte del serpente ai danni di Eva.

Per Mercuri, rispetto all'antecedente proemiale, l'episodio di Gerione si configura in un rovesciamento del rapporto tra preda e cacciatore. Se all'inizio del viaggio Dante era la preda delle fameliche belve, ora, sulla soglia di Malebolge, si fa cacciatore che riesce a sottomettere e domare «colei che tutto 'l mondo appuzza!» (v. 3).

Dinnanzi ai due poeti la possente figura di Gerione rimane sospesa nel vuoto a mezz'aria; non si vede nella sua interezza, al pari delle imbarcazioni che stanno in parte in acqua e in parte all'asciutto, oppure come il castoro («il bivero» v. 22) in procinto di cacciare. La coda del guardiano, agitata in alto, rivela «...la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava» (vv. 26-27).

È qui evidente, nel dettaglio della coda, la ripresa dell'immagine delle locuste emerse dalla voragine dell'Abisso allo squillo della quinta tromba, così come sono descritte in *Apocalisse* 9:

[3] et de fumo putei exierunt locustae in terram, et data est illis potestas, sicut habent potestatem scorpiones terrae [...] [10] et habebant caudas similes scorpionum, et aculei erant in caudis earum : et potestas earum nocere hominibus mensibus quinque²⁴⁸.

²⁴⁷ Cfr. Mercuri, 1984.

²⁴⁸ «[3] Dal fumo uscirono cavallette che si sparsero sulla terra e fu dato loro un potere pari a quello degli scorpioni della terra [...] [10] Avevano code come gli scorpioni e aculei. Nelle loro code c'era il potere di far soffrire gli uomini per cinque mesi».

Segue poi un breve spostamento dall'azione principale. Mentre Virgilio tratta con Gerione per il trasporto nell'ottavo cerchio, Dante, su consiglio del maestro, si allontana per raggiungere un gruppo di peccatori accucciati sul sabbione intenti a scacciare la pioggia infuocata al pari dei cani con le mosche e le pulci. Si tratta degli usurari dei quali Dante non riconosce nessuno se non la famiglia di appartenenza, grazie a una piccola borsa appesa ai loro colli sulla quale è impresso lo stemma nobiliare. Tornato sui suoi passi, Dante vede Virgilio già in groppa a Gerione. Per evitare che la letale coda del guardiano possa nuocere al discepolo, Virgilio gli consiglia di sedersi davanti a lui:

e disse a me: «Or sie forte e ardito.

Omai si scende per sì fatte scale:
monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo,
sì che la coda non possa far male».

(*Inf.* XVII 81-84)

Il timore di Dante, che si manifesta nella sua incapacità di proferire parola, trova conforto nel gesto di Virgilio, il quale, per rassicurarlo, gli cinge attorno le braccia. E finalmente ha inizio la discesa verso l'ottavo cerchio. Guglielmo Gorni, nella sua lettura del canto, notava una particolarità nel volo di Gerione: egli vola pur non avendo le ali!²⁴⁹ (fuorvianti in tal senso le celebri illustrazioni di Gustave Dorè). Un volo peraltro non orientato verso l'alto, ma effettuato con lenti e ampi giri verso il basso, che ricorda l'atterraggio del falcone (vv. 127-134). Gerione sembra così a tutti gli effetti un'ibrida creatura che si muove in uno spazio aereo altrettanto eterogeneo, «grosso e scuro» (XVI, 130). È interessante notare come le immagini metaforiche utilizzate da Dante rimandino alla navigazione e al nuoto: i suoi movimenti iniziali ricordano prima le manovre della «navicella» che, indietreggiando, si stacca dalla spiaggia, poi, nel suo avanzare nel vuoto, il demone è simile a una «anguilla». A ben guardare tutto l'episodio presenta vocaboli e similitudini pertinenti al mondo acquatico: Gerione risale l'abisso «notando» (XVI, 131) ricordando il marinaio che risale in

²⁴⁹ Cfr. Gorni, 2000.

superficie (vv. 133-136); non mancano poi termini quali «riva» (XVII, 5), «proda» (XVII, 9), i «burchi» in parte sommersi (XVII, 19-20) e la pesca del castoro (vv. 21-22).

Questa insistenza sull'elemento dell'acqua trasse in inganno qualche commentatore antico che immaginò Gerione in un fiume.

Le immagini fin qui utilizzate descrivono, almeno in parte, solo il movimento della creatura, ma non danno conto della paura provata dal poeta. Ecco che allora Dante per esprimere il timore provato sulla groppa di Gerione, ricorre a due celebri personaggi mitologici che, pur nel tragico epilogo della vicenda, hanno condiviso l'esperienza del volo: Fetonte e Icaro.

Il primo, figlio di Febo, desideroso di guidare il carro del padre finì col perderne il controllo incendiando parte del Cielo e della Terra (*Met.* II 150-324); il secondo invece, nonostante i consigli del padre Dedalo, volò con le ali di cera troppo vicino al sole (*Met.* VIII 183-235). Entrambi i personaggi sono così richiamati nella similitudine dantesca, e quindi nella memoria del lettore, nel momento più alto e tragico della loro folle impresa.

Lo sgomento di Dante è doppio: da una parte viene dal ritrovarsi sospeso nel vuoto, dall'altra dal non riuscire a vedere niente attorno a sé se non Gerione.

A chiudere il canto, infine, un'altra similitudine aerea: come il falcone, corrucciato per non aver visto la preda, scende vergognoso dal cielo senza essere richiamato dal falconiere, facendo larghi giri, allo stesso modo Gerione atterra ai piedi della roccia tagliata a picco. Terminato il suo compito si dilegua con la stessa rapidità di una freccia scoccata dall'arco.



Gerione (Inf. XVII). Illustrazione di G. Dell'Otto.

3.11. I diavoli di Malebolge

3.11.1. Demoni fustigatori nella bolgia dei ruffiani e seduttori

Le prime sei terzine che aprono il canto XVIII sono riservate all'ampia descrizione topografica del nuovo cerchio nel quale Dante e Virgilio sono appena atterrati. Si tratta di un ambiente completamente differente dai precedenti, «tutto di pietra di color ferrigno» (v. 2), il quale è suddiviso in dieci fossati concentrici chiamati *bolge* a loro volta collegati tra loro da un complesso sistema di ponti e scogli.

Ciò che colpisce di più nella struttura di «Malebolge» (tale è il nome utilizzato da Dante per indicare l'ottavo cerchio) è «la sua concretezza topografica, il disegno rigorosamente geometrico»²⁵⁰, secondo la sapienza di un'arte divina che sarà, nel canto seguente, lodata dal poeta²⁵¹.

Due sono le bolge descritte in questo canto: la prima racchiude due tipologie di peccatori, i ruffiani e i seduttori; la seconda, invece, gli adulatori. Ed è proprio osservando la prima bolgia, dove i dannati procedono nelle due opposte direzioni (al pari dei pellegrini che durante il Giubileo andavano e venivano da Castel Sant'Angelo fino alla basilica di S. Pietro), che Dante scorge i nuovi ministri infernali:

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

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

(*Inf.* XVIII 34-39)

²⁵⁰ Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze 1988.

²⁵¹ Cfr. *Inf.* XIX, 10-11: «O somma sapienza, quanta è l'arte / che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo...».

I «novi frustatori» (v. 23) altri non sono che i diavoli, del genere incontrati dinnanzi alle porte di Dite, ma questa volta impegnati nell'ufficio di aguzzini²⁵².

Trovandoci nel basso inferno, luogo abietto, dove il corpo del peccatore è visibilmente martoriato e trasfigurato, Dante non ricorre più ai grandi personaggi del mito, ma a figure più “familiari”, i diavoli per l'appunto, così come erano immaginati e raffigurati dalla cultura popolare cristiana.

Il loro numero è imprecisato, nessuno viene messo in risalto e la descrizione fisica si ferma all'aggettivo «cornuti» (v. 35). Tra questa prima schiera di flagellati, un'anima in particolare viene riconosciuta dal poeta: Venedico Caccianemico di Bologna, personaggio molto noto, di cui egli stesso ricorda il peccato per cui è punito:

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

(*Inf.* XVIII 55-57)

Il colloquio tra i due non dura che qualche istante in quanto il dannato è subito colpito dalla frusta di un demone, il quale, irato, pronuncia sferzanti parole:

Così parlando il percosse un demonio
de la sua scuriada, e disse: «Via,
ruffian! qui non son femmine da conio».

(*Inf.* XVIII 64-66)

Ma c'è un altro peccatore, questa volta appartenente alla schiera dei seduttori, che giunge in senso contrario, ed è ora Virgilio che invita Dante a prestare particolare attenzione. Il «grande che vene» (v. 83) è Giasone, del quale ho già avuto modo di parlare nel capitolo I: per aver sedotta e abbandonata prima Isifile e poi Medea è ora

²⁵² Tra gli antichi commentatori non è mancata la voce di chi ha trovato un significato allegorico dietro alla pena della fustigazione. Per l'Ottimo le sferzate rappresentano «li loro disii, dalli quali nelle loro operazioni continuamente spronati sono»; per il Landino sono le «ferze o di lusinghe o di premii». Va inoltre ricordato che in alcuni statuti comunali la fustigazione era la pena prevista per i ruffiani (Cfr. la voce *ruffiano* in ED a c. Di L. Vanossi e F. Salsano).

costretto, insieme ai compagni di pena, a sopportare con grande forza d'animo («e per dolor non par lagrime spanda», v. 84) le sferzate dei carnefici.

Nella bolgia successiva, dove a scontare la degradante pena sono gli adulatori, i diavoli fustigatori spariscono, e ciò ci fa comprendere subito che la presenza di questi demoni in Malebolge è riservata solamente a determinati gironi. Le pene inflitte ai dannati non vengono infatti somministrate ogni volta necessariamente dai diavoli, bensì anche grazie a quella sapienza divina che trova la sua concreta espressione nel contrappasso (così come del resto era avvenuto nei cerchi precedenti). Ecco che allora nella seconda bolgia troviamo il nobile lucchese Alessio Interminelli e la prostituta Taide ricoperti dallo sterco, senza l'occhio vigile di alcun sorvegliante preposto. Tale è la ragione per cui per ritrovare i diavoli in veste di seviziatori si deve scendere di qualche girone, lasciando alle spalle la bolgia dei simoniaci (canto XIX) e quella degli indovini (canto XX).

3.11.2 Demoni cuochi nella bolgia dei barattieri

Arriviamo così nella quinta bolgia dove sono puniti i barattieri. La critica dantesca ha messo in luce alcune particolarità che riguardano questo girone (che occupa, ricordiamolo, per intero i canti XXI, XXII, e parte del XXIII), generando una serie di questioni che hanno trovato risposte diverse. Ci si è chiesti, ad esempio, se e quanto l'accusa di baratteria (giunta al poeta tramite sentenza il 27 gennaio 1302) abbia influito sulla resa poetica dei canti; ci si è interrogati sull'atmosfera "comica" che aleggia intorno a questo gruppo di canti, e si è cercato inoltre di ricondurre la pantomima dei diavoli a particolari tradizioni popolari e generi letterari. Ma procediamo con ordine.

Non sono mancate le moderne voci di coloro che, come il Pirandello o il Torraca, hanno visto nella vicenda personale dantesca un particolare collegamento a questi canti²⁵³; ipotesi che da altri²⁵⁴ è stata respinta, non ritenendo l'autobiografismo la componente di rilievo per l'ampio episodio descritto nella bolgia. Il Pagliaro ricorda del resto come l'accusa di baratteria «era formula generica, applicata solitamente agli avversari che si voleva tagliare fuori dalla vita cittadina, ed era troppo bassa ed estranea alla sua personalità, perché egli potesse sentirsene ferito» (Pagliaro, 1967: 313).

Vediamo allora come si presenta la bolgia agli occhi di Dante. Dall'alto del ponte essa appare simile al cantiere navale veneziano, dove d'inverno vengono riparate le navi.

Il susseguirsi repentino delle diverse attività svolte nell'arsenale, rese sul piano

²⁵³ Afferma L. Pirandello in chiusura della sua lettura (a proposito del drappello di diavoli in marcia al suono sconcio di Barbariccia): «Ebbene, non dobbiamo credere d'aver qui una grottesca rappresentazione della condanna del poeta e del suo bando? Non sono qui rappresentati, senza parere, tutti i vari sentimenti che dovettero sorgere e agitarsi nell'animo di lui allora; e soprattutto il disprezzo per l'infamante accusa? Tutto di questo disprezzo è impregnato il riso, il quale è perciò così grottesco e laido e sconcio: grottesco, laido e sconcio, come l'accusa, la condanna, il bando. [...] Come non pensare che questo [il bando "suonato" da Barbariccia] non sia la grottesca parodia dello squillo di tromba del banditore che andò a citarlo a nome del podestà?» (Pirandello, 1994).

²⁵⁴ Basti citare ad esempio i saggi di Mario Principato (*Il canto XXI dell'«Inferno»*, A. Signorelli, Roma 1952), Antonino Pagliaro (*La rapsodia dei diavoli*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. I, G. D'Anna, Messina-Firenze 1967) e Giambattista Salinari (*Il comico nella «Commedia»*, in id. *Dante e altri saggi*, a c. di A. Tartaro, Riuniti, Roma 1975).

lessicale dall'uso di tecnicismi marinareschi, è qui riutilizzato per descrivere l'aspetto della bolgia nonché il tumultuoso e vano movimento che la caratterizzano:

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,
ché 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 terzeruolo e artimon rintoppa -:
tal, non per foco, ma per divin'arte,
bollia là giuso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogne parte.

(*Inf.* XXI 7-18)

L'attenzione di Dante, verso il ribollire della densa pece, è presto distolta dalle parole concitate di Virgilio, il quale esorta il discepolo a guardare chi sta venendo loro incontro:

e vidi dietro a noi un diavol nero
correndo su per lo scoglio venire.
Ahi quant'elli era ne l'aspetto fero!
e quanto mi pareva ne l'atto acerbo,
con l'ali aperte e sovra i piè leggero!
L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.

(*Inf.* XXI 29-36)

Il «diavol nero» (v. 29) che Dante vede correre, non solo è il primo di una lunga serie che egli vedrà nella bolgia, ma ha in sé un grande valore rappresentativo: è *nero* come

sono tutti i diavoli delle raffigurazioni pittoriche medievali, perché così li ha dipinti la fantasia popolare e perché nero è il colore dominante – stante la presenza della pece – nella bolgia; viene inoltre descritto come feroce (*fero*) nel volto e crudele (*acerbo*) nel contegno. Altri elementi tipici della fantasia popolare sono le «ali aperte» (v. 33), probabilmente simili a quelle del pipistrello, sicché sembra quasi volare nel suo rapido procedere.

Il diavolo tuttavia non è solo: porta sulle spalle un peccatore, o meglio, le anche del peccatore poggiano sulla spalla, mentre la testa e il busto ricadono all'indietro lungo la schiena. L'anima dannata non emette alcun grido o lamento, non un segno di vita. È inerme e completamente in balia del suo tormentatore. A spezzare il silenzio è proprio il grido improvviso e sprezzante del diavolo che, prima di gettare la povera anima di sotto, invita gli altri demoni (designati col nome generico di Malebranche) ad immergerla subito nella pece:

Del nostro ponte disse: «O Malebranche,
ecco un de li anzian di Santa Zita!
Mettetel sotto, ch'i' torno per anche
a quella terra che n'è ben fornita:
ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;
del no, per li denar vi si fa *ita*».

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

(*Inf.* XXI 37-45)

Arrivato a questo punto, il Principato, nella sua lettura, notava non solo l'innaturale silenzio del peccatore, il quale precipitando nella pece bollente non emette alcun grido, ma soprattutto il silenzio di Dante: «Ci aspetteremmo che il poeta avesse, se non un moto di pietà, almeno un gesto di orrore. Nulla. Ci aspetteremmo in lui la curiosità d'individuare e conoscere quel peccatore, come per altri dannati. Nulla.» (Principato, 1952: 10). L'unica indicazione è che è «un de li anzian di Santa Zita» (v. 38): non viene messa in risalto la sofferenza del peccatore, ma la carica pubblica ricoperta da vivo.

Se a Dante non interessa dare un nome al dannato (che si tratti o meno di quel Martin Bottaio di cui parlavano Guido da Pisa e il Buti), gli preme di più nominare il lordo peccato che insozza e prospera a Lucca dove «ogn'uom v'è barattier» (v. 41).

Le parole degli altri diavoli, nascosti sotto il ponte, risuonano come scherno agli orecchi del dannato, e subito lo introducono all'orrore della nuova realtà: egli non si trova nella basilica di S. Martino²⁵⁵, inoltre nuotare nella densa e vischiosa pece è cosa ben diversa che nuotare nelle acque del fiume Serchio (vv. 46-51). Un'ultima sprezzante raccomandazione perviene dal diavolo che invita infine il dannato a non riemergere dalla pece, a meno che egli non voglia sperimentare gli uncini dei quali sono armati i diavoli. E alle parole seguono subito i fatti:

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

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

(*Inf. XXI 52-57*)

Virgilio consiglia a Dante di nascondersi dietro una roccia affinché lui possa parlamentare con i diavoli. Passa dunque il ponte e scende sull'argine tra la quinta e la sesta bolgia. Vedendolo, i diavoli escono da sotto il ponte (simili a cani che si avventano contro un mendico) agitando minacciosi i loro uncini, ma Virgilio chiede loro di poter parlare con Malacoda al quale viene spiegato esservi il volere divino dietro a quel viaggio.

Ottenuta dai demoni la sicurezza per entrambi, Virgilio invita Dante a uscire dal suo nascondiglio; ma non appena si avvicina al maestro i diavoli cominciano ad agitarsi, ad aizzarsi tra loro contro il nuovo venuto e solo l'autorità di Malacoda riesce a calmarli.

²⁵⁵ A Lucca, nella basilica di S. Martino, era venerato «il Santo Volto» (v. 48), un antico crocefisso bizantino di legno nero. Il volto nero di pece che il peccatore espone ai diavoli appena riemerso è dunque paragonato a quello del crocefisso esposto ai fedeli.

Ed è proprio Malacoda a ordire il subdolo tranello ai danni dei due poeti, ovvero indirizzarli dalla parte sbagliata, verso un altro ponte che in effetti non c'è.

Egli sa che non può opporsi al volere divino, tuttavia si ostina a raggiarli, mosso unicamente dal dispetto e dal gusto della frode.

A completare poi la beffa (intesa dagli altri demoni che si erano scambiati ammiccamenti) è quel drappello di diavoli che Malacoda affida come scorta ai due poeti, assicurandoli delle loro buone intenzioni. Ed ecco la decuria infernale pronta a mettersi in marcia: a capo della schiera c'è Barbariccia, seguono poi Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Libicocco, Draghignazzo, Ciriato, Graffiacane, Farfarello e Rubicante.

Non mi addentro ora nello specifico sull'onomastica di ciascun demone (basti per quello consultare le singole voci dell'ED), ma voglio solamente porre in evidenza alcuni aspetti generali, sintetizzabili nei seguenti punti:

1) i nomi dei demoni alludono a caratteri fisici o comportamentali, non sempre di univoca interpretazione (già i commentatori antichi vi trovavano significati allegorici e stravaganti²⁵⁶);

2) la costituzione dei nomi avviene attraverso un meccanismo di giustapposizione di due parole, sostantivo e aggettivo (*Malacoda, Barbariccia*) o verbo e oggetto (*Graffiacane, Calcabrina*), o mediante l'uso di particolari suffissi spregiativi (*Draghignazzo, Cagnazzo*).

Restando sempre nella quinta bolgia, due dei diavoli accompagnatori (Alichino e Calcabrina) sono protagonisti alla fine del canto XXII di un singolare alterco che sfocia in una vera e propria zuffa.

Il pomo della discordia, conteso tra i diavoli, è il dannato Ciampolo da Navarra. Egli viene prima *arruncigliato* da Graffiacane per poi essere tenuto sospeso in aria dal

²⁵⁶ Per Calcabrina, ad esempio, il Buti e il Landino intendevano la 'brina' come la grazia divina. Ne consegue che il nome del diavolo indicherebbe la «corruzione dell'animo» (Buti) insita in chi calpesta la Grazia. Nel suo commento il Torraca vede nel nome di alcuni diavoli una leggera modificazione effettuata dal poeta di «nomi, cognomi, soprannomi de' suoi contemporanei. [...]»; la famiglia *Raffacani* era numerosa a Firenze alla fine del sec. XIII; *Barbariccia* oltre che l'imperatore Federico Barbarossa [...] ricorda i Barbadori fiorentini e i Barbarasi di Cremona. [...] *Rubicante* ricorda Rubaconte, nome di un podestà, rimasto ad un ponte di Firenze (Purg. XII 102); e poté anche esser composto di due nomi non infrequenti nella stessa Firenze al tempo del poeta, Ruba e Cante. Il podestà, che condannò Dante nel 1302, fu messer Cante de' Gabrielli da Gubbio» (F. Torraca, *Commento alla «Divina Commedia»*).

medesimo al pari di una lontra. Intervengono nella scena anche gli altri diavoli i quali incitano Rubicante a scorticare il malcapitato con le unghie. Nel mentre, il peccatore rivela ai due poeti la propria identità, ma un altro demone, Ciriato, lo ferisce con le proprie zanne.

Solo l'intervento di Barbariccia placa gli insaziabili aguzzini consentendo così a Virgilio di porre un'altra domanda. Tutta la scena è dunque scandita da una parte dalle risposte di Ciampolo, dall'altra dall'azione tormentatrice dei demoni che, dopo una breve pausa, continuano nel loro ufficio. E infatti Libicocco gli strazia subito le carni mentre Draghignazzo lo colpisce a sua volta sulle gambe. Ciampolo, furbescamente, dichiara a Dante e a Virgilio di voler presentare altri dannati, a patto che i Malebranche si discostino un po' dall'argine per non essere visti dai peccatori che solleveranno la testa dalla pece. Nonostante l'opposizione di Cagnazzo, che intuisce l'inganno di Ciampolo, gli altri diavoli acconsentono. Arriviamo così al «nuovo ludo» (v. 118): il dannato, colto il momento propizio, si tuffa immediatamente con un salto nella pece, ma subito viene inseguito da Alichino il quale, non potendolo più acciuffare, rimane beffato a mezz'aria. Calcabrina adirato con il compagno per essersi lasciato schernire da Ciampolo si scaglia contro di lui aggredendolo. Entrambi i diavoli finiscono nella pece, ma nessuno dei due riesce a uscirne fuori poiché le ali vi rimangono inevitabilmente invischiate. Barbariccia manda così altri quattro sottoposti ad aiutarli, mentre i due poeti ne approfittano per allontanarsi dalla bolgia: «E noi lasciammo lor così 'mpacciati» (v. 153).

Rimangono ancora due questioni in sospeso, che vorrei ora brevemente riprendere a chiusura della bolgia dei barattieri. Le questioni riguardano: a) il significato di “comico” che, come accennavo, è un aspetto che la critica dantesca ha sempre posto in evidenza in modo particolare in questo gruppo di canti; b) le tradizioni popolari e i generi ai quali si può ascrivere la scena rappresentata dai diavoli e alla quale Dante assiste.

a) Per quanto riguarda il primo punto va anzitutto ricordato che nella *Commedia* il termine «comico» assume un valore diverso, più ampio da quello prettamente

stilistico teorizzato da Dante nel *De vulgari eloquentia*²⁵⁷.

Si assiste cioè, come sosteneva Ignazio Baldelli, a uno slittamento di significato, per cui il «comico» da fatto di stile diventa anche fatto di lingua (l'avallo viene dalle dichiarazioni dello stesso Dante nella celebre e controversa *Epistola XIII* a Cangrande della Scala) che si estende a tutta l'opera: essa è scritta sì in volgare, «remissus est modus et humilis» (*Ep.* XIII), ma al tempo stesso la lingua è capace, all'occorrenza, di adeguarsi anche ai registri espressivi più elevati. Ed è soprattutto nel lessico che la polimorfia della lingua della *Commedia* s'impone vigorosamente, accogliendo dalla base fiorentina «tutta la gamma delle sue varietà, da quelle più auliche a quelle più colloquiali e basse, senza nessuna preclusione» (Manni, 2013). Ecco allora qualche termine tratto proprio dai canti di Malebolge presi in considerazione: *appuzzare* (XVII 3), *bolgia* (XVIII 24), *grommato* (XVIII 106), *merda* (XVIII 116), *berze* (XVIII 37), *ruffiano* (XVIII 64), *puttana* (XVIII 133), *arruncigliare* (XXI 77), *groppone* (XXI, 101), *culo* (XXI 136), *acceffare* (XXIII 18). Dagli esempi riportati è possibile fare alcune osservazioni sulle scelte lessicali dantesche, e vedere come la lingua nelle mani di Dante sia a tutti gli effetti «un elastico» (Patota, 2015), che teso ora da una parte ora dall'altra conferisce ad essa una certa plasticità, rendendola così adattabile ai diversi contesti nei quali è utilizzata. Se in *Inf.* XIII (v. 64) Dante, in un contesto discorsivo legato alla corte, aveva designato l'invidia con il termine di «meretrice» [dal lat. *meretrīce(m)*], nella bolgia degli adulatori la sua scelta linguistica, in riferimento alla prostituta Taide, cade sul più basso e turpe «puttana», «che là si graffia con l'unghie *merdose*», aggiunge Dante, laddove alcune terzine prima per descrivere la pena dei peccatori si era servito del vocabolo «sterco». Dalla rassegna dei termini è possibile inoltre estrarre parole attestate per la prima volta nella *Commedia* come *bolgia*, *berze*, *grommato*, *acceffare*, alcune delle quali (come *bolgia*, *acceffare* e *arruncigliare*) sono neologismi.

²⁵⁷ Cfr. *D. V. E.*, II, IV: «Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem [...]. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere» [«Con 'tragedia' indico lo stile più alto; con 'commedia' quello inferiore [...]. Se lo stile è comico, si assuma allora il volgare mediocre e talvolta umile (quanto ai criteri di scelta, ne riservo la trattazione al quarto libro)»]. Testo e traduzione sono presi dalla NECOD, *De vulgari eloquentia*, vol. III, a c. di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Salerno Editrice, Roma 2012.

Ben altra cosa è invece leggere gli episodi di Inferno XXI e XXII in chiave comica nel senso moderno del termine, ovvero di situazioni buffe che suscitano il riso. Già il De Sanctis aveva individuato all'interno della *Commedia* situazioni comiche, tuttavia notava come il comico fosse «rozzamente formato» (De Sanctis, 1996) giudicandolo «non artistico», sicché in Dante «i suoi versi più comici non fanno ridere». Anche il Parodi notò la poca attitudine di Dante per il comico, preferendo invece parlare di «atteggiamenti arguti o maliziosi e di lampi di sorriso piuttosto che di riso o di vero comico e di vero umorismo» (Parodi, 1965).

A dire la verità la critica moderna ha dimostrato una certa difficoltà nel trattare l'argomento, generando così intorno ad esso una nube eterogenea nella quale sono confluite le più diverse interpretazioni, a seconda del significato che il termine andava di volta in volta ad assumere nella riflessione critica.

b) Per quanto riguarda le tradizioni e i generi nei quali è possibile ascrivere la messinscena dei diavoli, importante rimane il contributo di Guido Favati. Egli notava alcune particolarità significative del XXI canto, come ad esempio la facoltà dei diavoli di «scorrazzare in libertà» (Favati, 1965: 38), non solo per uscire dalla bolgia nella quale sono impegnati come guardiani (per andare sulla terra, non in altre bolge, che sono loro precluse), ma aggirarsi sugli argini della stessa organizzandosi in pattuglie. Una libertà che si traduce anche nel fatto eccezionale che i peccatori destinati alla bollente pece vengono presi dai diavoli direttamente sulla terra e portati direttamente nella bolgia, eludendo il giudizio di Minosse. L'aspetto più interessante della sua riflessione rimane quello secondo cui Dante avrebbe immaginato il ponte che sovrasta la bolgia «come l'ideale palcoscenico sul quale si svolge, con ritmo travolgente, d'un *jeu*, d'un *mistère*, d'una non "sacra" ma "laica" rappresentazione, tutta la vicenda del XXI canto» (ivi: 40). Questo spiegherebbe la libertà concessa ai diavoli di cui poc'anzi dicevo: Dante avrebbe strutturato il canto dotando l'episodio di una certa autonomia, ovvero organizzandolo a modo di una rappresentazione teatrale giullaresca (ove agiscono i diavoli) di origine transalpina, e nello specifico di una «commedia buffonesca».

L'azione che vede protagonisti Virgilio e i diavoli, alla quale poi si aggiunge lo stesso Dante, assume per il critico carattere teatrale nel momento in cui i personaggi «soli o

a gruppi vi recitano la loro parte, e se ne ritirano a scena finita» (ivi: 41).

Lo stesso demone che risponde al nome di Alichino (derivato da *Hellequin*) era un personaggio presente nei testi e nella cultura folcloristica medievale: compariva già nella *Cronaca* di Oderico Vitale ed era protagonista nell'XI secolo della *masnie Hellequin* (la masnada di Hellequin), un'orda di anime infernali che cavalcando si riteneva portasse attraverso la notte venti impetuosi e uragani.

Come spiega Favati, in conclusione, la ragione stilistico-letteraria dietro la scelta di Dante di dare al canto questa particolare tonalità teatrale? Dante ha creato il proprio *jeu*, nel quale egli stesso è il vero protagonista, e nel quale il ritmo, la vivacità delle scene, la *suspense* risultano sapientemente creati dall'autore per uno scopo ben preciso. Il suo timore e la paura di rimanere in balia dei diavoli è in realtà uno specchio per le allodole sotto il quale si cela la vera intenzione: dimostrare la sua levatura morale. E lo fa richiamando alla memoria fatti reali e non le dicerie sancite dal bando d'accusa. L'uomo militare che è stato e le scene alle quali ha assistito hanno certamente più valore di un'accusa infamante, difficile da scrollarsi di dosso:

Per ch'io mi mossi, e 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 sé tra nemici cotanti.

(*Inf.* XXI 91-96)

È un messaggio in sordina che egli, da vittima innocente, vuole far passare ai suoi concittadini, il messaggio cioè che colui che ora appare impaurito «è colui stesso che non ha tremato a Caprona, che ha resistito a Campaldino fino alla vittoria; è colui che a Caprona ha semmai veduto tremare in sua presenza i nemici di Firenze» (Favati, 1965: 50). E l'esperienza di vita militare, il coraggio che essa comporta è sancito anche nella terzina di apertura del canto XXII, quando Dante si ritrova a enumerare i diversi tipi di segnali uditi, nessuno dei quali è paragonabile alla così «diversa cennamella»

(*Inf.* XXII, 10) di Barbariccia:

Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e talvolta partir per loro scampo;

(*Inf.* XXII 1-3)

L'episodio dei Malebranche si conclude nella prima parte del canto XXIII (vv. 1-57): i due poeti proseguono verso la sesta bolgia «Taciti, soli, senza compagnia» (v. 1), ma proprio mentre nella loro mente sorge il dubbio di poter essere inseguiti dai diavoli, questi compaiono improvvisamente con l'intento di afferrarli.

Virgilio e Dante si calano precipitosamente lungo il pendio che conduce alla bolgia seguente togliendo così agli inseguitori la possibilità di far loro del male: la nuova zona infernale è fuori dalla giurisdizione dei Malebranche, e la divina provvidenza ha disposto che i custodi infernali non possano oltrepassare i confini della bolgia a loro assegnata.

3.11.3 «Un diavolo» macellaio nella bolgia degli scismatici e seminari di discordia

C'è ancora un ultimo diavolo che compare in Malebolge, e lo si trova nella nona bolgia. Lo spettacolo raccapricciante che si manifesta agli occhi del poeta non può che essere espresso mediante una domanda retorica:

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

per lo nostro sermone e per la mente
c'hanno a tanto comprender poco seno.

(*Inf.* XXVIII 1-6)

La maggiore libertà espressiva concessa alla prosa («parole sciolte») non basterebbe a ritrarre appieno «del sangue e delle piaghe» che Dante vede, sicché non solo la capacità del linguaggio viene qui meno, ma anche quella della mente umana nel raccogliere in sé così tante cose. Se anche si dovessero radunare tutti i feriti e i mutilati delle più sanguinose battaglie e questi mostrassero i loro corpi, non sarebbe comunque paragonabile allo strazio della nuova bolgia. E comincia così la drammatica sfilata di questi corpi straziati, dove la deformità è vista con orrore e non con l'occhio della pietà. Una botte privata delle doghe (*mezzul e lulla*) non si apre nello stesso modo del dannato, che appare al poeta «rotto dal mento fin dove si trulla» (v. 24). Dante prosegue nella sua descrizione rivelando i dettagli più macabri e osceni: dallo squarcio erano uscite, e pendevano tra le gambe, le budella; si vedevano inoltre cuore, fegato e polmoni (*corata*) nonché lo stomaco, il «...tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia». Ed è il peccatore stesso a rivelare la propria identità, e lo fa mentre con le mani s'allarga la ferita:

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

vedi come storpiato è Maometto!

Dinanzi a me sen va piangendo Alì,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

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

(*Inf.* XXVIII 28-36)

Maometto, il celebre fondatore dell'Islam. È qui collocato tra gli scismatici in quanto ritenuto il maggior operatore di scisma all'interno della cristianità. Davanti a lui il

cugino e genero Alì, promotore a sua volta di uno scisma in seno alla religione musulmana. La sua ferita, «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (XXVIII 33), appare complementare a quella del cugino a indicarne la continuità dell'opera.

Dante viene a sapere inoltre da Maometto dell'origine di quelle mutilazioni:

Un diavolo è qua dietro che n'accisma
sì crudelmente, al taglio de la spada
rimettendo ciascun di questa risma,
 quand'avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
prima ch'altri dinanzi li rivada.

(*Inf.* XXVIII 37-42)

Un demone, di cui non viene riportata alcuna connotazione fisica particolare, ma solamente il suo compito, sembra essere posto in un punto specifico della bolgia. Quando i dannati gli passano davanti egli li colpisce con la spada mutilandoli; le ferite si rimarginano mentre questi percorrono in un perenne moto circolare l'intera bolgia, per poi essere riaperte al nuovo passaggio.

È dunque questa una bolgia che si colora del sangue dei dannati, una macelleria umana nella quale arti e membra vengono brutalmente martoriati finanche a essere recisi dal corpo. In questo modo è ridotto un seminatore di discordia civile come Pier da Medicina, senza naso, privo di un orecchio e la cui gola si presenta forata:

Con la lingua mozzata viene presentato il tribuno della plebe Gaio Scribonio Curione, colui che nel 49 a.C aveva esortato il titubante Cesare a oltrepassare in armi il Rubicone, atto che portò allo scoppio della guerra civile; il fiorentino Mosca dei Lamberti avanza invece mostrando i moncherini delle mani mozzate.

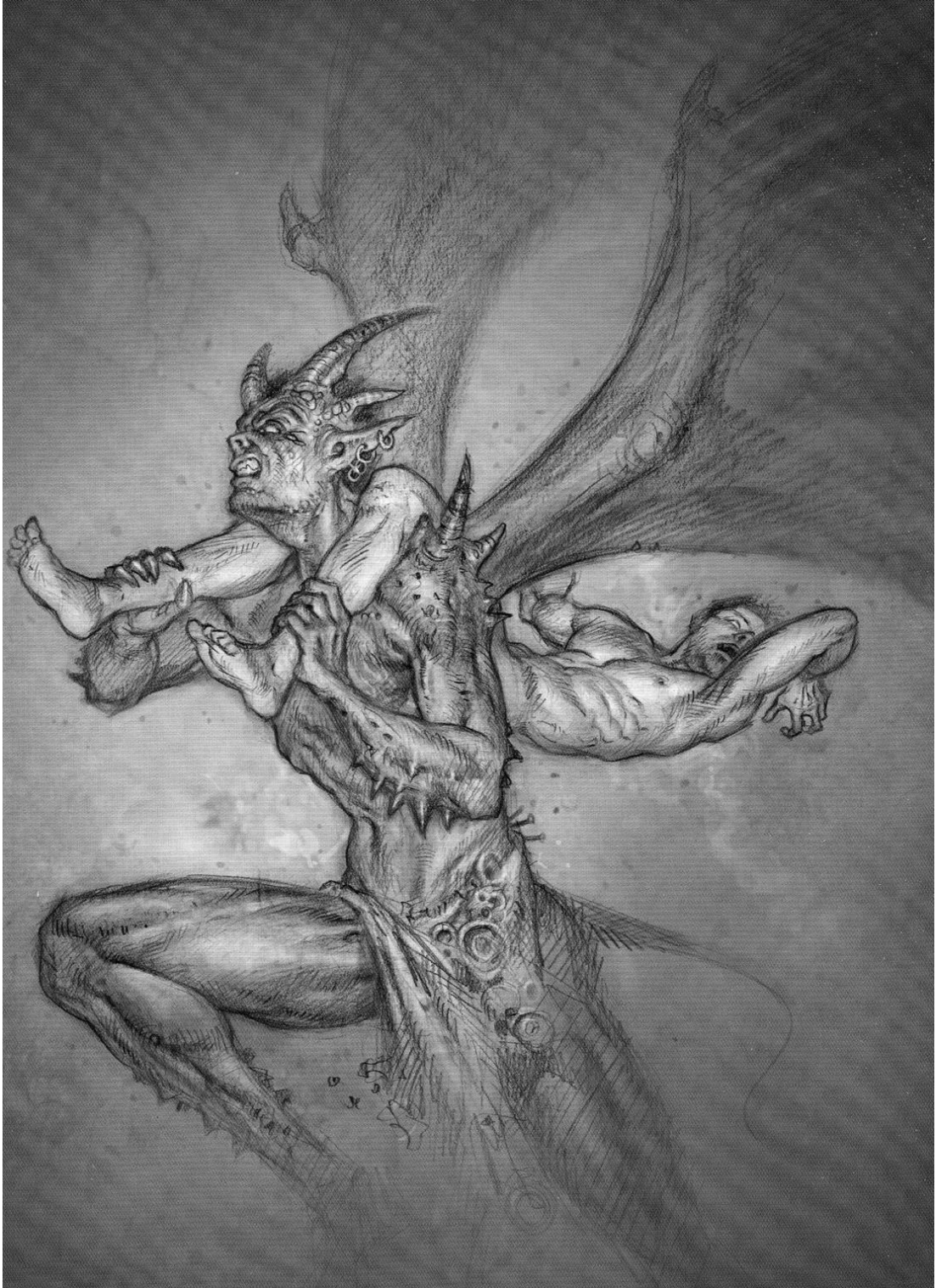
Ma né l'uno e né l'altro sono paragonabili all'ultima, spaventosa e acefala immagine del trovatore provenzale Bertran de Born, che avanza reggendo in mano la propria testa a mo' di lanterna:

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,

un busto senza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;
e 'l capo tronco tenea per le chiome,
pesol con mano a guisa di lanterna;
e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».
Di sé faceva a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due:
com'esser può, quei sa che sì governa.

(*Inf.* XXVIII 118-126)

Non c'è di lui il ricordo dell'uomo d'armi, del monaco cistercense o dell'ancor prima poeta (menzionato da Dante, ricordiamolo, nel *De vulgari eloquentia* come esempio di cantore della «armorum probitas»), ma solo il peccato per il quale ora è punito: la discordia da lui creata tra figlio e padre (Enrico III e Enrico II d'Inghilterra). E il peccato e la pena sembrano fondersi insieme in quella tangibile consapevolezza delle sue ultime parole pronunciate a suggello dell'incontro: «Così s'osserva in me lo contrapasso» (v. 142).



Il «diavol nero» di Malebolge (Inf. XXI). Illustrazione di P. Barbieri.



Diavoli di Malebolge (Inf. XXI). Illustrazione di G. Dell'Otto.

3.12 I Giganti

Per ciascuna delle macro zone in cui è diviso l'*Inferno*, Dante ha sempre posto un elemento figurativo al fine di segnare un evidente confine. Le mura di Dite, ad esempio, separano gli incontinenti dai violenti, allo stesso modo in cui questi sono separati dai fraudolenti dal profondo dirupo dal quale risale Gerione. Alla fine del canto XXX si ripresenta dunque la medesima necessità, poiché i due poeti, usciti dall'ultima bolgia (quella dei falsari), si accingono a entrare nell'ultimo e il più terribile cerchio dell'inferno.

Mentre i due poeti avanzano nella foschia dell'ultimo argine di Malebolge sono scossi dal suono di un corno²⁵⁸, che risuona molto più forte e terribile di quello di Orlando a Roncisvalle. Dante voltando il capo per cercarne la provenienza scorge quelle che a prima vista appaiono come «alte torri» (XXXI 20) di una città fortificata, ma subito Virgilio gli rivela l'inganno della vista dovuto alla distanza:

sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno da la ripa
da l'umbilico in giuso tutti quanti»

(*Inf.* XXXI 31-33)

Ecco gli ultimi guardiani infernali, i Giganti. Esseri di proporzioni gigantesche dotati di eccezionale forza fisica. Secondo il mito sono figli di Gea, nati dal sangue di Urano e generati per vendicare i titani rinchiusi da Zeus nel Tartaro. La fonte primaria dalla quale Dante attinge è prevalentemente classica (Lucano²⁵⁹, Stazio, Virgilio), almeno

²⁵⁸ Il corno appartiene al gigante Nembrot, ritratto nella Bibbia come un valente cacciatore. Cfr. *Gn* 10,9: «et erat robustos venator coram Domino ab hoc exivit proverbium quasi Nemrod robustus venator coram Domino» [«Egli era valente nella caccia davanti al Signore, perciò si dice: “Come Nemrod, valente cacciatore davanti al Signore”»].

²⁵⁹ Cfr. Lucano, *Phars.*, IV 595-597: «nec tam iusta fuit terrarum gloria Typhon / aut Tityos Briareusque ferox, caeloque pepercit / quod non Phlegraeis Antaeum sustulit aruis» [«non le diede così meritato vanto Tifone o Tizio o il feroce Briareo e gran fortuna fu per il cielo che essa non fece sorgere anche Anteo dai campi di Flegra»]. Testo e traduzione tratti da M. Anneo Lucano, *Farsaglia*, a c. di L. Griffa, Adelphi, Milano 1967.

per quattro su cinque dei Giganti nominati (Tifone, Tizio, Briareo, Anteo), mentre di derivazione biblica è Nembrot, colui che, secondo la tradizione patristica, venne ritenuto responsabile della costruzione della torre di Babele.

Tra le due fonti, mitologica e biblica, Dante non pone alcuna distinzione: entrambe testimoniano in termini di storica certezza che ci furono in un tempo remoto degli esseri enormi e potenti capaci di imprese eccezionali, quali ad esempio sovrapporre le montagne per tentare la scalata al cielo o tentare la costruzione di una torre come quella di Babele²⁶⁰.

Ancora una volta la fantasia dantesca si rinnova proponendo soluzioni originali, il cui frutto è ben manifesto nel ritratto che Dante ci offre delle stesse creature, non più esseri mostruosi come la tradizione li aveva immaginati²⁶¹, ma enormi uomini il cui aspetto antropomorfo deve rammentare il cattivo uso fatto della ragione.

Essi appaiono conficcati dall'ombelico in giù tutt'intorno al pozzo centrale dell'inferno: la loro disposizione ricorda la corona di torri che si erge sulle mura circolari di Monteriggioni nel Senese. Ha fatto bene la Natura a smettere di generare simili creature e togliere così a Marte siffatti guerrieri.

Il primo gigante sul quale si sofferma l'attenzione di Dante è Nembrot, colui che aveva suonato il corno. Viene descritto con una faccia lunga e grossa, al pari della «pina di San Pietro a Roma»²⁶² (XXXI 59). Il busto si erge sull'orlo del pozzo in tutta la sua grandezza, e se anche tre abitanti della Frisia, all'epoca ritenuti i più alti tra gli uomini, si fossero messi l'uno sopra l'altro, non sarebbero ugualmente arrivati ai capelli del gigante.

²⁶⁰ Sull'esistenza indubbia dei Giganti si esprimeva così S. Agostino nel *De civitate dei* (XV 23): «Igitur secundum Scripturas canonicas hebraeas atque christianas multos gigantes ante diluvium fuisse non dubium est... Quos propterea creare placuit Creatori, ut etiam hinc ostenderetur non solum pulchritudines, verum etiam magnitudines et fortitudines corporum non magni pendedas esse sapienti» [«Quindi secondo le Scritture canoniche ebraiche e cristiane non v'è dubbio che prima del diluvio vi furono molti giganti...E piacque al Creatore crearli affinché da questo fatto venisse dimostrato che non soltanto la bellezza ma anche la grandezza e la forza fisica non si devono tenere in gran conto dal sapiente»]. Testo e traduzione tratti da Sant'Agostino, *La città di Dio*, vol. II (Libro XI-XVIII), introd. e note a c. di D. Gentili, A. Trapè, trad. di D. Gentili, Città Nuova Editrice, Roma 1988.

²⁶¹ I classici attribuivano ai giganti piedi di serpenti (*Phars.* IX 656); Briareo in Virgilio viene rappresentato con cento braccia, cinquanta petti e bocche spiranti fuoco (*Aen.* VI 287, X 565).

²⁶² Si tratta di una scultura bronzea (una pigna) alta all'incirca quattro metri che al tempo di Dante si trovava ancora dinnanzi alla basilica di San Pietro (posta dal papa Simmaco nel VI secolo). Oggi restaurata, si trova nel giardino dei Musei Vaticani, al centro del Cortile della Pigna.

La faccia sua mi pareva lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
e a sua proporzione eran l'altre ossa;
sì che la ripa, ch'era perizoma
dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto
di sopra, che di giugnere a la chioma
tre Frison s'averien dato mal vanto;
però ch'i' ne vedea trenta gran palmi
dal loco in giù dov'omo affibbia 'l manto.

(*Inf.* XXXI 58-66)

Come Pluto nel canto VII si era rivolto con parole criptiche ai due poeti (criptiche, ma non del tutto astruse o prive di significato), allo stesso modo Nembrot ripropone ora il medesimo linguaggio demoniaco. Ma il suo è ora un linguaggio volutamente incomprensibile, al pari della confusione delle lingue che seguì alla costruzione della biblica torre. Nembrot è dunque «il confuso per eccellenza, incapace di farsi intendere e di intendere, in solitudine desolata» (Chiari, 1967: 1107).

«*Raphél mai amècche zabì almi*»,
cominciò a gridar la fiera bocca,
cui non si convenia più dolci salmi.

(*Inf.* XXXI 67-69)

La critica dantesca ha cercato di attribuire un significato a questo oscuro linguaggio di cui si coglie senza dubbio l'espressione irosa, di minaccia e d'allarme, comune a tutti i guardiani infernali, ma resa deformata al pari della mente e dell'anima di chi la pronuncia. Alcuni studiosi, seguendo le ipotesi del Guerri, ritengono che la lingua originaria del gigante sia l'ebraico, poi appositamente deformato da Dante. Il Guerri offriva questa ipotesi interpretativa: «*raphaim man amalech zabolon alma*» ossia «Giganti! Che è questo? Gente lambisce, tocca, la dimora santa»²⁶³.

²⁶³ Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991 (Nota integrativa).

E come vane erano risuonate le parole di Pluto, altrettanto vane sono ora quelle di Nembrot; ma se al guardiano del IV cerchio Virgilio aveva intimato di consumare la propria rabbia dentro di sé, al superbo gigante concede di sfogare la propria ira mediante il suono del corno:

E 'l duca mio ver lui: «Anima sciocca,
tienti col corno, e con quel ti disfoga
quand'ira o altra passion ti tocca!

Cércati al collo, e troverai la soga
che 'l tien legato, o anima confusa,
e vedi lui che 'l gran petto ti dogà».

(*Inf.* XXXI 70-75)

Viene infine fatto il suo nome, e viene inoltre ricordato che a causa del suo empio pensiero (cioè quello di costruire la torre di Babele) il genere umano non si esprime più attraverso quella sola e unica lingua che Dio, all'atto della creazione, aveva dato all'uomo²⁶⁴. Più evidente forse ora la pena inflitta al gigante; la sua superbia viene punita con l'incapacità di comunicare: da una parte di esprimersi attraverso una forma di linguaggio intellegibile, dall'altra di intendere²⁶⁵.

Poi disse a me: «Elli stessi s'accusa;
questi è Nembrotto per lo cui mal coto
pur un linguaggio nel mondo non s'usa.

Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;
ché così è a lui ciascun linguaggio
come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto».

(*Inf.* XXXI 76-81)

²⁶⁴ L'episodio è menzionato da Dante anche nel *De vulgari eloquentia* (I, VII).

²⁶⁵ Ricordo inoltre che la figura di Nembrot, al pari di quella degli altri Giganti, è istoriata sul terreno della prima cornice del *Purgatorio* (canto XII), posta a esempio di superbia punita: «Vedea Nembròt a piè del gran lavoro / quasi smarrito, e riguardar le genti / che 'n Sennaàr con lui superbi fuoro» (*Purg.* XII 34-36).

I due poeti si dirigono a sinistra e «al trar d'un balestro» incontrano un altro gigante, ancora più grande e feroce, legato dal collo in giù da una catena, della quale Dante vede i primi cinque giri:

Facemmo adunque più lungo viaggio,
vòlta a sinistra; e al trar d'un balestro,
trovammo l'altro assai più fero e maggio.

A cigner lui qual che fosse 'l maestro,
non so io dir, ma el tenea soccinto
dinanzi l'altro e dietro il braccio destro
d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si ravvolgea infino al giro quinto.

(*Inf.* XXXI 82-90)

Questi è Efialte (Fialte), nato con il fratello Oto da Nettuno e Ifimedia, sposa del titano Aloeo. Il mito narra che i due fratelli riuscirono a sconfiggere Marte e tenerlo prigioniero per tredici mesi in un vaso di ferro, fino a quando non fu liberato da Mercurio per volere di Giove. Ma l'impresa più celebre per la quale Fialte è ricordato è quella di aver preso parte alla gigantomachia e in quell'occasione, con l'aiuto del fratello, sovrappose il monte Ossa al Pelio per scalare il cielo e raggiungere l'Olimpo. E poiché nello scontro che ne seguì (la battaglia di Flegra) egli diede prova della sua forza muovendo le possenti braccia contro gli dèi, ora queste sono immobilizzate dalla catena.

«Questo superbo volle esser esperto
di sua potenza contra 'l sommo Giove»,
disse 'l mio duca, «ond'elli ha cotal merto.

Fialte ha nome, e fece le gran prove
quando i giganti fer paura a' dèi;
le braccia ch'el menò, già mai non move».

(*Inf.* XXXI 91-96)

Dante esprime a Virgilio il desiderio di vedere Briareo, il più terribile dei giganti. Figlio di Urano e Gea, assieme a Cotto e Gia, è rappresentato dalla tradizione mitologica con cento braccia e cinquanta teste dalle cui bocche usciva fuoco (di qui l'interesse di Dante nel voler vedere la portentosa creatura).

Virgilio gli risponde però di non indugiare su di lui, poiché non è molto diverso da Fialte, «salvo che più feroce par nel volto» (v. 105); inoltre si trova troppo distante da loro. Sentendo che Briareo è stato definito più forte di lui, Fialte improvvisamente si scuote, alla pari di un terremoto, con un moto di rabbia che fa tremare non solo le catene dalle quali vorrebbe liberarsi, ma perfino Dante dalla paura.

I due poeti proseguono così oltre e giungono in prossimità del gigante Anteo, l'ultimo a comparire sulla scena e che sarà colui che fornirà il passaggio del maestro e del discepolo al nono cerchio.

I mitografi medievali, a dimostrazione della sua ferocia, riportano che egli era solito decorare la propria grotta con la testa degli avversari. Il segreto della sua invincibilità risiedeva nell'aiuto che giungeva dalla madre Terra (Gea), la quale infondeva al figlio nuova forza e vigore ogni qualvolta, durante un combattimento, il figlio veniva atterrato. Anteo venne infine affrontato da Eracle che, durante lo scontro, ebbe l'accortezza di tenerlo sollevato da terra riuscendo così a ucciderlo.

Anche Anteo si presenta di dimensioni colossali, «ben cinque alle» (all'incirca settete metri) solo il busto («senza testa»).

Il tono con il quale Virgilio si rivolge al gigante non è imperioso, né tanto meno fatto da parole taglienti volte all'umiliazione, ma al contrario suonano come una *captatio benevolentiae* al fine di ottenere il favore sperato:

«O tu che ne la fortunata valle
che fece Scipion di gloria reda,
quand'Anibàl co' suoi diede le spalle,
recasti già mille leon per preda,
e che, se fossi stato a l'alta guerra
de' tuoi fratelli, ancor par che si creda
ch'avrebber vinto i figli de la terra;
mettine giù, e non ten vegna schifo,

dove Cocito la freddura serra.

Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:
questi può dar di quel che qui si brama;
però ti china, e non torcer lo grifo.

Ancor ti può nel mondo render fama,
ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta
se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama».

(*Inf.* XXXI 115-129)

Un discorso lusinghiero, quello di Virgilio, che tesse le lodi ad Anteo in una progressione ascendente: prima gli rammenta la nomea di gran cacciatore nella sua terra (nei pressi di Zama, dove nel 202 a.C. Scipione sconfisse Annibale ponendo fine alla seconda guerra punica), poi il fatto che se egli avesse preso parte assieme ai fratelli alla battaglia di Flegra, l'esito sarebbe stato diverso. Dante inoltre, se Dio gli concederà una lunga vita, potrà rinnovare la sua fama nel mondo dei viventi.

Queste parole celebrative, delle quali il gigante sembra compiacersi, sortiscono l'effetto desiderato (inutile dunque ricorrere «a Tizio né a Tifo», gli altri fratelli):

Così disse 'l maestro; e quelli in fretta
le man distese, e prese 'l duca mio,
ond'Ercule sentì già grande stretta.

Virgilio, quando prender si sentio,
disse a me: «Fatti qua, sì ch'io ti prenda»;
poi fece sì ch'un fascio era elli e io.

(*Inf.* XXXI 130-135)

Anteo stende le mani, le medesime con le quali aveva lottato contro Ercole, e afferra Virgilio; il maestro intima al discepolo di avvicinarsi e lo stringe tra le braccia. La vista di Anteo che si china, la sua imponente mole viene assimilata dal poeta all'immagine dell'alta torre pendente della Garisenda di Bologna:

Qual pare a riguardar la Carisenda
sotto 'l chinato, quando un nuvol vada
sovr'essa sì, ched ella incontro penda;
tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'i' avrei voluto ir per altra strada.

(*Inf.* XXXI 139-141)

Dante e Virgilio vengono così deposti con delicatezza sul fondo, dove il ghiaccio del nuovo cerchio tiene imprigionati, nell'ultima zona, Lucifero e Giuda. Anteo non rimane chinato in quella posizione, ma subito si alza al pari di un albero della nave per ritornare alla sua eterna immobilità:

Ma lievemente al fondo che divora
Lucifero con Giuda, ci sposò;
né sì chinato, li fece dimora,
e come albero in nave si levò.

(*Inf.* XXXI 139-141)

Con l'immagine dell'albero che si eleva sulla nave si chiude il canto dei Giganti, un'immagine che costituisce una variazione al *leitmotiv* della torre, ripresentato con una certa costanza all'intero del canto: all'inizio, quando i giganti erano sembrati torri agli occhi di Dante (non per niente «torreggiavan di mezza la persona»), poi nella persona di Nembrot (ritenuto l'ideatore di una torre), e perfino nello scuotersi di Fialte Dante ravvisa la pericolosità di tale costruzione scossa dal terremoto. Per Anteo il poeta attinge a una torre più familiare, quella della Garisenda, citata in ben altra occasione²⁶⁶, ma il cui ricordo qui ora rivive per esprimere con maggiore efficacia la sensazione di paura alla vista del gigante, che, chinandosi su di lui e Virgilio, sembra proprio precipitare su di loro al pari della torre bolognese.

È possibile inoltre un confronto con l'immagine speculare e contraria di Pluto, il cui denominatore comune è costituito non solo dal linguaggio indecifrabile di Nembrot,

²⁶⁶ Nel sonetto giovanile *Non mi poriano già mai fare ammenda*.

ma dalla stessa immagine dell'albero della nave che ricompare qui a fine canto associata ad Anteo. E proprio nel lapidario endecasillabo finale («e come albero in nave si levò»), si legge quel ritorno alla normalità che l'incontro con i due pellegrini aveva spezzato, non diverso a ben guardare da quel «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso», il celebre verso con cui era terminato il «folle volo» di Ulisse (*Inf.* XXVI 142).

Se nel canto VII, dopo le sferzanti parole di Virgilio, Pluto si accascia al suolo come le vele prive di sostegno, ora Anteo si erge in tutta la sua altezza, rigido e assiale, pronto a svettare nuovamente sull'orlo del pozzo nella sua statuaria immobilità.

Per Pietro Alighieri questi guardiani raffigurano la superbia dell'anima, e sono a tutti gli effetti preludio a Lucifero. Con l'angelo caduto condividono la superbia che li ha indotti alla scalata del cielo e quell'eterna impotenza che li rende inoffensivi. Nel prossimo paragrafo vedremo come anche Lucifero venga scambiato per un edificio, un mulino, e di come, inerme, sia conficcato nella ghiacciaia di Cocito.

Ma l'aspetto che colpisce maggiormente dei giganti non è tanto lo stupore e la paura provati del poeta dinnanzi a queste monumentali creature, quanto l'averle dotate di un'anima attraverso la quale, nonostante la loro condizione (più di prigionieri che di guardiani), sprigionano la propria vitalità. E così in Fialte non si spegne «la superbia e non cessa l'orgoglio per le proprie forze» (Chiari, 1967: 1113), forze che egli vorrebbe ancora mettere alla prova, e quel suo agitarsi inutilmente è indice del tormento interiore per qualcosa che gli è negato: «Cecità di mente, dunque, inflitta per legge di contrappasso, ma non insensibilità dell'anima che è conservata perché il contrappasso si possa attuare appieno» (*ibid.*).



Anteo (Inf. XXXI). Illustrazione di P. Barbieri.

3.13 *Lucifero*

Il XXXIV canto dell'*Inferno*, l'ultimo della prima cantica, presenta due nuclei narrativi fondamentali: l'apparizione e descrizione di Lucifero, e l'uscita dei due poeti dal suo regno. È Lucifero il protagonista indiscusso, il centro propulsore dell'intero canto, nonché l'anello di congiunzione tra le due parti.

Fin dal verso incipitario è possibile cogliere il tono antifrastico che dominerà il primo nucleo narrativo: «*Vexilla regis prodeunt inferni*», esordisce Virgilio in prossimità del principe del male. Il verso è la parodia²⁶⁷ solenne dell'inno quaresimale di Venanzio Fortunato alla Santa Croce, incluso nella liturgia del vespro della Settimana Santa²⁶⁸.

Dante non distingue nulla avanzare verso di lui; gli pare però di scorgere come un grande edificio, un mulino, che produce raffiche di vento dalle quali egli si ripara facendosi schermo di Virgilio. Le anime appaiono completamente immerse nel ghiaccio come pagliuzze incorporate nel vetro: alcune orizzontali, altre verticali (in posizione eretta, o a testa in giù), altre ancora flesse ad arco in una posizione contorta. Questi peccatori, a differenza degli altri del IX cerchio, non possono parlare con il poeta, motivo per cui questa prima parte del canto è «una silenziosa contemplazione del cupo scenario» (Petrocchi, 1967: 1208).

Giunto dinnanzi a Lucifero, Dante trema dalla paura, e la visione stessa diventa ineffabile come quella, per ragioni opposte, del Sommo Bene nell'ultimo canto del *Paradiso*²⁶⁹.

²⁶⁷ Il termine “parodia” è qui utilizzato con il significato etimologico di “simiglianza”, da non confondere, sottolinea Bellomo, «con quello odierno che lo lega al burlesco e all'umoristico» (Cfr. S. Bellomo, *Lucifero e la cosmogonia poetica di Dante: lettura di «Inferno» XXXIV*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 55, n.s., XLIII (2014), pp. 91-106).

²⁶⁸ «*Vexilla regis prodeunt, / Fulget Crucis mysterium...*» [«I vessilli del re avanzano, / rifulge il mistero della Croce,...»]. «I vessilli del re», nell'inno del VI secolo, sono i frammenti della Santa Croce che Giustiniano II donò a Santa Radegonda. A differenza del Nardi, secondo cui la voce di Virgilio irrompe come «uno squillo di tromba ad annunciare l'entrata nella reggia di Dite», il Petrocchi scorgeva nella medesima «un che di amaro e duro ... un grido d'allarme, una voce che fa vibrare di nuova attenzione l'animo sospeso di Dante» (Petrocchi, 1967).

²⁶⁹ Cfr. *Par.* XXXIII 121-123: «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'ì' vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco'». Da notare le parole rima *fioco: poco*, le medesime utilizzate qui ai versi 22 e 24: «Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'ì' non lo

«Lo 'mperador del doloroso regno» (v. 28) appare affondato nel ghiaccio, dal quale emerge solo il petto; proprio lui, che nel nome portava l'ardore insito nella natura dei Serafini (dall'ebraico *sāraph* 'ardere'), ora si ritrova nel gelo, inerte, tranne per l'umano pasto che eternamente dilania.

E l'attenzione e lo stupore di Dante sono proprio tutti rivolti al volto:

Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand'io vidi tre facce a la sua testa!
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugnieno al loco de la cresta:
e la destra pareva tra bianca e gialla;
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvala.

(*Inf.* XXXIV 139-141)

Le tre facce (una centrale e due laterali), assieme alle ali di *vispistrello*²⁷⁰, costituiscono gli attributi più evidenti del mostro confitto in Cocito, la cui sagoma, secondo alcuni critici, rimanda per contrasto alla Santa Croce. Saldate al sommo in un'unica testa, le tre facce, rappresentazione perversa della natura trinitaria di Dio, si differenziano per il colore: rossa la centrale, giallastra quella di destra e nera quella di sinistra. Controversa è l'interpretazione di questo policromismo che, per la grande maggioranza dei commentatori (tra i quali Guido da Pisa, l'Anonimo e Benvenuto da Imola) si ricollega, per antitesi, agli attributi di Dio trinitario: Potenza, Sapienza e Amore²⁷¹. «Rossa dunque l'impotenza (perché infiammata d'ira); giallastro l'odio (o l'invidia);

scrivo, / però ch'ogne parlar sarebbe poco» (*Inf.* XXXIV 22-24).

²⁷⁰ Cfr. Manni, 2011: «Oggi si dice *pipistrello*, ma la forma antica *vispistrello*, [...] ha il merito di rendere più trasparente l'etimologia (che è connessa con il latino *vespertilio*, formato su *vesper*) e quindi di evocare l'oscurità suggerendo una sorta di ulteriore contrappasso rispetto al nome *Lucifero* 'portatore di luce'».

²⁷¹ Cfr. *Inf.* III 4-6: «Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore».

nera l'ignoranza»²⁷².

Sei sono gli occhi, dai quali scendono lacrime che, scorrendo lungo i menti, si mischiano alla sanguinosa bava. In ciascuna bocca è dilaniato un peccatore.

Da Virgilio apprendiamo che i tre peccatori sono Giuda, Bruto e Cassio, emblemi della massima colpa di tradimento delle due supreme istituzioni ritenute da Dante, nella *Monarchia*, fondamento del sistema politico-morale: la Chiesa e l'Impero:

«Quell'anima là sù c'ha maggior pena»,
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.

De li altri due c'hanno il capo di sotto,
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:
vedi come si storce, e non fa motto!;

e l'altro è Cassio che par sì membruto.
Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ché tutto avem veduto».

(*Inf.* XXXIV 61-69)

La descrizione di Lucifero è oggettiva e impersonale, la sua stessa immagine appare come «pittura impassibile» (Momigliano, 1946: 264), asettica.

Ci sono tuttavia alcuni dettagli sui quali vale la pena di soffermarsi. Lucifero non presenta né coda, né becco, «segni forse troppo evidenti di natura ferina che vengono surrogati però [...] dal folto pelo» (Bellomo, 2014: 93); viene menzionata una *cresta*, che però non è presente, ma solo nominata come termine di paragone a indicare il punto di congiunzione delle tre teste.

Una siffatta immagine di Satana divoratore, che potrebbe essere rimasta incisa nella memoria dantesca, si trova nel Battistero di San Giovanni a Firenze, in più occasioni ricordato da Dante. Qui, attorno agli anni Sessanta del Duecento, Coppo di Marcovaldo compone il noto mosaico raffigurante il *Giudizio Universale*, nel quale il gigantesco Diavolo divora tre peccatori ritratti nella medesima posizione nella quale

²⁷² Cfr. Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991, p. 1015.

vengono descritti i tre traditori da Dante²⁷³. Ma un'importante differenza va segnalata tra la rappresentazione di Coppo e quella di Dante: il Diavolo del Battistero presenta una sola testa, raffigurata frontalmente; dalle lunghe orecchie, simili a quelle dell'asino, fuoriescono due serpenti che stringono tra le fauci gli altri due peccatori. Oltre all'evidente valore teologico a cui si può ricondurre il numero delle teste del Lucifero dantesco, è anche utile ricordare che il Diavolo tricefalo era presente non solo nella scultura francese già nell'XI secolo, ma anche nella tradizione italiana, come testimonia la facciata della Chiesa di San Pietro in Tuscania.

Un particolare riguardo da parte di Dante si può cogliere nei tre peccatori maciullati dal Diavolo, una distinzione, rispetto alle altre anime immerse nel ghiaccio, che tiene sicuramente conto della loro individualità e della gravità del peccato.

Giuda, il traditore per antonomasia («c'ha maggior pena» v. 61), è l'unico ad avere la testa dentro la bocca di Lucifero e a essere da lui graffiato, a ulteriore supplizio della pena. La sua posizione ricorda quella dei simoniaci conficcati nelle buche della terza bolgia; come loro anche Giuda «fuor le gambe mena» (v. 63).

Dalla bocca della nera faccia di sinistra pende invece Bruto, uccisore di Cesare, egli «si torce, e non fa motto!». Quest'ultimo particolare, segno di imperturbabilità, è il tratto psicologico più vistoso dei tre. Tale atteggiamento non esprime grandezza d'animo, ma iroso orgoglio²⁷⁴; Bruto è dunque paragonabile, nell'atteggiamento, a personaggi quali Capaneo, il papa Niccolò III, e Caifa²⁷⁵.

Il terzo è invece Cassio, amico di Bruto, e come lui è uno dei cesaricidi. Viene descritto da Dante solamente come «membruto» (v. 67), ossia robusto²⁷⁶.

²⁷³ Una simile raffigurazione di Satana è nel *Giudizio Universale* di Giotto, dipinto nella Cappella degli Scrovegni.

²⁷⁴ L'apparente magnanimità di Bruto è presa dai versi di Lucano (*Phars.* II, 234-235): «At non magnanimi percussit pectora Bruti / terror» [«Ma il magnanimo cuore di Bruto non si lasciò scuotere dal terrore»].

²⁷⁵ In tutti questi personaggi ritorna il verbo *torcersi*: nell'atto disdegnoso di Capaneo che, volgendo le spalle al cielo, giace «dispettoso e torto» (*Inf.* XIV 47); nell'agitarsi invano di papa Niccolò III che «tutti storse i piedi» (*Inf.* XIX 64); nella rabbia impotente di Caifa che, inchiodato a terra, «tutto si storse» alla vista di Dante (*Inf.* XXIII 112).

²⁷⁶ Poiché da Plutarco (*Vita di Cesare* 62), fonte che Dante non conosceva, sappiamo che in realtà Cassio era esile e pallido, molti commentatori hanno ritenuto che Dante confondesse Cassio Longino, uccisore di Cesare, con Lucio Cassio, seguace di Catilina, ricordato da Cicerone nella III *Catilinaria* (VII 16). Non sappiamo se Dante conoscesse il testo di Cicerone, dove, peraltro, il termine «membruto» non trova riscontro (si parla invece di «adipes»). Scrive in merito Bellomo (2014): «Non stupisce l'ignoranza da parte di Dante di questa fonte greca, né convince l'ipotesi escogitata da Angelo Mai per cui il poeta si

Ma la notte ormai incombe, dichiara Virgilio a Dante, è tempo di riprendere il cammino. Tutto ciò che c'era da vedere è stato visto.

Così con il verso 68 ha inizio il secondo nucleo narrativo del canto, dove viene descritta prima la discesa dei due poeti lungo le «vellute coste» (v. 73) di Lucifero, poi, in prossimità dell'anca, il capovolgimento degli stessi, i quali iniziano a risalire in direzione dell'emisfero australe. Il cammino dei poeti riprende nella «natural burella», e dopo aver espresso i propri dubbi cosmologici, risolti immediatamente da Virgilio, Dante ritorna finalmente «a riveder le stelle».

Vorrei, in chiusura, mettere in luce ancora due aspetti che riguardano Lucifero: il primo (a) è di carattere più generale, mentre il secondo (b) è prettamente linguistico.

a) L'incontro con Lucifero, che non prevede un diretto coinvolgimento del poeta, convalida la subordinazione dell'angelo ribelle rispetto a Dio, subordinazione resa manifesta dal fatto che lui stesso diventa «strumento della giustizia divina» (Cappello, 2000), attraverso la punizione che infligge ai peccatori. Questo dunque il terribile contrappasso che spiega di conseguenza anche le lacrime, segno evidente di sconfitta, ma anche di rabbia impotente: «questo partecipare alla giustizia divina si può considerare il vero contrappasso cui è sottoposto l'angelo ribelle, che sconta il suo gesto facendo prova della sua sottomissione al piano divino cui collabora suo malgrado» (*ibid*).

In altre parole Dante si ritrova, alla fine di questa prima tappa del viaggio, a doversi confrontare con il problema dell'essenza del male, e lo fa proprio dimostrando che esso non si oppone in modo manicheo al piano di Dio, ma al contrario, grazie al proprio esistere, si sottopone a questo piano in forma di risarcimento, quasi a riequilibrare quel deficit, quell'assenza di Bene, che ne costituisce la sua più vera natura. Satana, «colui che fu nobil creato» (*Purg.* XII 25), è ora ridotto a una grande macchina silenziosa, e l'orrore che ne deriva, non è dato dai singoli elementi che la compongono, quanto dal complessivo funzionamento della stessa: le sue ali meccaniche fanno ghiacciare Cocito, le mani graffiano e le bocche triturano in un movimento perpetuo che non

sarebbe confuso con Lucio Cassio, a cui Cicerone attribuisce l'obesità.: infatti l'adipe non può essere stato confuso con i muscoli di chi viene definito *membruto*». È opinione dei commentatori moderni (tra i quali Bosco-Reggio e Chiavacci Leonardi) che tale attributo di Cassio possa essere un'invenzione dantesca, a controbilanciare la sua robustezza morale, attinta da Lucano.

conosce posa. Nemmeno quando Virgilio, colto il momento propizio, si aggrappa al suo gigantesco corpo, il meccanismo cessa di funzionare. E la sola cosa che il Maligno può fare, è diventare un oggetto passivo, una scala al servizio della volontà divina che permette ai due viandanti di lasciarsi alle spalle il regno infernale.

b) Le considerazioni linguistiche derivano dalle osservazioni di Paola Manni, la quale, nella sua lettura (Manni, 2011), evidenzia come particolari scelte lessicali da parte di Dante hanno inciso efficacemente sulla resa poetica dell'immagine di Lucifero; un'ultima occasione per riflettere sulla forza dirompente del linguaggio dantesco. Ci sono innanzitutto parole che nel Trecento hanno un'efficacia espressiva e delle sfumature che risultano oggi attenuate.

Il termine «bava» (v. 54), ad esempio, non solo è un *hapax*, ma indica in primo luogo l'umore che usciva dalla bocca di animali inferociti, laddove oggigiorno lo stesso termine può essere utilizzato anche nell'ambito umano. Il termine inoltre, essendo in posizione di rima, permette di fare una considerazione anche sulla coppia di verbi complementari: «svolazzava» (v. 50) e «s'aggelava» (v. 52). Di questi verbi non ci sono attestazioni antecedenti alla *Commedia*, né essi sono utilizzati altrove da Dante. Nel caso di *svolazzare* si ha una formazione che parte dal prefisso rafforzativo (talvolta con valore peggiorativo) *s-* al quale si aggiunge in coda la desinenza *-azzare*, simile al suffisso nominale *-azzo*, con cui condivide il senso accrescitivo-dispregiativo (si ricordino i nomi dei diavoli, *Cagnazzo e Draghignazzo*).

Il termine invece *aggelare*, variante del più comune *gelare*, è potenziato dal punto di vista formale e semantico dal prefisso *a-*, utilizzato in più occasioni da Dante in neologismi verbali quali *appulcrare, arruncigliare, acceffare* ecc.

Non mancano inoltre tecnicismi appartenenti alle arti meccaniche, a partire da *dificio* (forma aferetica di edificio), inteso come 'macchina', 'ordigno', in riferimento all'indistinta immagine iniziale di Lucifero, le cui ali sono paragonate alle pale di un mulino a vento, la grande novità tecnologica che cominciava a farsi strada anche in alcune aree della nostra penisola. Segue poi il termine *maciulla*, attrezzo utilizzato per frantumare il lino e la canapa, adoperato come termine di paragone con i denti di Satana che fanno a pezzi i tre peccatori.

È proprio ritornando all'immagine di Lucifero come 'macchina' che mi avvio alla conclusione. Non si può non notare, al termine di questa rassegna demoniaca, l'enorme differenza tra i precedenti guardiani infernali e il loro Re. Tutti manifestano, a loro modo, nelle mansioni loro affidate, una certa vitalità, un impeto di spirito che Lucifero non possiede. Caronte minaccia e colpisce col remo, Minosse ringhia e giudica secondo i giri di coda, Cerbero latra e scuioia, Flegiàs adempie alla funzione di nocchiero e si cruccia nell'ira, i diavoli di Dite sbarrano le porte, il Minotauro saltella infuriato, i centauri colpiscono a suon di frecce, le Arpie emettono lamenti e torturano, le cagne nere inseguono e sbranano, i diavoli di Malebolge sferzano, uncinano e tagliano, nonché ordiscono inganni e mentono, Nembrot (al pari di Pluto) pronuncia parole incomprensibili e sfoga l'ira suonando il corno, Efialte, pur incatenato, si scuote con tutta la forza. E Lucifero? Quasi del tutto immobile, muto, confitto nel ghiaccio. Il lettore potrebbe rimanere stupito dinnanzi a una così meccanica rappresentazione del Diavolo, vuota, priva di quell'intelligenza demoniaca che invece traspare negli altri guardiani. Egli è pur sempre la colonna portante dell'architettura infernale, un novello Atlante sulle cui spalle grava il peso della colpa e dei peccati commessi dagli uomini. Dante tuttavia gli riserva una descrizione neutra, distaccata, fredda al pari della ghiaccia nella quale è intrappolato, al fine forse di ricordare il suo vero *status* di eterno sconfitto.



Lucifero (Inf. XXXIV). Illustrazione di G. Dell'Otto.

Conclusioni

Giunti al termine di questa disamina demoniaca, è forse possibile distinguere, più chiaramente, le due fonti a cui facevo menzione in apertura di questa ricerca: da una parte la tradizione proveniente dalle Sacre Scritture, dalla riflessione patristica e quella scolastica, dall'altra quella classica.

Così insieme a Lucifero, a Nembrot e ai diavoli, nel «doloroso regno» abbiamo trovato Caronte, Minosse, Cerbero, Pluto, le Furie, il Minotauro, i Centauri, le Arpie, Gerione. Come emerge dai nomi poc'anzi citati, non solo Dante usufruisce maggiormente di semidei e di mostri pagani, rispetto a quelli biblici, ma offre a loro un ufficio (perlopiù di derivazione classica) che gli altri non hanno: Caronte traghetta le anime, Minosse le giudica, Cerbero e Pluto stanno a guardia, l'uno del terzo cerchio, l'altro del quarto, e così via. Queste creature, tratte dal mondo antico, non possono trovare dimora che all'inferno, poiché la Chiesa stessa le aveva trasformate in demoni.

E se personaggi quali Caronte e Minosse erano già presenti nell'Ade di Virgilio, la straordinaria capacità dantesca di saper rinnovare fa sì che essi assumano forme e modalità espressive che rimangono scolpite nella memoria di ogni lettore in un modo senza precedenti. Come infatti dimenticare gli «occhi di bragia» di Caronte mentre col remo percuote le anime, la coda di Minosse colta nell'atto di giudicare, o i linguaggi demoniaci e incomprensibili di Pluto e del già citato Nembrot? Piccoli dettagli, che però nello spazio di un endecasillabo o di un paio di terzine, acquistano un realismo e una forza senza pari. A ben guardare, Dante sembra però non indugiare troppo su questi demoni-guardiani, soprattutto nei primi canti: esaurita la funzione di oppositori al viaggio del poeta, essi riprendono la loro attività (come si suppone facciano Caronte, Minosse, Anteo), oppure sono lasciati in balia delle proprie passioni (Pluto, il Minotauro).

Questi demoni infernali, spesso, incutono paura al pellegrino, lo minacciano, sicché Dante, in diverse occasioni, deve affidarsi alle parole risoltrici di Virgilio per poter proseguire il cammino. Il maggior pericolo si presenta dinnanzi alle porte della città di Dite (canto IX): al solo nome di Medusa, invocato dalle feroci Erinni, Virgilio

copre con le mani il volto di Dante, affinché non venga tramutato in pietra se dovesse giungere la Gorgone. Ma molti di questi demoni appaiono in realtà più nella forma che nella sostanza: al loro aspetto mostruoso e grottesco, alla tracotanza, al loro frapporsi come ostacoli all'apparenza insuperabili, si contrappone una volontà in grado di vincere ogni resistenza: è il volere divino, unico e vero motore del viaggio dantesco. E se i demoni non possono nuocere al pellegrino, alcuni di loro permettono al poeta di proseguire per la strada che gli è concessa di percorrere. È quanto succede, ad esempio, con il centauro Nesso, con Gerione e con il gigante Anteo, provvidenziali psicopompi dell'imperscrutabile volontà divina.

Durante le fasi di ricerca e di stesura della tesi, ho avuto modo di confrontarmi con la sterminata bibliografia dantesca, una selva non meno intricata di quella attraversata da Dante. Mi rendo conto, pertanto, di aver fatto solo cenno a determinate questioni, alcune delle quali meriterebbero ulteriori approfondimenti.

Il fatto che Dante, salito sulla barca di Flegiàs (canto VIII), dichiarò «e sol quand'io fui dentro parve carica» (v. 27), potrebbe essere, ad esempio, l'occasione per riflettere in merito a un tema diverso e più ampio, non circoscritto al solo *Inferno*, ovvero l'ambiguo rapporto di Dante con i corpi delle anime dell'aldilà, talvolta percepiti nella loro materialità, altre volte invece considerati alla stregua di ombre evanescenti.

Un esempio su tutti: l'abbraccio tra Dante e l'amico Casella (*Purg.* II 76-81) non ha lo stesso effetto di quello che Virgilio, in diverse occasioni, riserva al discepolo.

Ed è richiamando di nuovo la figura di Virgilio che mi avvio alla conclusione. Come ebbe modo di esprimere la Chiavacci Leonardi, Virgilio e Dante sono «i portatori – e in una certa misura i creatori – a due diversi livelli di tempo e di civiltà, dell'immagine del destino dell'uomo propria dell'occidente» (Chiavacci Leonardi, 1982: 81). Ecco che allora Dante non si fa solo protagonista del viaggio, ma in quanto autore è egli stesso (e di questo credo ne fosse consapevole) una guida, la nostra. Dante ci invita, attraverso la *Commedia*, a guardare nel profondo abisso della nostra anima; non solo egli indica il Male, ma infonde soprattutto la speranza e il desiderio di «riveder le stelle».

E cos'altro poteva fare, se non indicare agli uomini la strada verso la felicità celeste?
Dopotutto:

Finis est [...] removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis.²⁷⁷

E noi lettori, a distanza di settecento anni, siamo ancora in cammino con lui, cerchio dopo cerchio, cornice dopo cornice, cielo dopo cielo: perché alla fine del viaggio la riconquista più grande è proprio quel Paradiso al quale – Dante lo ricorda – tutti i credenti sono destinati fin dall'eternità.

²⁷⁷ Cfr. *Ep.* XIII, XV.[39]: («il fine...[dell'opera] è rimuovere i viventi in questa vita da uno stato di miseria e condurli a uno stato di felicità»).

Bibliografia

I. EDIZIONI E COMMENTI DELLA «COMMEDIA»

Bambaglioli

Graziolo Bambaglioli, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di Luca Carlo Rossi, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998.

Bellomo

Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Einaudi, Torino 2013.

Boccaccio

Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la «Commedia» di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, vol. VI, Arnoldo Mondadori, Milano 1965.

Bosco-Reggio

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Le Monnier, Firenze 1988.

Buti

Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa 1858-62 (ed. anastatica con prefazione di Francesco Mazzoni, Pisa 1989).

Chiavacci Leonardi

Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 1991-97.

Grabher

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con il commento di Carlo Grabher, La Nuova Italia, Firenze 1934-36.

Guido da Pisa

Guido da Pisa, *Expositiones et glose declaratio super «Comediam» Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, Salerno editrice, Roma 2013.

Iacopo

Iacopo Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di Saverio Bellomo, Antenore, Padova 1990.

Lana

Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, Salerno Editrice, Roma 2009.

Landino

Cristoforo Landino, *Commento sopra la «Commedia»*, a cura di Paolo Procaccioli, Salerno editrice, Roma 2001.

Maramauro

Guglielmo Maramauro, *Exposizione sopra l'«Inferno» di Dante Alligieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Antenore, Padova 1998.

Momigliano

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, commentata da Attilio Momigliano, Sansoni, Firenze 1946.

Ottimo

L'Ottimo commento della «Divina Commedia». Testo inedito di un contemporaneo del poeta, a cura di Alessandro Torri, Capurro, Pisa 1827-29 (ed. Anastatica, con prefazione di Francesco Mazzoni, Forni, Sala Bolognese 1995).

Ottimo 3

L'Ottimo commento della «Divina Commedia». Testo inedito di un contemporaneo del poeta, a cura di Alessandro Torri, Capurro, Pisa 1827-29 (ed. Anastatica, con prefazione di Francesco Mazzoni, Forni, Sala Bolognese 1995).

Pasquini-Quaglio

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti, Milano 1979.

Petrocchi

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67 (rist. con correzioni Le Lettere, Firenze 1994).

Pietro I

Pietro Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, nunc primum in luce editum consilio et sumtibus G. I. Bar. Vernon, a cura di Vincenzo Nannucci, Piatti, Firenze 1845 (I red.).

Pietro II

Pietro Alighieri, *Il «Commentarium» nelle relazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, trascrizione a cura di Roberto Della Vedova e Maria Teresa Silvotti, nota introduttiva di Egidio Guidubaldi, Olschki, Firenze 1978 (II red.).

Pietro III

Pietro Alighieri, *Comentum Super Poema Comedie Dantis (A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's «The Divine Comedy»)*, edited by Massimiliano Chiamenti, University Press, Tempe (Az) 2003 (III red.).

Torraca

Francesco Torraca, *Commento alla «Divina Commedia»*, a cura di Valerio Marucci, Salerno editrice, Roma 2008 (prima ed. 1905).

Vellutello

Alessandro Vellutello, *La «Commedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Salerno editrice, Roma 2006.

Segnalo inoltre: il contributo e gli spunti dati dalle voci dell'*Enciclopedia Dantesca* (ED), 5 voll. (+Appendice), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978; il *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll., Utet, 2003; la *Bibliografia Dantesca Internazionale*: <http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>; *Dartmouth Dante Project*: <https://dante.dartmouth.edu/search.php>; TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*: <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO>. Le immagini presenti nella tesi sono tratte dai seguenti volumi: Luther Link, *Il Diavolo nell'arte*, Mondadori, Milano 2001; Paolo Barbieri, *L'Inferno di Dante*, Mondadori, Milano 2012; Dante Alighieri, *Inferno*, commentato da F. Nembrini, illustrato da G. Dell'Otto, prefazione a c. di A. D'Avenia, Mondadori, Milano 2018.

II. ALTRE OPERE DI DANTE

Convivio, a c. di F. Brambilla Ageno, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1995.

De vulgari eloquentia, a c. di E. Fenzi con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, NECOD, vol. III, Salerno Editrice, Roma 2012.

Epistole, a c. di M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti e M. Rinaldi, NECOD, vol. V, Salerno Editrice, Roma 2016.

Monarchia, a c. di P. Chiesa e A. Tabarroni con la collaborazione di D. Ellero, NECOD, vol. IV, Salerno Editrice, Roma 2013.

Vita Nuova, a c. di D. Pirovano e M. Grimaldi, NECOD, vol. I, Salerno Editrice, Roma 2015.

III. TESTI ANTICHI E MEDIEVALI

Agostino, *La città di Dio*, vol. II (Libro XI-XVIII), introd. e note a c. di D. Gentili, A. Trapè, trad. di D. Gentili, Città Nuova Editrice, Roma 1988.

Atanasio di Alessandria. Vita di Antonio, a c. di D. Baldi, Editrice Città Nuova, Roma, 2015.

Animali simbolici, alle origini del bestiario cristiano II, a c. di M. P. Ciccarese, Edizioni Dehoniane, Bologna 2007.

Bartolomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, ed. diretta da C. Meier, H. Meyer, B. Van den Abeele, I. Ventura, vol. VI, Liber XVII, a cura di I. Ventura, Brepols, Turnhout 2007.

Bellindote Pamalidesse, *Amor, gran peccato in Crestomazia italiana dei primi secoli*, a c. di Ernesto Monaci, nuova ed. riveduta e aumentata a cura di Felice Arese, Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1955.

Bernardo Silvestre, *Commentum Super Sex Libros Eneidos Virgilii*, a c. di B. Basile, Carocci, Roma 2008.

Bestiari medievali, a c. di L. Morini, Einaudi, Torino 1996.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem, a c. Di R. Weber *et al.*, terza ed. a cura di B. Fischer *et al.*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1983 (da tale edizione sono tratte anche le abbreviazioni usate. Per il testo della traduzione in lingua italiana si fa riferimento a *La Sacra Bibbia*, a c. della CEI, UELCI, Roma 2008).

Boccaccio Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, a c. di P. Giorgio Ricci, Mondadori, Milano 1974.

Evagrio Pontico, *La preghiera*, a c. di Vincenzo Messina, Città Nuova Editrice, Roma 1999.

Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a c. di G. Corsi, vol. I, Laterza, Bari 1952.

Fulgenzio Planciade, *Expositio Vergilianae continentiae secundum philosophos moralis*, a c. di F. Rosi, Luni Editrice, Milano-Trento 1997.

Franco Sacchetti, *Le trecento novelle*, ed. a c. di M. Zaccarello, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014.

Il cavaliere irlandese all'inferno, a c. di A. Magnani, Sellerio Editore, Palermo 1996.

Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, vol. II, a c. di A. V. Canale, UTET, Torino 2004.

Lucano M. A, *Farsaglia*, a c. di L. Griffa, Adelphi, Milano 1967.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. B. Marzolla, Einaudi, Torino 1994.

Ovidio, *Ars Amatoria*, vol. I, a cura di A. Della Casa, UTET, Torino 1982.

Palladio, *La storia lausiaca*, a c. di Cristine Mohrmann, testo critico e commento a c. di G.J.M. Bartelink, trad. di M. Barchiesi, Mondadori Editore, Milano, 1974.

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004.

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, a cura di Georg Thilo e Hermann Hagen, vol. II, Olms, Hildesheim 1961.

Plinio, *Storia Naturale*, vol. II, Einaudi, Torino 1982.

Stazio, *Tebaide*, vol. I (Libri I-VI) e vol. II (Libri VII-XII), introd. a c. di W. J. Dominik, traduzione e note a c. Di G. F. Villa, BUR, Milano 1998.

Stazio, *Opere*, a c. di A. Traglia e G. Aricò, UTET, Torino 1980.

Tommaso d'Aquino, *De malo*, vol. 7 (qq. 7-16), trad. di R. Coggi, ESD, Bologna 2003.

Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, trad. a c. dei Frati Domenicani, ESD, Bologna 2014.

Uguccione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps, a c. di E. Cecchini [e altri], Sismel- Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004.

Visioni dell'aldilà in Occidente, a c. di M.P. Ciccarese, Nardini Editore, Firenze, 1987

Virgilio, *Eneide*, traduzione a cura di Luca Canali, commento e introduzione a cura di Ettore Paratore, Oscar Mondadori, Milano 2012. [1 ed. Oscar classici greci e latini 1991]

IV. SIGLE E ABBREVIAZIONI

Al

«L'Alighieri».

LC

«Lecture classensi».

LDT

Lectura Dantis Turicensis, a cura di Georges Guntert e Michelangelo Picone, Franco Cesati Editore, Firenze 2000-2002.

Lect. Bononiensis

Lectura Dantis Bononiensis, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli, Bononia University Press, Bologna 2012 ss.

Lect. Scaligera

Lectura Dantis Scaligera, Le Monnier, Firenze 1967-1968.

Nuove Lett.

Casa di Dante in Roma, *Nuove letture dantesche*, Le Monnier Firenze 1966-1969.

SD

«Studi danteschi»

V. STUDI

BAROLINI 2006 = Teodolinda Barolini, *Minos's Tail: The Labor of Divising Hell*, in *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, pp. 132-150.

BATTISTINI 1996 = Andrea Battistini, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione* in "I son venuto al punto de la rota", «LC», vol. 26, pp. 93-110.

BELLOMO 2014 = Saverio Bellomo, *Lucifero e la cosmogonia poetica di Dante: lettura di «Inferno» XXXIV*, «Al», 55, n.s., XLIII, pp. 91-106.

BELLOMO 2016 = Saverio Bellomo, «Or sè tu quel Virgilio?»: ma quale Virgilio?, «Al», 47, n.s., LVII, pp. 5-18.

BERTELLI 2019 = Italo Bertelli, *Il canto degli ignavi e di Caronte (Inf. III) in Il canto di Caronte. Saggi e appunti danteschi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 11-31.

BORZI 1985 = Italo Borzi, *Dal Minotauro a Chirone (Inf. XII)*, in *Verso l'ultima salute. Saggi danteschi*, Rusconi, Milano, pp. 59-97.

BOSCO 1964 = Umberto Bosco, «Inferno» canto XII, in *Lecture dantesche*, a c. di G. Getto, Sansoni, Firenze, pp. 210-219.

- BOSCO 1966 = Umberto Bosco, *Il canto di Filippo Argenti in Dante vicino*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, pp. 213-236.
- CAMPORESI 2018 = Piero Camporesi, *Il paese della fame*, Garzanti, Milano (I ed. 1978).
- CAPPELLO 2000 = Giovanni Cappello, *Canto XXXIV, LDT, Inf.*, pp. 473-482.
- CARRAI 2012 = Stefano Carrai, *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CARETTI 1964 = Lanfranco Caretti, *Il Canto XVI dell'«Inferno»*, in *Lecture dantesche*, a c. di G. Getto, Sansoni, Firenze, pp. 291-312.
- CARETTI 1966 = Lanfranco Caretti, *Il Canto V dell'«Inferno»*, *Nuove Lett.*, vol. I, pp. 105-131.
- CARUSO 2000 = Carlo Caruso, *Canto XII, LDT, Inf.*, pp. 165-182.
- CASAGRANDE 1990 = Gino Casagrande, «Per la dannosa colpa de la gola». *Note sul contrappasso di «Inferno» VI*, «SD», LXII, pp. 39-53.
- CAVALCA 2009 = Domenico Cavalca, *Vite dei santi Padri*, a c. di C. Delcorno, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- CHIARI 1967 = Alberto Chiari, *Canto XXXI, Lect. Scaligera, Inf.*, pp. 1093-1121.
- CHIAVACCI LEONARDI 1982 = Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Dante e Virgilio: l'immagine europea del destino dell'uomo*, «LC», vol. 12, pp. 81-97.
- COTTIGNOLI 2012 = Alfredo Cottignoli, *Inferno VIII. Il dramma dell'ira e della salvezza senza grazia*, in *Lect. Bononiensis*, vol. II, pp. 89-100.

- DE SANCTIS 1996 = Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo, Einaudi, Torino.
- D'OIDIO 1932 = Francesco D'Ovidio, *Il canto di Pier della Vigna*, in *Nuovi studii danteschi*, vol. I, Alfredo Guida Editore, Napoli, pp. 117-278.
- FAVATI 1965 = Guido Favati, *Il «Jeu di Dante» (interpretazione del canto XXI dell'«Inferno»)*, in «Cultura neolatina», XXV, pp. 34-52.
- FERRETTI 1950 = Giovanni Ferretti, *La «matta bestialità»*, in *Saggi danteschi*, Le Monnier, Firenze, pp. 77-112.
- FIGURELLI 1966 = Fernando Figurelli, *Il Canto VII dell'«Inferno»*, *Nuove Lett.*, vol. I, pp. 183-208.
- FIGURELLI 1967 = Fernando Figurelli, *Canto XII, Lect. Scaligera, Inf.*, pp. 391-424.
- FRANZONI 1983 = Giovanni Franzoni, *Il diavolo, mio fratello*, Rubbettino Editore, Catanzaro.
- FRECCERO 1989 = John Freccero, *Medusa: la lettera e lo spirito*, in *Dante. La poetica della conversione*, a c. di C. Calenda, Il Mulino, Bologna, pp. 175-193.
- FUMAGALLI 2000 = Edoardo Fumagalli, *Canto IX, LDT, Inf.*, pp. 127-138.
- GORNI 2000 = Guglielmo Gorni, *Canto XVII, LDT, Inf.* pp. 233-241.
- GORNI 2002 = Guglielmo Gorni, *Dante nella selva: il primo canto della Commedia*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- GORNI 2008 = Guglielmo Gorni, *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Bari.

- GRAF 2002 = Arturo Graf, *Demonologia di Dante*, in *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a c. di C. Allasia e W. Meliga, Mondadori, Milano, pp. 257-291.
- GUERRI 1908 = Domenico Guerri, «*Papé Satan, papé Satan aleppe!*» in *Di alcuni versi dotti della Divina Commedia. Ricerche sul sapere grammaticale di Dante*, S. Lapi, Città di Castello, pp. 3-18.
- INTROVIGNE 1990 = Massimo Introvigne, *Il cappello del mago: I nuovi movimenti magici, dallo spiritismo al satanismo*, Edizioni Sugarco, Milano.
- LEDDA 2019 = Giuseppe Ledda, *Il bestiario dell'aldilà*, Longo editore, Ravenna.
- LINK 2001 = Luther Link, *Il Diavolo nell'arte*, Mondadori, Milano.
- MANNI 2011 = Paola Manni, «*Inferno*» XXXIV: *il canto di Lucifero*, «Al.», 52, n.s., XXXVIII, pp. 109-121.
- MANNI 2013 = Paola Manni, *La lingua di Dante*, Il Mulino, Milano.
- MAZZONI 1966 = Francesco Mazzoni, *Il Canto VI dell'«Inferno»*, *Nuove Lett.*, vol. I, pp. 133-181.
- MAZZONI 1967 = Francesco Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia»*, Sansoni, Firenze.
- MAZZUCCHI 2013 = Andrea Mazzucchi, *Canto XII: «Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri»* in *Lectura Dantis Romana, «Inferno»*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno editore, Roma, pp. 366-409.
- MERCURI 1984 = Roberto Mercuri, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni editore, Roma.
- MINEO 2004 = Nicolò Mineo, *Lettura del canto VIII dell'«Inferno»*, «Al.», 45, n.s., XXIV, pp. 53-77.

- MURESU 1995 = Gabriele Muresu, *La selva dei disperati* («Inferno» XIII), in «Rassegna della letteratura italiana», XCIX, pp. 5-45.
- NARDI 1966 = Bruno Nardi, *Novità sul «getto della corda» e su Gerione* in *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 332-354.
- NICOSIA 1969 = Paolo Nicosia, *Dieci saggi sull'inferno dantesco*, D'Anna, Messina-Firenze.
- PADOAN 1966 = Giorgio Padoan, *Il Canto III dell'«Inferno»*, *Nuove Lett.*, vol. I, pp. 47-71.
- PAGLIARO 1967 = Antonino Pagliaro, *La rapsodia dei diavoli*, in *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, vol. I, G. D'Anna, Messina-Firenze, pp. 311-324.
- PARODI 1965 = Ernesto Giacomo Parodi, *Il comico nella «Divina Commedia»*, in *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a c. di G. Folena e P. V. Mengaldo, Neri Pozza editore, pp. 69-134.
- PASQUAZI 1966 = Silvio Pasquazi, *Il canto dei tre fiorentini* in *All'eterno del tempo. Studi danteschi*, Le Monnier, Firenze, pp. 13-47.
- PASTOUUREAU 2012 = Michel Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, a c. di C. Testi, Einaudi, Torino.
- PATOTA 2015 = Giuseppe Patota, *La grande bellezza dell'italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- PETROCCHI 1967 = Giorgio Petrocchi, *Canto XXXIV, Lect. Scaligera*, pp. 1204-1219.

PICONE 1991 = Michelangelo Picone, *Dante, Ovidio e il mito di Ulisse*, in «Lettere italiane», 43, pp. 500-516.

PICONE 1993a = Michelangelo Picone, *Dante e il canone degli auctores*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», I, pp. 9-26.

PICONE 1993b = Michelangelo Picone, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A. Iannucci, Longo, Ravenna, pp. 107-144.

PICONE 2000 = Michelangelo Picone, *Canto XVI, LDT, Inf.*, pp. 221-232.

PICONE 2005 = Michelangelo Picone, *La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, in *Il mito nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, a c. di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia, pp. 125-175.

PIETROBONO 1915 = Luigi Pietrobono, *Il prologo*, in *Il poema sacro. Saggio d'una interpretazione generale della Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna, pp. 155-209.

PIRANDELLO 1994 = Luigi Pirandello, *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in Id., *L'umorismo ed altri saggi*, a c. di E. Ghidetti, Giunti, Firenze, pp. 277-294.

PRINCIPATO 1952 = Mario Principato, *Il canto XXI dell'«Inferno»*, A. Signorelli, Roma.

REGNAULT 1994 = Lucien Regnault, *La vita quotidiana dei Padri del deserto*, Piemme, Casale Monferrato.

RUGGIERI 1997 = Sidonia Ruggieri, *Medusa, Gerione e Lucifero: tre metafore dell'ordine sovvertito e della naturalità distorta*, in *I "monstra" nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, a c. di E. Menestò, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 205-233.

RUSSEL 1999 = Jeffrey Burton Russel, *Il Diavolo nel Medioevo*, trad. di F. Cezzi, Laterza, Bari.

SALINARI 1975 = Giambattista Salinari, *Il comico nella «Commedia»*, in Id., *Dante e altri saggi*, a c. di A. Tartaro, Riuniti, Roma, pp. 25-48.

SANGUINETI 1966 = Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Sansoni Editore, Firenze.

SEGRE 1990 = Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Einaudi, Torino, 1990.

SERIACOPI 2014 = Massimo Seriacopi, *Mostri e diavoli nell'«Inferno» di Dante Alighieri*, Aracne Editrice, Roma.

SPITZER 1976 = Leo Spitzer, *Il canto XIII dell'«Inferno»* in *Studi italiani*, a c. di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano, pp. 147-172.

TARTARO 1997 = Achille Tartaro, *Il Minotauro e i centauri*, in *I“monstra” nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, a c. di E. Menestò, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 161-176.

TOFFANIN 1967 = Giuseppe Toffanin, *Canto VIII, Lect. Scaligera, Inf.*, pp. 249-274.

TOSCHI 1955 = Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino.

VALLONE 1965 = Aldo Vallone, *Il canto XVI dell'«Inferno»*, in *Studi su Dante medievale*, Olschki, Firenze, pp. 179-205.

VALLONE 1966 = Aldo Vallone, *Il canto IX dell'«Inferno»*, *Nuove Lett.*, vol. I, pp. 237-260.

VALLONE 1967 = Aldo Vallone, *Il canto VII dell'«Inferno»*, *Lect. Scaligera, Inf.*, pp. 221-248.

ZANATO 2004 = Tiziano Zanato, *Lettura del canto XVIII dell'«Inferno»*, «Per leggere. I generi della lettura», IV / 6, pp. 5-47.

«vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume»

(Inf. I 83-84)

Ringraziamenti

«Se segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto». Questi versi danteschi, che includo tra i miei preferiti, hanno sempre avuto la straordinaria capacità di rinnovare in me la forza, l'entusiasmo e la determinazione di portare a termine il mio percorso di studi.

Questo importante traguardo, tuttavia, non sarebbe stato possibile senza il sostegno e la presenza di familiari e amici ai quali sento il dovere di esprimere, ancor di più, tutta la mia gratitudine e il mio affetto:

A voi, mamma e papà, dedico questo lavoro, affinché un giorno possiate con orgoglio vedere i frutti dei vostri sacrifici. Grazie per il vostro sostegno, l'infinita pazienza e il grande amore;

A Serena e Valentina, le migliori sorelle che potessi avere. Perché con voi la mente e il cuore sono sempre leggeri;

Ai nonni, per i pantagruelici pranzi e, soprattutto, per le immancabili candele accese alla vigilia di un esame;

A te, cara Annachiara, rivolgo un ringraziamento speciale: a quest'ora, senza il tuo aiuto, starei ancora navigando nelle torbide e impetuose acque del B2, prossimo al naufragio e ben lontano dalla meta prefissata;

Alle amiche di sempre: Serena, Elisabetta, Irene e Denise, ragazza tanto imprevedibile quanto coinvolgente. A voi sono grato per tutto il tempo trascorso insieme. Perché la vostra presenza rasserena le giornate più buie;

Ed infine: ad Alice (cugina lontana ma sempre nel cuore) e a Davide, la cui lista, ora, non trova più scuse di essere ignorata.

