

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

con il contributo del

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

con il patrocinio di

Regione Toscana
Comune di Firenze

con la collaborazione di

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale

Le forme del comico

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di
Simone Magherini
Anna Nozzoli
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

INDICE

Premessa dei curatori IX

LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi & mille burle facetissime & stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, <i>«Liberarsi dei cenci». Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, <i>«Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora». Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

SERGIO CRISTALDI

METALINGUAGGIO DEL COMICO DANTESCO

I. UNA TERNA DI STILI

Stiamo, in prima approssimazione, alla testimonianza che Dante ha offerto sul comico nel *De vulgari eloquentia* (II, iv, 5-6), recuperando una tradizione retorica tardo-antica e mediolatina, e riformulandola in maniera originale:

Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cationem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere¹.

All'intelligenza di questo passo giova certo la riesumazione delle dottrine tramandate da una riflessione millenaria, ma riesce non meno utile l'aggancio al contesto più prossimo, quello dell'opera di appartenenza, specie il complessivo libro secondo, davvero imprescindibile (pena il rischio di incontrollate derive esegetiche, in agguato anche a carico di un'erudizione agguerrita). Non suonerà superfluo, pertanto, l'avviso che queste osservazioni di Dante si innestano entro un disegno complessivo definito dalla rivendicazione del volgare, stru-

¹ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, Roma, Salerno Editrice, 2012.

mento dalle cospicue potenzialità, in grado di superare la sua origine contingente, la sua iniziale fenomenologia irregolare, e di attingere il piano alto della razionalità e regolarità, in seguito a un debito filtraggio e raffinamento. Decisiva documentazione: la poesia romanza, in particolare la lirica di trovatori e trovieri d'oltralpe, nonché il suo sviluppo in lingua di *si* a opera soprattutto di Siciliani e Stilnovisti.

Il nostro brano, dunque, si preoccupa di articolare al suo interno il campo del poetico e di farlo a partire da una certa chiave, quella dello stile, che comanda la tripartizione esibita (con qualche incongruenza, come vedremo, non tale comunque da terremotare irrimediabilmente l'impianto complessivo). Il panorama vuole essere completo: Dante intende esaurire, con la sua terna, tutte le varietà stilistiche, o almeno quelle principali e sovraordinate. Le tre caselle non stanno però sullo stesso piano, al contrario implicano gradi di valore disuguali, per cui la contiguità – lacune non ve ne sono – va con il dislivello e l'elencazione è una classifica, che per la precisione procede secondo un ordine discendente, da ciò che sta più in alto a ciò che sta più in basso. Era impostazione canonica della tradizionale dottrina degli stili, dottrina che scandiva una enumerazione gerarchizzata, con in testa uno stile *magnus* o *gravis*, al centro classifica uno *mediocris* e in coda uno *humilis*: così, ad esempio, la *Poetria* di Giovanni di Garlandia, che accreditava un deciso verticalismo². A contatto con una simile eredità, Dante – almeno adesso – la fa propria, tanto che il suo riconoscimento di una pluralità comporta al tempo stesso subordinazione, secondo «una concezione pluristilistica rigorosamente verticale», che riesce aliena da sostanziali incrinature³. E se ne ha immediata conferma continuando a leggere il trattato, che assegna anche al versante strettamente linguistico quelle tre consacrate etichette, anzi ne fa espressa menzione solo in riferimento a esso, all'atto di individuare una graduatoria che muove dal «vulgare illustre» e scende poi a quello «mediocre», raggiungendo di qui quello «humile» (II, iv, 6). Questa postilla di carattere linguistico accerta il carattere originale dell'intera operazione, tutt'altro che affet-

² Cfr. GIOVANNI MARI, *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca, metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII, 1902, pp. 883-965; 900 (una più recente edizione è *The «Parisiana Poetria» of John of Garland*, a cura di Traugott Lawler, New Haven-London, Yale University Press, 1974).

³ GIANFRANCO FOLENA, *Dante e la teoria degli stili* (1955), ora in *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 199-236: 217.

ta dall'inerzia dell'epigono, al contrario promossa da un rivoluzionario lucido e abile, che si avvale del passato per accreditare il nuovo, dimostrarne la piena legittimità e fungibilità. La convocazione di una gerarchia acquisita da gran tempo vale a provare che l'*ydiuma tripharium* si innalza al vertice finora riservato alla *gramatica* e ai suoi capolavori, e che le ruvidezze e approssimazioni non ne definiscono ed esauriscono la fisionomia, ma ne costituiscono la porzione depressa, che fa da sgabello a quella splendidamente nobile: lungi dal ridursi ad appendice deteriore della scrittura in latino, la letteratura romanza la affianca, ne assume la pluralità di fasce, e sa essere a sua volta grave o mediocre o umile, proprio come quella. Superiorità e inferiorità non coincidono rispettivamente con la lingua artificiale e la lingua materna, ma differenziano al loro interno l'una e l'altra, sicché la seconda possiede non meno della prima i fulgori a cui danno maggior risalto le penombre, i capolavori che spiccano sui prodotti di seconda e terza categoria. Se proprio si vogliono commisurare i due insiemi linguistico-letterari, allora si troverà che i migliori fra i moderni non sono indegni dei classici più reputati, così come le attuali mediocrità trovano il loro *pendant* nelle manifestazioni meno impegnate dell'antico (o in quelle del moderno che si mantengono entro la scia linguistica tradizionale).

Ma il *De vulgari* sta anche associando agli stili i generi letterari, una mossa ardita di cui ci si continua a chiedere la motivazione, data la diversa natura dell'uno e dell'altro ordine, qui invece senz'altro sovrapposti, e senza alcuna annotazione volta a chiarire e giustificare, in premessa o ai margini. Tragedia, commedia ed elegia sono fatte entrare nei riquadri stilistici, che solo per comodità espositiva, del resto, solo per artificio didascalico, più o meno opportuno, abbiamo presentato in prima battuta come propriamente tali, mentre essi si pongono *d'emblée* come stilistico-generici, in assenza di distinzione fra l'uno e l'altro vettore. Perché questo pacchetto di equivalenze? L'interrogativo pesa in proporzione alla singolarità della mossa. D'accordo, non possiamo più condividere lo stupore di chi attribuiva a Dante l'onere (piuttosto che l'onore) di aver perpetrato per primo il *télescopage* e di aver introdotto in questo modo, nei compartimenti della retorica e della poetica, un elemento, se non proprio di disturbo, in ogni caso di alterazione⁴. Ricerche successive hanno

⁴ A meravigliarsi era PIO RAJNA, *Il titolo del poema dantesco*, in «Studi Danteschi»,

mostrato che quell'eccezione alla regola non era così isolata, che precedenti esistevano, quanto meno in area basso-medievale, e che c'era anche qualche caso analogo all'indomani della riflessione dantesca, nei suoi immediati paraggi⁵. Il modo di procedere del *De vulgari* è dunque più raro che unico, il che non ci esime affatto dall'interrogarci sulle ragioni di una scelta che scontata non era. Azzardare un'ipotesi non è facile; si può comunque constatare che la partizione per stili e contemporaneamente per generi, in stretta corrispondenza, gratifica con una doppia evidenza i picchi di un territorio, quello appunto delle opere in volgare, fino a quel momento non mappato, così come ne qualifica le zone in piano e gli avvallamenti.

Più agevole dell'inchiesta sul *perché* (indubbiamente da riprendere) appare la diversa e complementare ricerca intorno al *come*, attenta, con ambizione minore, alle condizioni che consentono a Dante di trattare quei generi alla stregua di stili più o meno apprezzabili. Lo ha ricordato più di un lettore: categorie quali "tragedia" e "commedia" erano state soggette, sin dalla Tarda Antichità, a un considerevole slittamento semantico, che ne aveva gradualmente eroso la componente modale e rimosso quasi del tutto il rinvio alla *mise-en-scène*, in origine punto d'arrivo obbligato, ma già in disuso in epoca imperiale, quando i testi drammaturgici non si rappresentavano più, semmai si declamavano in letture pubbliche⁶. A prendere il sopravvento, tanto più in un Medioevo senza teatro – o almeno, senza un certo tipo di teatro – erano state altre componenti: il rango dei personaggi, la loro effettiva statura morale, la qualità elevata o mediocre delle azioni, il grado di elaborazione retorica, eventualmente lo scioglimento luttuoso o felice. Di qui, la tendenza, negli enciclopedisti, nei retori, nei compilatori di *accessus*, a cancellare il discrimine tra

IV, 1921, pp. 5-37: 32-33: «Il concetto è costante: stile elevato, mezzano, umile; variano le designazioni; ma io non so di alcuno che abbia battuto la strada scelta da Dante, prendendole da generi di composizione poetica».

⁵ Conserviamo a riguardo un debito non indifferente verso PIER VINCENZO MENGALDO, *Lelegia «umile» (De vulgari Eloquentia II iv 5-6)* [1966], ora in *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, pp. 200-222: 204 sgg. Il diagramma (leggermente) posteriore – e senza dubbio tra i più affini – è quello di Benvenuto, nel suo commento all'*Inferno* (*Introductio e ad Inf.* IV, 88).

⁶ Sempre utile, a riguardo, PIO RAJNA, *Il titolo del poema dantesco*, cit., pp. 15 sgg. Si veda inoltre MIRKO TAVONI, *Il titolo della «Commedia» di Dante* (1998), ora – col titolo *Perché il poema di Dante è una «commedia»?* e con alcune integrazioni – in *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 335-369: 347.

rappresentazione e narrazione, e a conglobare in un unico insieme, magari con etichetta “drammaturgica”, opere incompatibili quanto al modo, ma accomunate dalla caratura dei protagonisti, delle rispettive gesta, del linguaggio di conseguenza attivato: ben nota la glossa di Placido (VI secolo) secondo cui la tragedia «est genus carminis quo poetae regum casus durissimos et scelera inaudita vel deorum res alto sonitu describunt», mentre la commedia «est quae res privatorum et humilium personarum comprehendit, non tam alto ut tragoedia stylo, sed mediocri et dulci»⁷. In questa luce, si può ben definire tragedia anche l'*Eneide* di Virgilio, nonostante la sua grana narrativa, la sua afferenza, diremmo noi, al *telling* e non allo *showing*. Una siffatta de-teatralizzazione di parametri con primitivo etimo drammaturgico, che li rende applicabili, una volta che quella matricola è stata abrasa, anche a testi impostati in chiave di racconto, non è peraltro l'unica *condicio* a monte della manovra dantesca; la quale è abilitata inoltre dal fatto, davvero non indifferente, che l'alternativa tragedia/commedia, anche a prescindere dalla nuova accezione di entrambi i membri del binomio, contemplava sì dei generi, ma generi in relazione non orizzontale fra loro, bensì strettamente connessi in una manifesta polarità e con privilegio di un polo rispetto all'altro, secondo una antinomia non tra complanari, bensì tra termini gerarchizzati. Con siffatte premesse, era lecito l'aggancio a stili in graduatoria; secondo le esigenze di Dante, il quale era interessato non solo e non tanto a differenziare, ma soprattutto a stabilire il diverso peso specifico degli elementi differenziati e ad accendere i riflettori sul top della lista, facendo di quella superiore eccellenza lo specchio dei prodotti letterari che gli stavano a cuore e che meritavano, a suo giudizio, il migliore accreditamento.

Si potrebbe eccepire che la derubricazione del modo, e proprio in denominazioni originariamente vincolate a esso, non era nel Medioevo così pervasiva e universale come largamente si credeva fino a poco tempo fa; qualche teorico medievale, e non di seconda fila, aveva conservato una lucida coscienza della prospettiva modale, ribadendo una griglia di forme di discorso identificate appunto dal soggetto che prende la parola (l'autore, o i personaggi, o l'uno e gli altri), e distinguendo con sufficiente chiarezza questo piano da quello relati-

⁷ Un passo segnalato da GIANFRANCO FOLENA, *Dante e la teoria degli stili*, cit., p. 219.

vo agli stili. Vi è una tassonomia, annota Beda il Venerabile, che scevera il genere «dramaticum» o «activum» da quello «exegeticum» o «enarrativum», nonché dal «commune» o «mixtum», per cui certe strade tornano a dividersi, e le tragedie vanno al primo indirizzo, mentre l'*Eneide* converge sul terzo, assieme all'*Odissea* di Omero. Mai del tutto spezzato, questo filo teorico si rafforza agli inizi del Trecento, ad esempio nel commento di Nicolas Trevet alle tragedie di Seneca, dove si osserva che Virgilio, nell'*Eneide*, tratta sì una materia tragica, ma non è vero e proprio poeta tragico, a differenza di Seneca, il quale non ha solo selezionato una certa materia, «sed etiam scripsit more tragico»⁸. Il che rende intrigante la circostanza che il *De vulgari eloquentia*, nel luogo di cui ci stiamo occupando, prescinda invece del tutto da simili inquadrature, non rilasciando nemmeno qualche rapida allusione, qualche vago segnale. Informazione lacunosa dello scrivente? Volontà di omissione che accantona con cognizione di causa quanto non riesce funzionale? I modi non sono, come tali, equiparabili agli stili e tanto meno ammettono al loro interno rapporti gerarchici: solo ignorando ogni considerazione su chi parla, o magari estirpandola con precisa intenzione, Dante può avvalorare le retoriche affinità elettive e i posizionamenti mirati su cui ha deciso di fare perno.

È vero, un silenzio sembra scendere pure sui contenuti della tragedia e della commedia; risoluto silenzio, senza spiragli di sorta, tanto che il suo improvviso allentarsi a proposito dell'elegia, «stilum [...] miserorum», riesce sorprendente, un'incongruenza rispetto all'impostazione complessiva, addirittura un vulnus alla coerenza dell'insieme. E ci si è giustamente interrogati sulle ragioni di quello scarto, di quella definizione asimmetrica, che valuta il terzo stile non solo come umile, ma come appannaggio dei miseri. Nulla di simile per i primi due, nessun accenno ai rispettivi argomenti. Non spende nemmeno una parola, Dante, su re e condottieri meritamente tragici, a cui dovrebbero fare da *pendant* comico oscuri privati; o sul-

⁸ Cfr. BEDA, *De arte metrica*, § 25; nonché EZIO FRANCESCHINI, *Il commento di Niccolò Trevet al Tieste di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, 1938. Questi passi, insieme ad altri affini, sono stati valorizzati da PIERMARIO VESCOVO, «Soprato fosse comico o tragedia» (*Noterella sul titolo della Commedia*), in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti et alii, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2015, II, pp. 1289-1308. E si veda, per un quadro complessivo, ID., *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

le gesta eroiche che vanno ben distinte dagli affari quotidiani e mediocri; o sulla tensione verso l'ideale e il diverso impegno a rispecchiare la vita così com'è. E altrettanto disinteresse mostra per la conclusione del *plot*, per la felicità che si muta in esito luttuoso, o l'infelicità alla fine risarcita. Tanto che il lettore si sente invogliato a qualificare l'approccio dantesco come decisamente formale: un dispositivo che filtra le questioni relative alla materia, che espunge ogni spunto contenutistico da un orizzonte di pure strategie espressive, dove è in gioco soltanto il maggiore o minore decoro linguistico-retorico. Non sarebbe opzione senza precedenti: quando discettano di stili o di generi, i medievali non si sentono obbligati a postulare sistemi di interconnessioni tematico-formali, in grado ciascuno di esaurire tutte le componenti della rispettiva classe di testi, ma offrono spesso e volentieri descrizioni parziali, a una sola chiave⁹.

Eppure, a sollevare lo sguardo da quegli asserti danteschi a prima vista unidimensionali, a dilatare un momento il raggio di osservazione, ma non sino ai termini di un'intera civiltà letteraria, bensì entro i paraggi immediati dello stesso *De vulgari*, ci rendiamo conto immediatamente che l'attenzione ai temi c'è, e pronunciata, sensibilissima, anche perché memore, in ogni suo passaggio, dell'imperativo della convenienza, per cui l'individuazione dell'oggetto e la scelta della maniera in cui esporlo si richiamano a vicenda, inscindibilmente. Occorre già in *De vulgari*, II, ii, 6-7 la scansione di «salus», «venus» e «virtus», e dunque dell'«armorum probitas», dell'«amoris accensio», della «directio voluntatis», in relazione rispettivamente all'anima vegetativa, a quella animale e alla culminante anima razionale. Se non che, una simile terna di argomenti, mentre conferma l'attitudine dantesca a procedere per tripartizioni, non corrisponde poi per nulla a quella degli stili: i rami dell'una e dell'altra tassonomia sono palesemente incommensurabili. Dobbiamo usare, comunque, una maggior precisione: esclusa è la corrispondenza tra le suddivisioni, non la corrispondenza *tout court* tra l'uno e l'altro ordine, il che sarebbe assai strano, dato il caposaldo del *conveniens*, che impone l'adeguazione di materia ed espressività. Il fatto è che la pro-

⁹ Cfr. ZYGMUNT G. BARAŃSKI, «*Tres enim sunt manerie dicendi...*». *Some observation on medieval literature, "genre", and Dante*, in «*Libri poetarum in quattuor species dividuntur*». *Essays on Dante and "genre"*, a cura di Zygmunt G. Barański, supplement to «*The Italianist*», xv, 1995, pp. 9-60: 11.

dezza nelle armi, la passione d'amore e la volontà buona sono contenuti massimi, e come tali degni della trattazione più nobile, insomma del volgare illustre; trovano perciò il loro corrispettivo naturale nella prima articolazione stilistica, componendo la gamma tematica della tragedia. E in definitiva, che il *De vulgari* stabilisca questo ventaglio di argomenti sublimi – rinunciando alla discriminante sociologica o sociologico-morale che convergeva su re e principi, e invocando semmai un criterio “naturalistico”, l'estrinsecazione al più alto grado dell'anima umana, delle sue dinamiche vegetative, sensitive, razionali – risponde, oltre che a una ideologia democratica, anche al carattere del *corpus* testuale allegato, le canzoni fiorite oltralpe e nella penisola italiana.

Ma a noi tocca adesso sottolineare che l'interesse di Dante si concentra interamente sui *magnalia* da un lato e sul correlativo stile tragico dall'altro, tanto che giunto al diagramma degli stili e assolta compendiosamente, come abbiamo visto, la sua formulazione complessiva, egli si volge subito a dettagliare il livello espressivo superiore, mentre rinvia l'illustrazione degli altri due, che in realtà non scriverà mai, lasciando il libro incompiuto. Sfortunata contingenza che ci priva delle programmate pagine sul comico e sull'elegiaco, impedendoci di accertare cosa l'autore esattamente pensasse di quei settori, soprattutto del settore intermedio, così strategico, così decisivo per la sua produzione ulteriore? Ma Dante ci ha largamente manifestato, in quest'opera retrospettiva e non prospettica, le sue idee su quello che per lui, in quel frangente, è il nocciolo della questione, e in effetti costituiva il fulcro della sua poetica di grande lirico, maestro come pochi nell'arte eccelsa della canzone. «Tutto il primo libro muove verso il volgare illustre. [...] E tutto il secondo libro illumina lo stile tragico e la forma canzone. È questo, questo soltanto in realtà, che a Dante interessa, perché è questa la sua identità del momento; e il trattato viene lasciato interrotto, una volta che la parte urgente del suo contenuto è stata esaurita»¹⁰. Costatazione d'obbligo; anche se non molto confortante per il nostro sondaggio, che si era messo sulle tracce del *De vulgari* alla ricerca di risultanze sul co-

¹⁰ Così annota, in margine a I, iv, 5, un recente commentatore; di cui sarà opportuno vedere l'insieme delle considerazioni *ad locum*. Cfr. *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta *et alii*, Milano, Mondadori, 2011, p. 1417.

mico (sui suoi statuti, i suoi maestri, le sue manifestazioni) che fossero a firma dantesca. Il carniere, comunque, non resta vuoto, poiché questa prima sortita, tutto sommato produttiva, un bottino ce lo ha consegnato, soprattutto la saldatura tra materia e mossa stilistica, con la sua implicazione inevitabile, che comporta, rovescio della medaglia, la *Stiltrennung*, senza la quale il meccanismo non ingranerebbe, non sarebbe nemmeno concepibile¹¹.

Ciò non impedisce alla *De vulgari* di contemplare casi di ibridazione, lungo il confine tra lo stile e il volgare, insomma tra i diversi piani stilistici e le varie fasce di lingua naturale più o meno elaborata e raffinata: gli incastri dovrebbero condurre normalmente ogni grado di un ordine a combaciare con il grado corrispettivo dell'altro ordine, ma si rilevano eccezioni. Quali, precisamente? *De vulgari*, II, iv, 6 menziona soltanto la flessibilità della commedia, disponibile sia al volgare mediocre che a quello umile, e questo è sembrato ad alcuni un precorrimiento di impostazioni future, destinate ad attuarsi all'altezza del capolavoro dantesco¹². Nelle righe in parola del trattato, come nei suoi paragrafi rimanenti, mancano, ad ogni modo, esemplificazioni, tanto che l'oscillazione teorizzata rimane un postulato astratto, che Dante, lasciando il suo scartafaccio in tronco, non ha potuto approfondire o, magari, non si è curato di approfondire. In secondo luogo, l'enunciazione puramente teorica che stiamo considerando non fa alcun cenno a una propulsione della commedia verso l'alto, a un suo innalzarsi, sia pure eccezionalmente, fino alla soglia del linguaggio sublime; eventualità invece ammessa da Orazio nella fondamentale e prestigiosa codificazione dell'*Ars poetica* («Interdum tamen et vocem comoedia tollit, | iratusque Chremes tumido deligat ore», vv. 93-94). Senza dire che la rilevazione dantesca degli ibridi conosce più avanti una ripresa che riguarda la tragedia (II,

¹¹ Menzionare la *Stiltrennung* significa evocare anzitutto Erich Auerbach; che individuava in Dante, il Dante del poema escatologico, l'artefice del superamento di quella impostazione. Ma sulla necessità di rivedere la lezione auerbachiana cfr. ALBERTO CASADEI, *Per Auerbach, contro Auerbach*, in *Letteratura e controvalori. Critica e scrittura nell'era del web*, Roma, Donzelli, 2014, pp. 3-37.

¹² Ben diversa sobrietà mostra una persuasiva postilla che, attenendosi alle dinamiche proprie del *De vulgari*, certifica una «concezione fluttuante del comico», e la collega all'adozione di uno schema tripartito e al respingimento dell'elegia nel grado infimo: «non poteva essere che la commedia a riempire la casella del grado mediocre, senza però potere rinunciare del tutto alla qualificazione bassa troppo imposta dalla tradizione» (PIER VINCENZO MENGALDO, *L'elegia «umile»*, cit., p. 219).

xii, 6), non esente da contatti con il grado infimo. Stavolta Dante sembra tener conto di Orazio che, estendendo alla tragedia la possibilità di sconfinare già prevista per la commedia, aveva avvisato: «et tragicus plerumque dolet sermone pedestri | Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque | proicit ampullas et sesquipedalia verba» (*Ars poetica*, vv. 95-97)¹³. La flessibilità attiene dunque, per il *De vulgari*, anche allo stile apicale? Ad affermarlo si rischierebbe il fraintendimento: una formulazione del genere, con la sua enfasi sulla felice attenuazione di un vincolo rigido, non è affatto consona alla sensibilità di Dante. Basta portare la lente d'ingrandimento sulla specifica discussione e sui fenomeni da essa addotti (in questo caso l'esemplificazione c'è, anzi il discorso muove proprio da concrete occorrenze e a esse rimane aderente). La cornice è l'analisi della forma-canzone e in particolare della sua struttura metrica, imperniata su quell'endecasillabo che si distingue per la sua eccellenza senza pari. La canzone lo preferisce senz'altro, in ogni caso comincia con esso, riservando semmai al subordinato settenario posizioni successive; vero è che qualche esemplare di *cantio* presenta il settenario in apertura, ad esempio tre testi di estrazione bolognese, *Di fermo sofferire*, *Donna lo fermo core*, *Lo meo lontano gire*¹⁴. Ma a veder bene si tratta di componimenti *sui generis*: «si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur». L'atteggiamento di Dante è chiaramente sfavorevole. La sua campagna a favore dell'endecasillabo, la sua raccomandazione di esordire con questo verso quando si compone una canzone (e di proseguire dandogli il più ampio spazio) conferiscono alla menzione dei tre pezzi bolognesi un significato polemico. Un abbassamento dello standard necessario, ecco cosa si è verificato in quegli eccezionali esperimenti, il cui difetto è del resto confermato dalle macchie di elegia che guastano la temperie tragica. Due delle suddette canzoni non ci sono giunte, una (*Di fermo sofferire*) è sopravvissuta solo parzialmen-

¹³ Mette in conto, per questo passo del *De vulgari*, una «possibilità di influenza di Orazio», o meglio «della sua *lectura*», CLAUDIA VILLA, *Dante lettore di Orazio*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 87-106: 91.

¹⁴ Chiamati in causa come autori Guido dei Ghislieri e Fabrizio. Ha goduto una certa fortuna, in tempi recenti, l'attribuzione della prima canzone, *Di fermo sofferire*, a Guido Guinizzelli. Il testo (parzialmente) pervenuto si può leggere in GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002, nella sezione delle dubbie.

te, in due stanze residue che lamentano l'infelicità di chi ama, su una falsariga, appunto, elegiaca, propria dei miseri, per adoperare la terminologia dantesca. È lecito ipotizzare una tematica analoga nei due testi non disponibili? In ogni caso, Dante non sta esemplificando, attraverso questa campionatura, un'ammissibile eccezione, ai sensi dell'apertura concessa da Orazio, bensì una caduta, uno svilimento qualitativo, che coinvolge tanto l'espressione quanto il contenuto, il che non rappresenta un'attenuante, ma la riprova di una complessiva debolezza: forma e materia vanno qui a braccetto perché segnate entrambe da un limite.

Ricapitolando: l'ibridazione contemplata dal *De vulgari* possiede di fatto una direzione costante, dall'alto verso il basso, ed è connotata, almeno nel caso che riguarda la tragedia – l'unico effettivamente messo a fuoco –, in termini di vero e proprio scadimento. Piuttosto che l'uscita di sicurezza in dotazione a un sistema non così soffocante, la *défaillance* di una prassi incerta e approssimativa, da denunciare e non certo da includere.

2. LA PARTE E IL TUTTO

La doppia dissolvenza che congeda il *De vulgari* e sfocia nel capolavoro di Dante ci conduce alla riapparizione, sulla nuova scena, di due termini-chiave, ancora una volta in antinomia. Per la verità, essi intervengono, in tre passi diversi, a proposito di singole opere: l'*Eneide* di Virgilio, che riceve la qualifica di «tragedia» (*Inf.*, xx, 113), e lo stesso poema dantesco, definito «comedia» una prima e una seconda volta (*Inf.*, xvi, 128; xxi, 2)¹⁵. Se Dante, nel trattato latino, aveva affrontato da teorico il problema degli stili, fissando dunque una lista di valore universale, qui si limita in apparenza a collegare due opere alla rispettiva casella stilistica. Il punto di partenza è il singolo prodotto, il problema la sua catalogazione; e difatti abbiamo bisogno di ritagliare e mettere a fronte vari lacerti per ricavare il prospetto categoriale implicato. Eppure, un altro luogo del poema, esso sì panoramico – volto insomma a riassumere le opzioni stilistiche a disposizione degli artefici, che magari si specializzano nell'una o

¹⁵ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, seconda ristampa riveduta, Firenze, Le Lettere, 1994.

nell'altra – chiama in causa senz'altro il «comico» e il «tragedo» (*Par.*, xxx, 24), manifestando un'effettiva propensione a essenzializzare lo schema complessivo, a renderlo binario. Il prospetto del *De vulgari* è dunque asciugato, e la sottrazione fa a meno del terzo elemento, l'elegia, che non trova più posto ed esce di scena. Anche nel trattato latino, oltretutto, la terna messa in luce implicava in realtà un contrasto sostanzialmente binario, un attrito fra il termine superiore e gli altri, fra la tragedia e il diverso dalla tragedia¹⁶; sicché l'assestamento non è così vistoso. Senza dire che il *De vulgari* assegnava alla commedia tanto il linguaggio mediocre quanto quello umile, per cui la rinuncia riguarderebbe semmai un contenuto, la materia precipuamente elegiaca; che il poema dantesco, peraltro, può recuperare in singoli episodi intonati sulla corda della miseria e del dolore¹⁷.

Ma se risulta immediatamente intelligibile, e anzi consacrato dalla tradizione medievale, il nesso tra l'*Eneide* e lo stile tragico, non è affatto scontata l'etichetta apposta al poema dantesco. Non è anch'esso, specie lungo il *Purgatorio* e il *Paradiso*, in alto stile? L'incongruenza, ben percepibile, spingeva un maestro degli studi danteschi e romanzzi a invocare la soggezione del poeta moderno di fronte al magistero di Virgilio, supremo, indiscusso magistero, che ricapitolava in sé il prestigio di un'intera civiltà artistica: «Ma di fronte a Virgilio Dante si sentiva preso dai sentimenti di reverenza e ammirazione, che attribuisce nel *Purgatorio* a Sordello e a Stazio. Se dunque l'opera di Virgilio era una Tragedia, la propria non poteva essere se non Commedia. D'altronde era ben saldo in lui il proposito di scrivere in volgare [...]»¹⁸. Indicazione problematica, dato il rapporto di superamento e compimento che si instaura, lungo l'*itinerarium*, fra i due poeti, afferenti rispettivamente alla natura e alla grazia, al paganesimo e all'era cristiana; e ancor più problematica per quell'aggiunta sul volgare, che Dante avrebbe scelto senza stimarlo abbastanza. Anche a tralasciare la promozione che la *Vita nuova* caldeggia dei rimatori del tempo, estendendo pure a loro quel titolo di «poeti» che la stessa operetta ritiene tradizionale appannaggio dei latini; anche ad accantonare l'energica apologia della lingua materna svolta dal

¹⁶ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *L'elegia «umile»*, cit., p. 218.

¹⁷ Cfr. STEFANO CARRAI, *Stylus miserorum*, in *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 3-29. Gli episodi esibiti sono quelli di Francesca, Pier della Vigna e Ugolino.

¹⁸ PIO RAJNA, *Il titolo del poema dantesco*, cit., p. 35.

Convivio, con intemperante condanna dei suoi detrattori, fino alla polemica contro quanti si sono rivolti al volgare altrui, sottovalutando il proprio; anche al netto di tutto questo, resta pur sempre la pietra miliare del *De vulgari eloquentia*, a cui l'incompiutezza e la clandestinità di troncone lasciato in disparte non sottraggono la forza teorica a servizio di un obiettivo ben individuato. Se c'è un'acquisizione che questo trattato pianta e difende, con cospicua strumentazione dottrinale, impegno argomentativo affilato, larga vendemmia di documenti, è che la migliore produzione letteraria nell'*ydioma tripharium*, fra cui la lirica degli italiani, in specie di Guinizzelli, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante stesso, è ascesa al rango della tragedia e vi si è saldamente installata. Nessun complesso di inferiorità, ma una serena consapevolezza dei valori in campo, tanto più ragguardevole perché tutt'altro che indifferente ai modelli latini, apprezzati e interiorizzati, riconosciuti nella loro funzione normativa. L'antico pantheon continua a ricevere il debito culto, solo che viene integrato da nuovi ingressi, beninteso con le carte in regola, nell'ossequio agli statuti di sempre. Rispetto a una simile conquista, Dante consumerebbe un passo indietro, quando aveva rilasciato patenti di stile tragico a rimatori molto meno attrezzati di lui e degli amici della cordata stilnovista? Lo stesso capolavoro, del resto, costituiva una scommessa enorme, giocando la carta del volgare per rendere l'escatologia, proprio l'argomento affrontato da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, con conoscenze peraltro approssimative, data la sua inevitabile ignoranza della Rivelazione, posseduta invece e messa a frutto dal poeta moderno e cristiano.

Il rebus, insomma, non si scioglie facendo appello a una creduta inferiorità del volgare, che Dante avrebbe adottato per la sfida suprema senza ritenerlo, d'altra parte, pienamente concorrenziale, in grado di adeguare al meglio l'eccelsa materia e di reggere perciò il paragone con una trattazione di quella materia nelle cadenze della *gramatica*. E del resto, una proposta del genere suona oggi non solo inadeguata, ma per di più inattuale. Alla sensibilità critica di pieno e tardo Novecento, largamente ispirata da Erich Auerbach e da Gianfranco Contini, la qualifica di «comedia» che il poema dantesco si attribuisce, e non senza successiva conferma, risulta, piuttosto che un contrassegno dimesso, un distintivo indossato con giusto orgoglio. L'argomentazione è nota: se a fase *De vulgari* persiste una tradizionale *Stiltrennung*, all'altezza invece del

poema subentra il plurilinguismo, la dilatazione della tastiera, l'enciclopedia degli stili; «comedia» sarebbe tutto questo, e si tratterebbe allora di un'opzione con validità assoluta, libera da subordinazioni, semplicemente alternativa al tragico e alla sua univocità, forse anche in vantaggio rispetto a quell'indirizzo aristocratico e pur monocorde. *Unicuique suum*: all'interprete per eccellenza del classicismo *d'antan*, il linguaggio uniformemente solenne; al capostipite della modernità espressiva, il più ampio ventaglio delle soluzioni.

Se intesa in maniera radicale, come rubricazione dell'intero poema dantesco sotto l'esponente del comico, questa tesi implica un'opposizione forte tra il poema stesso e il trattato che lo precede¹⁹. Nella sua maturità, Dante avrebbe letteralmente travolto le posizioni del *De vulgari*, postulando e attivando una comicità non solo abilitata a salire talora alla soglia superiore, ma in grado di costituirsi come alveo onnicomprensivo, nel segno di una ibridazione perenne. E non sarebbe stata, nemmeno questa volta, una concezione in linea con Orazio e l'*Ars poetica*, visto che lo spiraglio aperto dal Venosino ai comici, autorizzati a tendere in maniera sublime le loro corde, rappresentava comunque un'eccezione, e trovava inoltre un suo riequilibrio nella corrispettiva licenza ai tragici di allentare in qualche caso la propria sostenutezza. Dante, insomma, avrebbe fatto ben più che uniformarsi all'equilibrato gioco di contrappesi previsto da Orazio su tutti i fronti. Si aggiunga che il terreno della scommessa era un poema sull'aldilà, o meglio sul mondo storico e sulla patria celeste, sul tempo e sull'eterno, con attori gli uomini da una parte e dall'altra gli angeli e Dio stesso. Convogliando interamente un simile argomento nel comico, Dante avrebbe conferito a questa leva stilistica un privilegio enorme, spostando di fatto il perno del sistema letterario. Difficile credere, tuttavia, a questa chiave di lettura. L'idea di una comicità come orizzonte to-

¹⁹ Va riconosciuto, comunque, che lo stesso Contini non indirizza sempre in questa direzione. Può certo ipostatizzare una pluralità e compresenza di toni e strati lessicali a proposito del poema dantesco *tout court*; cfr. soprattutto *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951) da ultimo in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192. Ma può anche insistere su quella «cantica comica» che è, «in stile aspro e chioccio», l'*Inferno*, ravvisando in quel macrosegmento l'ibridismo e la mescolanza anti-tragica: si veda *Un'interpretazione di Dante* (1965), ora in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 69-111: 102-103.

tale non pare rispondente alla progressiva ascesa di tono del poema. Per la verità, non pare nemmeno implicata dai passi che abbiamo ritagliato e collazionato in nome della condivisa vocazione metalinguistica. Questi passi sono ellittici²⁰. Attestano comunque il privilegio del tragico: l'«alta tragedia» di Virgilio si avvantaggia sulla «comedia» (senz'altra qualificazione) che Dante sta allestendo. Ma il riconoscimento riguarda anche il ruolo modellizzante: l'*Eneide*, difatti, è nota in tutti i rami e rivoli da un Dante allievo e apprendista stregone, il quale la sa «tutta quanta» (*Inf.*, xx, 114). Che senso ha per il discepolo possedere per filo e per segno, nell'insieme e nel dettaglio la lezione del maestro se non può o non vuole emularla, avendo scelto per sé un'altra strada? Siamo nuovamente al cospetto dell'enigma di partenza; lo ritroviamo persino con qualche complicazione in più.

Vie d'uscita non ne appaiono; a meno di mettere in questione certezze secolari, tramandate da una generazione di ricercatori all'altra, fatte proprie da ogni pubblico, tanto da evitare accertamenti e controlli, e persino la normale manutenzione di *routine*. Un rischio che si vorrebbe scansare, l'insuccesso sarebbe gravoso. Ma occorre pur prenderne atto: le due occorrenze di «comedia» si trovano entrambe nella prima cantica, mentre nessun segnale del genere si rinnova nelle altre due, per quanto anch'esse collaborino intensamente alla costruzione del metalinguaggio autoriale. E si capisce che siano insorte, di recente, fondate perplessità sulla tradizionale, consacrata estensione di «comedia» all'intero poema, come complessivo e qualificante titolo, il più celebre probabilmente dei titoli rematici, ma a veder bene non il più assodato e sicuro²¹. Alla scomparsa, nel *Purgatorio* e *Paradiso*, di quel cartellino si accompagna, del resto, l'accendersi di definizioni alternative, «sacrato poema» (*Par.*, xxiii, 62), «poema sacro» (xxv, 1), esse sì con valenza inequivocabile di ricapitolazione integrale, anche se non di titolo. D'accordo: queste sigle occorrono a loro volta in una sola cantica senza che ciò indebolisca o infirmi la loro validità per l'intera compagine testuale. Non provo-

²⁰ Parlava di una «nebbia di mistero», in cui «la comicità della *Commedia*» si trova avvolta, ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Dante e la tradizione comica latina*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, cit., pp. 225-245: 228.

²¹ A revocare in dubbio un'abitudine divenuta già nel Trecento prassi ufficiale, e per questo esentata da verifiche, è stato ALBERTO CASADEI, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 182-200.

cano però, in quella loro applicazione a trecentosessanta gradi, nessuna difficoltà, mentre lo stesso non si può dire per la proiezione ecumenica di «comedia».

La delicatissima questione è tale da far impallidire altre diatribe: sull'opportunità o meno di conservare, nel titolo invalso, l'aggettivo *divina*, in carica dal Rinascimento in poi; o sull'assetto da dare a un sostantivo oscillante tra forme in concorrenza (la forma latina *comedia*, la forma fiorentina che occorre entro il testo, scempia ma con accentazione alla greca, la forma parossitona e con raddoppiamento, di gran lunga più nota e comunemente ricevuta). Quando si torna a discutere di tutto questo, lo si fa oggi con il sentore, magari avvertito e combattuto da chi non vorrebbe dargli spazio, che il vero e formidabile problema stia altrove.

Eviteremo, comunque, di affrontare in questa sede il nodo del titolo, arduo, refrattario nodo, meritevole di un impegno dedicato, di un'analisi a vasto raggio, estesa anche alle testimonianze, quanto mai controverse, dell'*Epistola a Cangrande*, di *Monarchia*, I, xii, 6 e della prima egloga. Né pretenderemo comunque di controllare l'intero assetto stilistico del capolavoro dantesco. Il nostro obiettivo sarà molto più circoscritto: tornare sui tre affioramenti metalinguistici della prima cantica e tentare di stabilirne l'effettiva portata, verificando se non configurino una dinamica oppositiva in cui la commedia si subordina effettivamente alla tragedia, ma in forza di un'accezione delimitata, in asse più che altro con l'*Inferno*. Il metodo: invertire il processo di decontestualizzazione che quegli affioramenti hanno subito, con profitto così scarso; e chiedere appunto al contesto un contributo alla loro intelligenza.

3. NOTE DI TRAGEDIA E DI COMMEDIA

Cominceremo da «tragedia», tessera molto più leggibile. Chiaramente, non indica il titolo del capolavoro virgiliano; con altrettanta evidenza, ricapitola quell'opera nel suo insieme, beninteso secondo la discriminante del genere, o dello stile/genere. Entro il ventaglio aperto da tale discriminante, quali aspetti vengono rimarcati? Lo spunto è la presenza, nella quarta bolgia, di un augure greco, Euripilo. Ad additarlo è Virgilio; che facendone la presentazione (*Inf.*, XX, 112-114), osserva di averlo già evocato nel suo grandioso epos:

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

Il passo in questione dell'*Eneide* è la breve sequenza del secondo libro (vv. 116-119) dove quel personaggio, per la prima e ultima volta, viene menzionato. Gli assediati di Troia hanno inviato all'oracolo di Apollo un messaggero, Euripilo appunto, che torna con il responso del dio:

«Sanguine placastis ventos et virgine caesa,
 cum primum iliacas, Danaï, venistis ad oras:
 sanguine quaerendi reditus animaque litandum
 argolica». [...]

Di questa sequenza, Dante fornisce al suo pubblico una propria restituzione. Traducendo fedelmente l'originale? Non proprio. In primo luogo, non interessa a Dante che la presunta incombenza affidata a Euripilo e da lui assolta sia in realtà un'invenzione, una fra le menzogne di cui è intessuto ad arte un resoconto falso, il celebre discorso del traditore Sinone. Al contrario, il poeta occulta questo doppiofondo. Fa di più: promuove colui che veniva presentato come semplice messo al rango ben più prestigioso di indovino vero e proprio, forse appoggiandosi a una glossa tardoantica che interpretava quella richiesta alla divinità, invitata a pronunziarsi, come atto esso stesso di divinazione²². E non è ancora contento, Dante; si spinge ad associare stabilmente Euripilo al ben più illustre Calcante (anche lui in causa nel discorso di Sinone), accreditando un tandem di auguri (e non una sola figura con quel ruolo) a perpetua scorta dei greci in armi contro Troia. Sin dal raduno di quell'esercito in Aulide; che è poi la circostanza a cui il poeta moderno risale. Non solo egli accantona il fatto che la missione presso l'oracolo sia una fola, accantona quella stessa missione e l'intero sfondo dell'assedio, coi greci sfiancati dalla resistenza nemica e decisi a ri-

²² Così STEFANO CARRAI, *Virgilio, Manto e il corteo degli'indovini*, in *Dante e l'antico*, cit., pp. 89-98: 90. Lo stesso studioso ammette però che la glossa in parola affiorava entro un commento di Donato a Terenzio che non risulta fosse noto all'epoca di Dante. Altri ha invece creduto che Dante ricordasse male o travisasse il testo virgiliano: cfr. ROBERT HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco. Tragedia nella Commedia*, Firenze, Olshki, 1983, pp. 100-104.

correre alla macchinazione sleale: i versi in questione dell'*Eneide* lo hanno colpito per l'analessi che, a ritroso, si affaccia al remoto antefatto svoltosi nel porto della Beozia. Ecco l'evento che viene presentato nelle terzine dantesche: la partenza della flotta greca da Aulide, partenza che avrebbe visto protagonisti entrambi gli aruspici. Punta su quella scena la sintetica biografia (*Inf.*, xx, 107-111) del malnoto Euripilo:

fu – quando Grecia fu di maschi vota,
 sì ch'a pena rimaser per le cune –
 augure, e diede 'l punto con Calcanta
 in Aulide a tagliar la prima fune.

Un quadro solenne; in cui il salpare della flotta, finalmente consentito dagli dei dopo l'immolazione di Ifigenia, predestinata vittima sacrificale, entra a sua volta nel clima del rito, con Euripilo officiante in piena evidenza, assieme al celebre collega. È trasceso l'agguato del cavallo, passa in secondo piano anche la natura intrinsecamente distorta dell'attività di indovino; campeggia invece un profilo sacerdotale che governa, d'intesa con gli dei, le mosse di un esercito, determinando attraverso la sua suprema autorità svolte decisive. E se i greci espugnano poi Troia con l'inganno – come Dante non mancherà di rilevare a tempo e luogo, deprimendo le astuzie di Ulisse e Diomede, destinando Sinone alla decima bolgia – è pur vero che quel trionfo castiga la tracotanza di Ilio e determina, pur in maniera preterintenzionale, la partenza del pio Enea alla volta di Roma. Dal male nasce un bene, come voleva un teologo della storia della caratura di Agostino, ben conosciuto da Dante lettore del *De civitate*²³. E Dante può rimarcare l'eccellenza di Euripilo, personaggio assunto a uno status sacerdotale di prima grandezza, può sancire l'importanza dell'impresa in cui egli si coinvolge, giocandovi un ruolo imprescindibile: quell'impresa è connessa al riscatto temporale dell'umanità, preordinato dalla provvidenza divina e portato a compimento da un eroe di culminante esemplarità come Enea, fondatore di un Impero che restituirà al mondo la giustizia e la pace, e

²³ La tonalità agostiniana del giudizio di Dante su Troia e la sua espugnazione fraudolenta, da cui la provvidenziale nascita di Roma, è sottolineata da NICOLÒ MINEO, *Eroi senza missione ed eroi predestinati: Ulisse, Enea, Dante, in Saggi e letture per Dante*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2008, pp. 73-185: 160.

in questo modo porrà anche le premesse favorevoli per la redenzione cristiana.

La promozione di Euripilo – fugace comparsa nell'originale virgiliano, insigne comprimario secondo Dante di un direttorio sacerdotale e guerriero – può scaturire da diverse concause. Ma è un fatto che si accompagna alla menzione di una classe stilistica e generica quale «tragedia» e all'associazione di essa all'*Eneide*, l'opera già presentata, nel primo canto dell'*Inferno*, come celebrazione di Enea, salpato da Troia alla volta dell'Italia. Quella partenza ha un'antica, speculare premessa, la partenza delle navi greche da Aulide: il *pius* che lascia Ilio in cenere subentra ai greci che avevano preso il largo dalla Beozia. Ecco: tragedia è, per questo Dante – che senza rinnegare i *magnalia* del *De vulgari eloquentia*, a coefficiente naturalistico, immerge adesso la grandezza umana nelle volute del corso storico –, tragedia è, dicevamo, canto delle figure eroiche, delle gesta grandiose, e non lasciate in una dispersa frammentarietà, ma rese all'asse portante della storia, edificio coerente e finalizzato il cui piano risale a Dio stesso, e il cui esito è la salvezza temporale ed eterna del genere umano. L'*Eneide* è caposaldo del tragico in quanto nitida messa a fuoco del disegno divino, con accento sul punto di arrivo teleologico e ricapitolazione dei principali antecedenti.

Inferno xx e *Inferno* I rendono insieme omaggio all'*Eneide*, tragico canto dei protagonisti della parabola storica. E si noti: l'omaggio include, implicitamente in un caso, in maniera aperta nell'altro, anche il versante espressivo del *magnum opus* virgiliano. Lo avevamo constatato: *Inferno* xx certifica la conoscenza integrale e minuziosa che Dante lettore di Virgilio ha maturato dell'*Eneide*, ritenendone l'insieme e il dettaglio, la macrostruttura e ogni particolare; ora, questa attestazione o auto-attestazione rinvia a quella del canto esordiale del poema, dove il discepolo fa valere il lungo studio e il grande amore che lo ha spinto a interrogare il volume del maestro e *auctor* per eccellenza. «Tu se' solo colui da cu' io tolsi | lo bello stilo che m'ha fatto onore» (*Inf.*, I, 86-87). La tragedia ha una densità semantica e una confacente bellezza. E bellezza, in letteratura, è linguaggio opportunamente selezionato, che esibisce elaborate costruzioni sintattiche, metafore non convenzionali né lessicalizzate, e ancora una musicalità modulata armoniosamente, tutti parametri che il *De vulgari* aveva identificato e codificato, raccomandandone l'adozione ai poeti non estemporanei. Naturalmente, la bellezza dello stile ri-

fulge negli autori latini, ma non diserta per questo coloro che scrivono in volgare, a condizione che assecondino le imprescindibili regole, distaccandosi da ogni improvvisazione approssimativa e arbitraria, quella di tanta produzione deteriore in lingua di *si*, fortunatamente trascesa dai *doctores* veramente degni, di anagrafe siciliana o toscana. Come vi è uno stile tragico in latino, così vi è il suo corrispettivo moderno. Ma se il protagonista del poema rivendica lo stile che gli ha fatto onore, la sua trama pregiata, i suoi nobili filamenti virgiliani, ebbene questa è la conferma che Dante, a questa più inoltrata fase, non ha affatto rinunciato al tragico in volgare, al contrario continua a ravvisarlo nella sua propria produzione, anzi tutto (è da credere) le canzoni. Sì, la tragedia trova il suo paradigma, di materia e di forma, nell'*Eneide*, ma si estende anche agli esiti migliori della letteratura nuova, che poi sono quelli studiosamente esemplati sull'antico.

Come si posiziona, allora, il poema escatologico dello stesso Dante? Rimane escluso dalla fascia letteraria privilegiata? Esso è commedia, lo sappiamo. O dovremmo dire piuttosto che esso contiene in sé la commedia, come sua porzione interna, senza dubbio integrata nell'insieme, funzionale al tutto, ma non equivalente a esso? L'*Eneide* come tragedia entra in chiaroscuro propriamente con l'*Inferno*; analogamente, le canzoni redatte da Dante nel segno della virtù e della bellezza stabiliscono una polarità, per clima morale e strategie espressive, con la specifica cantica del vizio e delle rime aspre e chiocce.

Tant'è: le due occorrenze di «comedia» non solo appartengono al regno dei perduti, ma si insediano per l'esattezza nel suo cuore di tenebra. La prima è attiva in corrispondenza del passaggio dal settimo cerchio all'ottavo, dall'orbita della violenza a quella più abietta della frode, dove la perversione coopta l'eminente facoltà dell'intelletto e la nobile prerogativa del volere, piegando l'una e l'altra ai suoi obiettivi distorti. Un abisso è fra quei due cerchi E a traghettare i due pellegrini viene il multiforme Gerione; abnorme, mostruosa epifania, a tal punto inconcepibile che il poeta, prima ancora di evocarla, ribadisce la propria buona fede, rassicurando il lettore con un giuramento, e su qualcosa di assolutamente prezioso, la sua stessa opera, destinata a recargli il bene della fama (*Inf.*, XVI, 124-132):

Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
 de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
 però che senza colpa fa vergogna;
 ma qui tacer nol posso; e per le note
 di questa comedia, lettor, ti giuro,
 s'elle non sien di lunga grazia vote,
 ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
 venir notando una figura in suso,
 maravigliosa ad ogne cor sicuro [...]

Gerione è della frode rispondente «immagine» (*Inf.*, xvii, 7); come conferma una mirata *descriptio* delle sue forme disparate (vv. 10-27). Ora, sussiste indubbiamente un legame tra la «comedia» e questo essere inquietante; e alcuni lettori hanno già tematizzato il singolare incrocio di metapoetica e racconto²⁴. A nostro avviso, è intuitivo che la scrittura dantesca non sia, nemmeno a questo punto, l'equivalente di Gerione, *monstrum* non solo mirabile ma demoniaco, fiera pestilenziale che intorbida e corrompe il mondo intero, tanto da suscitare, apparendo, la forte riprovazione di Virgilio (*Inf.*, xvii, 1-3). Non possiamo sottovalutarlo: in prossimità di questa incarnazione della frode, Dante ha tenuto a ribadire lo statuto veridico del proprio testo, attivando un vero e proprio «dispositivo di autenticazione»²⁵. Dispositivo con qualche aspetto paradossale. L'autore non si limita a mettere accortamente sul tappeto un'ammissione di scarsa credibilità, di eclatante inverosimiglianza della saggia abnorme, mostrando di condividere il prevedibile disagio del ricevente per quell'assurda parvenza, e allentando così la diffidenza di lui. Ma approda poi a un giuramento sull'opera stessa, insomma su ciò che deve essere in realtà validato. A veder bene, comunque, questo tornante della manovra risulta a sua volta incisivo: coinvolge in-

²⁴ Cfr. FRANCO FERRUCCI, «Comedia» (1971), in *Dante. Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 125-149; ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Il «meraviglioso» e il «comico» («Inferno», xvi)* (1990), in *Sole nuovo, luce nuova. Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 153-182; TEODOLINDA BAROLINI, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, in *La «Commedia» senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (trad. it. di *The Undivine Comedy. Dethologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 74-109; ANDREA BATTISTINI, *Il «ver c'ha faccia di menzogna»* (2012), in *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 59-87.

²⁵ TEODOLINDA BAROLINI, *Ulisse, Gerione e l'aeronautica della transizione narrativa*, cit., p. 90.

fatti, pur se in maniera implicita, la Bibbia, il libro su cui normalmente si giura, e insinua in questo modo che il testo presente è, come appunto la Bibbia, in tutto degno di fede²⁶. A sigillare l'accreditamento, una deprecazione chiama in causa la ricezione futura dei versi danteschi, la loro sorte presso il pubblico, sorte che dovrà essere infausta nel caso in cui quelle proteste di veridicità fossero mendaci e ingannevoli; ed è altra mossa efficace verso i fruitori, che hanno già avuto modo di percepire come Dante stia puntando a confezionare un best seller e si attenda dalla mirata operazione una fama duratura, che per nulla al mondo metterebbe a repentaglio. In cosa consiste, allora, il rapporto tra questi due termini tutt'altro che affini e sovrapponibili, tra la scrittura e il mostro? La prima non trova nel secondo il suo correlativo ed emblema, bensì il suo oggetto; rischioso oggetto, invero, per la sua implausibilità, ma da testimoniare senza timidezze e autocensure, a costo di pesanti contraccolpi sull'orizzonte di attesa. Attraverso la puntuale descrizione di Gerione, Dante rivela il dinamismo della frode; stante la caratura allegorica del prodigioso misto, non appena accozzo di parti eterogenee, ma sensibile estrinsecazione dell'atto fraudolento, per la «faccia d'uom giusto» e la «benigna [...] pelle» (*Inf.*, XVII, 10-11) che mascherano il fusto bestiale e l'aggressiva appendice della coda velenosa. L'inganno si ammantava di mentite spoglie; lo smascheramento dantesco deve rifare il processo a ritroso, passando dalla falsa benevolenza al nascosto e maligno retropensiero, finché appaia interamente l'inconcepibile connubio di un'amicizia che si proclama sincera e di una segreta, micidiale ostilità. Quello che Dante costruisce è in fin dei conti un «chiasmo argomentativo»²⁷: mentre Gerione ostenta una benevola verità che equivale in realtà a una menzogna, la scrittura dantesca sembra mentire e sta dicendo, senza nulla detrarre, il vero.

Non si tratta dunque di scrittura che, in quanto poetica, finge (nell'accezione letteraria del termine), bensì di scrittura sulla finzione (in senso morale e deteriore): lucida rappresentazione della frode che, in esordio, ne illustra allegoricamente i meccanismi incredibili

²⁶ Cfr. LUCA MARCOZZI, *Canto XVI. Dante vince la guerra della pietà*, in *Cento canti per cento anni. I. Inferno, I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 484-525: 520.

²⁷ ANDREA BATTISTINI, *Il «ver c'ha faccia di menzogna»*, cit., p. 66.

e rivoltanti. Scenderà poi, nei canti che seguono, ai singoli profili di peccatori, di viziosi particolarmente vili e sordidi, nell'affettazione di benignità con cui hanno coperto le loro trame, decisi a nuocere, incapaci di farlo a viso aperto, al contrario a loro agio fra sotterfugi e trappole e magari consiglieri di altri, persino maestri dell'arte del trabocchetto e del tradimento. E allora, «comedia», l'antipodo del canto tragico affacciato su imprese memorabili, è rassegna del vizio; e si capisce che l'etichetta metapoetica affiori proprio su questa soglia dell'Inferno, al confine fra il settimo e l'ottavo cerchio, in prosimità di Malebolge e del suo emblematico sovrintendente: è oltre quel confine che il male si fa più basso e ripugnante, con responsabili che tramano alle spalle, che amano simulare e dissimulare, degradando radicalmente la loro umanità, pervertendo le sue tipiche risorse in astuzia ingannatrice e ostinata. Al di qua di Malebolge potevamo talvolta imbatterci in personaggi che erano stati grandi, che avevano anche coltivato nobili ideali, e meritavano perciò uno stile elevato, nonostante la loro caduta finale, la loro perdizione; nella landa a cui conduce Gerione siamo costantemente in un clima di malvagità cupa e squallida, se non volgare e scomposta. Naturalmente, la poesia non è mai schematica e prevedibile, e tanto meno lo è quella dantesca: nella macrosequenza dei fraudolenti è ben riconoscibile qualche *enclave* discordante con tutto il resto, l'omaggio all'eroismo di Ulisse, lo scorcio arcaico e assorto con l'indovina Manto (di Euripilo abbiamo già detto). Queste province autonome non valgono comunque a inficiare la perimetrazione di cui sopra, già fissata a suo tempo con sicuro gesto critico da Francesco De Sanctis, un interprete di Dante responsabile a volte di qualche distorsione, ma anche in grado di offrire orientamenti, a tutt'oggi, nutritivi²⁸.

Non è casuale: «comedia» risuona la seconda volta all'ingresso della quinta bolgia (*Inf.*, XXI, 1-3):

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedia cantar non cura,
venimmo [...]

²⁸ Da approfondire, sicuramente, ma intanto da registrare, e con profitto, la seguente definizione di Malebolge: «La forma estetica di questo mondo è la commedia, rappresentazione de' difetti e de' vizii» (FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, 2 tt., Milano, Feltrinelli, 1978, I, p. 193).

Mentre rinuncia a trascrivere l'intera discussione con Virgilio, avviatasi nel canto xx, Dante dà ampio spazio allo spettacolo della pece bollente, dei suoi custodi, dei sommersi che scontano uno sprejudicato malcostume: l'episodio dei barattieri occupa più di due canti, il XXI e il XXII per intero, e in aggiunta i vv. 1-57 del XXIII, risultando il più ampio di Malebolge, anzi di tutta la prima cantica. E proprio sulla soglia di questo episodio, così rilevante, il poeta riaccende la spia metadiscorsiva. La «comedià» si intensifica fra i barattieri: la razza manovriera e senza scrupoli che cattura più lungamente lo sdegno e il sarcasmo della prima cantica.

Inevitabile domandarsi se l'indugiare dell'obiettivo si debba anche a umori e crucci che insorgono dal vissuto di Dante. Che ci sia qui una componente autobiografica è stato sostenuto da una parte della critica, negato da alcune voci fuori dal coro; certo, il problema della corruzione politica tocca Dante molto da vicino. Sintomatico il rinvio ripetuto alle città della penisola, Lucca soprattutto, ma anche Venezia e Arezzo, cooptate attraverso similitudini tutt'altro che esornative ed estrinseche; senza dire della conclusiva inquadratura della Sardegna, coi suoi giudicati e i suoi vicari. E si noti ancora: la convulsa azione in corso entro la bolgia coinvolge anche i due pellegrini, strappati alla tranquilla posizione di chi osserva da lontano, costretti a entrare nella mischia tra diavoli e dannati, a correre rischi non da poco. E non è affatto trascurabile che Dante, a rendere la pressione dei diavoli attorno a lui, rievochi un fatto d'arme vissuto in prima persona, e nel corso di un *bellum intestinum* fra guelfi e ghibellini di Toscana, la resa dei fanti del castello di Caprona, sbigottiti, una volta fuori dalle mura, al cospetto di nemici fin troppo numerosi. Corruzione e conflitto sono coordinate familiari all'autore, che le ha scontate e le sconta in prima persona, e inevitabilmente ne fa alimento dei suoi versi.

L'autobiografismo non appiattisce peraltro la scrittura dantesca sul risentimento soggettivo; e non occorre insistere più di tanto sull'accusa di baratteria rivolta contro il ghibellin fuggiasco dai guelfi rimasti in patria, intrinseci e intransigenti. Dante non usa la letteratura per ritorcere accuse, tanto meno se l'addebito a suo carico è manifestamente pretestuoso. La spinta autobiografica promuove sempre in lui un'inchiesta sulla convivenza civile; e quella denuncia che nasce dalle risultanze. Nella quinta bolgia è il turno, anzitutto, di Bonturo Dati, capofila dei guelfi neri di Lucca, nonché intrapren-

dente comprimario, a partire dagli anni Novanta, in manovre politiche e in lucrative operazioni economiche sulla piazza di Firenze²⁹. Lo consideravano senz'altro dei loro i neri della città del giglio; saldamente egemoni fra le proprie mura e determinati a consolidare l'asse mercantile e finanziario con Parigi, come piaceva fra l'altro a Roma consenziente e benedicente. Assieme al sovrano barattiere lucchese, Dante investe peraltro l'intera classe dirigente della città del Serchio, fiume che si degrada nella pece infernale, dove nuotare è tutt'altra cosa. Anche perché non assiste più il Santo Volto, insomma il crocefisso ligneo dai lucchesi veneratissimo, o meglio la sua effigie impressa nella loro moneta. L'affondo contro Bonturo, l'aggressività che stravolge due tipici elementi di Lucca, convertendo in liquido infernale il fiume-emblema di una comunità cittadina e dileggiando un culto altrettanto identitario, ricondotto a devozione per i guadagni, scoprono la fondamentale inflessione satirica del comico dantesco. Sappiamo del resto che Dante, sulla scorta di Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, capitolo *De poetis*, VIII, vii, 6-7), credeva a una intersezione tra la commedia e la satira; il genere che, contro il vizio, affila lame impietose³⁰. E si capisce, allora, che i protagonisti di questa comicità equivalgano ad altrettanti obiettivi polemici, e non rientrino nella sfera delle persone private e fittizie – quelle che popolavano le opere di Terenzio, quelle attribuite in pianta stabile alla commedia dalla glossa di Placido – ma posseggano una precisa anagrafe e un profilo politico di tutto rispetto.

In questi canti dell'*Inferno*, la satira attinge a piene mani, come vuole la sua natura, al triviale e al grottesco. La conflittualità permanente della bolgia è zuffa da taverna, grossolana versione delle batta-

²⁹ Cfr. UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, I, p. 214.

³⁰ Pagine importanti ha scritto a riguardo MIRKO TAVONI, *Perché il poema di Dante è una «commedia»?», cit.*, pp. 347 sgg. Secondo questo studioso, occorre affiancare a Isidoro un più antico nume tutelare, e cioè Orazio, nel suo ruolo di codificatore della commedia come satira (*Satire*, I, iv). Scrittura satirica affine non è però nemmeno quella di Orazio: effettivo *pendant* latino di Dante uomo di crocci è invece il corrusco Giovenale. Riguardo all'effettivo peso esercitato dai teoremi di Orazio, assume una posizione divergente ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Dante e Orazio medievale*, in «Letteratura italiana antica», VII, 2006, pp. 187-221. Sulla ricezione del poema dantesco in termini di satira si veda ANDREA MAZZUCCHI, *Dante, «principe satirico dell'Arno»*, in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Gianfranco Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 85-99.

glie politiche e militari. La cupidigia, come alimenta la corruzione, così produce la guerra, ma sulle rive della pece infernale si perpetua una rissa volgare, dove la frode la fa da padrone, in una spirale di inganni e contro-inganni, magari segnalati a chi di dovere da sconci cenni d'intesa. Quanto all'immersione nella pece, essa è riportata a una scena di cucina, ai cibi che cuociono in brodo, correlativo gastronomico svolto in toni grevi e afosi, privo dunque di quella carica liberatoria che un estetologo come Michail Bachtin avvertiva nel linguaggio culinario delle *visiones* medievali dell'aldilà, e invece non ritrovava in Dante³¹.

Privi di ogni aura sono perciò questi diavoli, interamente estranei alla modellizzazione virgiliana, come già i mille e più a guardia delle mura di Dite, i quali però si giovavano della minaccia complementare delle classiche Furie, mentre adesso ogni traccia dell'*Eneide* è scomparsa, e a interpretare il ruolo di guardiani sono esclusivamente loro, i malebranche gotici e popolari, ignoti dunque a Virgilio poeta e personaggio (che forse per questo è spiazzato, a disagio, e non subisce propriamente un rifiuto, come alle porte di Dite, bensì cade in una trappola, accettando per buona una menzogna, fidandosi di ragguagli volti in realtà a depistare). Il livello scadente dei custodi non avvantaggia peraltro i dannati, come ha creduto una linea interpretativa disposta a promuovere il personaggio di Ciampolo, il suo abile, vincente raggiro ai danni della ronda che lo ha catturato e intende farne strazio. Diavoli e barattieri condividono qui la stessa levatura, e ricoprono perciò alternativamente i ruoli di ingannatori e ingannati; l'assenza di dislivello forte fra le due categorie, la possibilità che anche i sorvegliati si prendano le loro rivincite sui sorveglianti, stabilisce l'uniformità di un'atmosfera priva di spiragli, senza dire che Ciampolo, sorpreso con il capo fuori dalla pece, insomma in flagranza di reato, e per questo arpionato da uno dei membri del servizio di vigilanza mobile, riesce sì a distrarre i suoi aguzzini e sfuggire loro di mano, ma per rituffarsi nel liquido bollente, passando da un supplizio all'altro.

Veicola questa materia una condotta espressiva aderente e perciò stesso intrinsecamente compatta nelle omogenee opzioni. Quanti si sono dedicati all'inventario degli effetti fonici, hanno raccolto una

³¹ Cfr. MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino, Einaudi, 1979, 1995², p. 430.

messe di dissonanze: consonanti acri magari delibate ulteriormente attraverso il passaggio dal sostantivo al denominale (*runciglio*, *ar-runcigliare*); incontri consonantici aspri (*schermi*); geminate di vario genere (*raffi*, *graffi*, *groppone*, *accocchi*, *sannuto*), fra cui quelle con duplice affricata (*Cagnazzo*, *Draghignazzo*), cercate attraverso il suffisso. Sulla stessa lunghezza d'onda il lessico, che non sdegna idiotismi toscani o precipuamente fiorentini (*sgagliarda*, *accaffi*, *otta*); del resto, il precedente canto xx si era chiuso sul municipale *introcque*. Ai tecnicismi marinareschi che articolano il quadro dell'arsenale di Venezia subentrano le tessere realistiche prescelte per l'affollata cucina, con la sua popolazione di *cuoci* e *vassalli*, con i pezzi di carne affondati nelle *caldaie* dagli *uncini*. Ugualmente appropriato all'intonazione complessiva riesce l'elenco dei nomi dei diavoli, che sono nomi-attributi e quasi soprannomi, ai sensi di un linguaggio furbesco e malavitoso, impegnato a ribattezzare i comparì di una losca brigata attraverso allusioni a tratti fisiognomici o a peculiari comportamenti. Non scende mai, inoltre, sui referenti depressi la sordina dell'eufemismo, semmai la metafora sarcastica di gusto popolare, come per il disfemico *cul* di Barbariccia, che diviene salacemente *trombetta* e poi *cennamella*, con aggancio e abbassamento di marziali strumenti a fiato.

I commentatori sono risaliti alla lezione di un grammatico e re-tore mediolatino, Matteo di Vendôme, che raccomandava allo stile comico l'ambientazione della cucina e inoltre, introducendo il personaggio di Davo, prototipo del parassita da commedia, lo inquadrava appunto fra tazze e scodelle, strepitante con rutti e flatulenze: «In pateris patinisque studet, ructante tumultu | et stridente tuba ventris utrimque tonat»³². Non meno pertinente, comunque, il rinvio al *De vulgari eloquentia*, con cui i canti dei barattieri appaiono in asse³³. Se quel trattato rimasto in tronco non includeva la trattazione della commedia, nondimeno illustrava dettagliatamente, a proposito del linguaggio tragico, gli elementi da limitare il più possibi-

³² MATTEO DI VENDÔME, *Ars versificatoria*, I 53, vv. 71-72, in *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, a cura di Edmond Faral, Paris, Champion, 1924.

³³ Su questo duplice aggancio resta imprescindibile AURELIO RONCAGLIA, *Lectura Dantis. Inferno XXI*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 3-28. Per il nesso con il *De vulgari* si veda inoltre NATASCIA TONELLI, *Inferno XXI. Un ascensore per l'inferno*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli, Bologna, Bononia University Press, IV, 2014, pp. 7-22.

le e quelli da escludere in tutto, fornendo un regesto che corrisponde abbastanza bene alla fenomenologia fonico-lessicale di *Inferno* XXI e XXII. Con un preciso *cave*, Dante trattatista addita l'asprezza degli incontri consonantici (in particolare occlusiva+liquida) e delle liquide geminate, nonché delle consonanti doppie *z* e *x*, doppie in se stesse, si badi, in quanto esito, rispettivamente, di dentale+sibilante e di velare+sibilante. Privi di tali sporgenze sono i vocaboli pettinati (*pexa*), sezione aurea del volgare per la loro soavità; le contengono, invece, i vocaboli irsuti (*yrsuta*), che vengono ammessi entro i penetranti del tragico solo *sub condicione*, in quanto cioè ausiliari di quelli pettinati, e co-promotori pertanto di un'armoniosa coabitazione di opposti. Nessuna apertura, però, verso i vocaboli puerili, verso i selvatici, verso quelli cittadini ma scivolosi e ispidi, come in particolare *femina* e *corpo*, questi ultimi screditati non solo e non tanto per il l'assetto fonico, ma a motivo della compromissione con la sfera sessuale e in genere fisica (II, vii, 3-6). Altrettanta indisponibilità mostra il *De vulgari* verso i municipalismi, quale che sia la loro patria, questa o quella regione della penisola, inclusa la Toscana, più indiziata anzi delle altre per il deviante favore riservato all'idiotismo, piaga comune delle sue città, a partire da Firenze col suo molesto e indesiderabile *introcque* (I, xiii, 3).

Incrementando una tendenza comune a tutta la macrosequenza di Malebolge, i canti dedicati ai barattieri si conformano all'impostazione del trattato latino proprio nell'attuare, di ogni suo precetto linguistico, il negativo fotografico: eccedente frequenza di *yrsuta*, libero corso ai municipalismi, fruizione senza remore dei vocaboli attinenti al corpo, alle sue parti, funzioni, necessità, intemperanze (l'aderenza linguistica alla fisicità era stata inaugurata da *femmine* di *Inferno*, XVIII, 66, piattaforma di una discesa che raggiunge lo scatologico del canto dei ruffiani e lo scurrile appunto di Barbariccia). Inconcepibili nello stile illustre, queste spezie espressive si ripresentano alla sperimentazione comica, la quale li accoglie volentieri, ai sensi di una *convenientia* sfruttata adesso al livello basso, in conformità allo stesso *De vulgari* e alla perentoria poetica delle rime petrose.

Non è da escludere che *Inferno* XXI e XXII spingano la loro attuazione della commedia fino al recupero della dimensione modale, s'intende in una drammaturgia di lega infima, refrattaria al teatro di rango, al suo nobile contegno, e impuramente intrisa di succhi in-

decorosi e sguaiati. Al ritmo concitato dell'azione e all'alto tasso dia-logico, rimarcato dalle numerose interiezioni, si aggiunge il «nuovo ludo» (*Inf.*, XXII, 118) che vede protagonisti Ciampolo e Alichino, il primo disperatamente in cerca di un espediente per liberarsi dai malebranche, l'altro voglioso di forme inusitate di contesa. Ora, *ludo* vale qui, in prima istanza, “gara”, “competizione”, la volgare prova di velocità, appunto, che Alichino propone al dannato, dettando le regole del “gioco” mai visto, alle quali dovrebbero attenersi sia l'ideatore, con tutti i colleghi, sia il malcapitato costretto a starci³⁴. Ma come escludere del tutto una falda di semantica teatrale? Sintomatica l'ambivalenza di un singolare appello al lettore, che invita propriamente all'ascolto («O tu che leggi, udirai nuovo ludo»), come non avviene in nessuna delle consimili apostrofi – e sono ben diciotto – portatrici, nel poema, di funzione fatica³⁵. Chi si è appellato a una tradizione drammatica tipicamente medievale, quella dei *jeux* agiti da giullari davanti a un pubblico in attesa di udire, magari illetterato o semi-illetterato, comunque sensibile ad annunci di mirabolanti novità, ha fatto valere una carta importante, anche se da usare con moderazione³⁶. Assai probabile, in effetti, che questo filone sia qui davvero convocato, a integrazione dell'altro fondamentale antecedente, la poesia giocosa del Duecento nostrano, in primis il versante burlesco di Rustico. Una gestione complementare di influssi sarebbe a Dante ben congeniale. L'istintivo e brutale Alichino, del resto, discende dal francese Hellequin, caporione sfrenato, secondo un'arcaica leggenda, di diavoli in caccia di anime, nonché protagonista del *Jeus de la fuellie*, fortunato esperimento teatrale del trovatore oitanico Adam de la Halle, attivo anche alla corte angioina di Napoli, dove aveva curato, nel 1282-85 all'incirca, la rappresentazione di un'altra sua opera drammaturgica. Più difficile credere all'identificazione – su base non drammatica ma fabliolistica – del cortigiano e barattiere navarrese con il poeta comico Rutebeuf, autore fra l'altro

³⁴ Lo ha ribadito SAVERIO BELLOMO, *Sul canto XXII dell'«Inferno»*, in «Filologia e Critica», XXII, 1997, pp. 20-36; negando da parte sua ogni decodifica che richiami il mimo, la farsa e in genere la rappresentazione teatrale.

³⁵ Cfr. LEO SPITZER, *Gli appelli al lettore nella «Commedia»* (1955), in *Studi italiani*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 213-239: 218.

³⁶ Si veda GUIDO FAVATI, *Il «Jeu di Dante» (Interpretazione del canto XXI dell'Inferno)*, in «Cultura Neolatina», XXV, 1965, pp. 34-52.

di un *fabliau* dove le flatulenze pestilenziali di un villano ammorbano l'inferno e i suoi guardiani (*Li pet au vilain*)³⁷.

In ogni caso, il dialogo di Dante coi precedenti basso-comici, siano letterari oppure drammatici, attesta un'avidità di appropriazione, nel solco dello sperimentalismo insorto all'indomani della *Vita nuova*. Attenzione, però: a differenza di quanto era avvenuto nella tenzone con Forese e nelle rime petrose, il commercio con il filone anti-cortese e al limite giullaresco implica nel poema un'intenzione moralizzante imprescindibile, che filtra il puro compiacimento linguaiolo e farsesco. Il volgare umile e la materia altrettanto vile rispondono adesso all'esigenza di smascherare e deprimere il vizio. Senza prudenze e tatticismi che si facciano scudo di una vaga genericità: la sferza satirica non ama la reticenza, nemmeno quando mira in alto.

Se un'opacizzazione ha avvolto l'identità del navarrese – opacizzazione dovuta probabilmente al tempo, piuttosto che alla sottigliezza di un coperto riferimento a Rutebeuf – restano riconoscibili due colleghi da lui indicati, in prossimità della resa dei conti coi sadici *vigilantes*. Mentre è prigioniero di Barbariccia e subisce le minacce e le offese di tutta l'aggressiva masnada, Ciampolo trova il tempo di fornire ai due pellegrini non solo il proprio curriculum vitae, ma anche una compendiosa biografia del compagno di pena frate Gomita, non senza certificare la presenza, accanto a quest'ultimo, di Michele Zanche, secondo membro di un tandem di Sardegna. Da notare il ruolo istituzionale di questi due personaggi, vicari entrambi di un giudicato sardo – rispettivamente la Gallura e il Logudoro – e come tali implicati nei conflitti per l'egemonia su quell'isola. In seguito all'eclissi della potenza sveva e alle pesanti ricadute di questa crisi nell'Italia insulare (Enzo di Hohenstaufen, lo sfortunato figlio di Federico II caduto in mano ai bolognesi, era appunto signore di Gallura), la Sardegna si era trovata al centro di un contenzioso tra Pisa, Genova, parte della nobiltà toscana e gli aragonesi; e frate Go-

³⁷ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Giulleria e poesia nella «Commedia»: per una lettura intertestuale di «Inferno» XXI-XXII*, in «Lecture Classensi», 18, 1989, pp. 11-30; ID., *La carriera del libertino: Dante vs Rutebeuf (una lettura di «Inferno» XXII)* (2003), ora in *Scritti danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 491-507. Scettico sull'identificazione del Navarrese con Rutebeuf si mostra LUCIANO FORMISANO, *Inferno XXII*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, VI, cit., pp. 23-45; 44-45; riconoscendo peraltro la plausibilità dell'infratesto di tipo giullaresco.

mita era alle dipendenze dei Visconti pisani, mentre Michele Zanche promuoveva gli interessi dei genovesi Doria³⁸. Tutt'altro che distratto e assorbito dagli allettamenti di un burlesco fine a se stesso, Dante sta segnando a dito esponenti della politica italiana ed europea, e la *jonglerie* gli giova per screditarli, per mettere in piazza il loro disinvolto affarismo, tanto più riprovevole in responsabili della cosa pubblica. Non si trattava di piccolo cabotaggio. L'episodio che condanna frate Gomita, reo di aver liberato per denaro i nemici del suo signore, Nino Visconti, è una pagina – tra le meno edificanti – del conflitto di fine Duecento fra guelfi e ghibellini pisani per il controllo della città: quei prigionieri erano probabilmente ghibellini di Pisa, e il loro arresto doveva avere il significato di una ritorsione, all'indomani della sommossa che aveva cacciato il Visconti dalle patrie mura e segnato la fine del suo mentore politico Ugolino della Gherardesca, consegnando un'effimera vittoria all'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini. Non circostanziato, invece, l'addebito a carico di Michele Zanche; certo, a Dante non piacevano nemmeno i metodi di Branca Doria, genero di Michele, nonché responsabile del suo assassinio. Al sanguinario nobile genovese tocca la Tolomea, subito dopo quel delitto; ai genovesi tutti è riservata, a consuntivo, una sprezzante, gelida invettiva (*Inf.*, XXXIII, 151-153), la quale sintomaticamente fa il paio con quella – più accesa nel tono, identica nell'auspicio di totale estinzione – contro Pisa vituperio delle genti (ivi, vv. 79-90). Tornando alla sequenza dei barattieri, non si può davvero convenire con chi l'ha giudicata uno svagato interludio, esente da istanze ideologiche: Dante vi sta preparando la requisitoria che esploderà nel tremendo squarcio sul conte Ugolino, la novella Tebe e la non meno efferata Genova.

Bonturo Dati, Ciampolo, frate Gomita, Michele Zanche vigono come *exempla*, ovviamente a rovescio, di una satira che percuote le

³⁸ Dante probabilmente si affaccia su questo contenzioso da un osservatorio ben posizionato, quello dei Malaspina lunigianesi, i quali coltivavano proprie mire sulla Sardegna, e dovevano essere perciò al corrente anche di vecchie storie, come quelle di frate Gomita e di Michele Zanche: cfr. UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit., I, pp. 438-439; nonché ID., *L'«Inferno» dei guelfi e i principi del «Purgatorio»*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 220-221. Per un aggancio agli incontri nella valletta dei principi, dove il pellegrino si imbatte sia nel giudice Nino che in un membro di casa Malaspina, cfr. NATASCIA TONELLI, *Purgatorio VIII 46-139. L'incontro con Nino Visconti e Corrado Malaspina*, in «Tenzione», 3, 2002, pp. 263-281.

più alte cime e non risparmia le cariche pubbliche, mossa com'è da intransigente passione umana e civile. I loro casi e la corrispettiva sanzione escatologica devono suscitare assoluta presa di distanza. Tant'è: lo scenario della quinta bolgia, con il suo tanfo di osteria trasferito nella torbida espressività, è attraversato da un movimento narrativo che configura costantemente, assecondandone gli sviluppi, un impulso all'evasione. Per i dannati, si tratta di un conato fallimentare: a veder bene, essi possono solo scambiare un supplizio con un altro, in un pendolarismo disperato tra i bollori della pece e gli uncini che pungono e squarciano. Sono i due pellegrini ad attuare una vera e propria fuga; in un passaggio di settore rocambolesco come non mai. Se la bolgia-bettola ispira ripulsione, il racconto materializza questo rigetto in allontanamento concitato. Forzando appena, se ne potrebbe inferire che il vettore comico programma e incita il suo superamento. Ma forse è più equo concludere che la commedia – spogliata di ogni *divertissement* e indirizzata verso l'impegno satirico, cui ben si addicono anche aculei triviali – diviene, nel poema dell'ascesi, una leva catartica, abilitando la fase iniziale dell'*itinerarium*, la conoscenza del male e la sua ricasazione³⁹.

La rassegna che qui fa punto non ha minimamente preteso di squadernare l'intero ventaglio di questa comicità, che lungo la prima cantica dispiega, alternandoli, timbri e motivi di varia indole, talora salendo considerevolmente la scala di cui abbiamo appena visionato il gradino più becerò. L'unica nostra aspirazione era, del resto, controllare un metalinguaggio attraverso la sua contestualizzazione. Progetto che escludeva, a più forte ragione, ogni proiezione sulle restanti cantiche. Nessuna ipotesi si è voluta iscrivere sul problema della definizione complessiva del poema; in ordine a questo problema, si è abbozzato, semmai, un preliminare.

³⁹ «Attraverso il “comico” dantesco è precisamente tutta una zona del negativo che si denuncia e che si confessa nella sua irrimediabile degradazione» (EDOARDO SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, p. 123).