

FILIPPO ZANINI

«Cui non si convenia più dolci salmi».
Osservazioni sulla parodia sacra nell'Inferno dantesco

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FILIPPO ZANINI

«Cui non si convenia più dolci salmi».
Osservazioni sulla parodia sacra nell'*Inferno* dantesco

La prima cantica del poema è costellata di elementi sacri che, in molti casi, possono essere letti in chiave parodica. Oltre agli episodi dall'acclarato valore parodico, ve ne sono altri che molto di rado sono stati ricondotti dai commentatori a tale chiave di lettura. Un primo esempio riguarda la bolgia dei barattieri, dove arriva l'anima di Bonturo Dati, al quale i diavoli negano sarcasticamente il culto religioso. Ricco di elementi sacri – teologici e scritturistici – pare anche l'incontro di Dante con l'anima di Bertran de Born nel canto XXVIII: il trovatore, 'due in uno e uno in due', ha in realtà colpevolmente separato un padre e un figlio, e si trova ora nell'*inferno* a deplorare la propria condizione con stilemi biblici. Nel lago di Cocito, infine, il racconto di Ugolino della Gherardesca mette in scena il pervertimento del sacrificio di Cristo, dal momento che il conte pisano è descritto come un padre incapace di ottenere la salvezza per i propri figli.

Il tema della parodia sacra nella *Commedia* è indagine critica relativamente recente, e richiama alla memoria dello studioso alcuni importanti interventi: dai contributi di Giorgio Barberi Squarotti, passando per le importanti pagine di Guglielmo Gorni, fino ai più recenti lavori di Erminia Ardissino¹. Pochi sono stati, tuttavia, i tentativi di riflessione teorica: la letteratura critica si è perlopiù occupata dei principali episodi parodici dell'*Inferno* – primo fra tutti la visione di Lucifero, sul cui carattere parodico tutti concordano e molti hanno scritto². Bisogna rilevare, d'altro canto, che molti tentativi di applicare la stessa chiave di lettura anche ad altri passaggi della prima cantica sono stati fatti in ambito anglosassone: Baranski, Freccero, Herzman e Stephany, Priest, Scott sono solo alcuni degli studiosi che hanno proposto letture parodiche di episodi infernali negli ultimi decenni³. Di questa mole di studi – le cui conclusioni non sono sempre condivisibili, occorre dirlo – ben poco filtra nella letteratura critica italiana, meno ancora nei commenti. Il termine 'parodia' si incontra di rado nelle note delle edizioni più recenti, e solo in corrispondenza di episodi dall'acclarato sapore parodico; e d'altra parte manca una voce 'parodia' nell'*Enciclopedia dantesca*. In questa sede si tenterà dunque di portare qualche esempio di lettura parodica, se non del tutto nuova comunque poco valorizzata, a compimento di riflessioni che altri studiosi hanno di recente proposto (*in primis*, Ardissino).

¹ Ci si riferisce in particolare a G. BARBERI SQUAROTTI, *Parodia e dismisura: Minosse e i giganti*, «Lecture classensi», IX-X (1979-1980), 279-300; G. GORNI, *Parodia e Scrittura in Dante*, in G. Barblan (a cura di), *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale promosso da Bibbia. Firenze 26-27-28 settembre 1986*, Firenze, Olschki, 1988, 323-340; e E. ARDISSINO, *Parodie liturgiche nell'«Inferno»*, «Annali di Italianistica», XXV (2007), 217-232 [poi in EAD. *Tempo liturgico e tempo storico nella «Commedia»*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009, 31-49, da cui si cita].

² Si vedano a titolo d'esempio: C.S. SINGLETON, *Elementi di struttura: Simbolismo*, in ID., *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 1978, 37-68; A.K. CASSEL, *The tomb, the Tower and the Pit: Dante's Satan*, «Italia», LVI (1979), 4, 331-351; D.S. CERVIGNI, *Dante's Lucifer: the Denial of the World*, «Lectura Dantis», III (1988), 51-62; C. SANTINI, «*Vexilla Inferni*», «Anticomoderno», III (1997), 253-57; G. LEDDA, «*Visio Diaboli mystica: ineffabilità e parodia*», in ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, 159-173.

³ Cfr. Z.G. BARANSKI, *I segni della Bibbia: II. La lezione profetica di «Inferno» XIX*, in ID., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, 147-172; J. FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1989, *passim*; R.B. HERZMAN–W.A. STEPHANY, «*O miseri signaci: Sacramental Inversion in «Inferno» XIX*», «Dante Studies», XCVI (1978), 39-65; R.B. HERZMAN, *Cannibalism and Communion in «Inferno» XXXIII*, in R. Lansing (a cura di), *Dante: the Critical Complex*, Vol. 7. *Dante and Interpretation: from the New Philology to the New Criticism and Beyond*, New York-London, Routledge, 2003, 175-200; P. PRIEST, *Looking Back from the Vision: Trinitarian Structure and Poetry in the «Commedia»*, «Dante Studies», XCI (1973), 113-130; J.A. SCOTT, *Canto XXIII*, in M. Picone-G. Güntert (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. «Inferno»*, Firenze, Cesati, 2000, 321-334.

Quando nell'*Inferno* è citato o alluso un brano biblico, o un rito liturgico, o un concetto teologico, non sempre l'intento è parodico: per quanto dare definizioni sia piuttosto rischioso, si può forse intendere per 'parodia sacra' una decontestualizzazione straniante, spesso con intenti comici o almeno polemici, del referente sacro. A volte lo straniamento si cela sotto un velo di raffinatezza retorica – specie quando sono i dannati a utilizzare tali allusioni. Quando Francesca da Rimini si rivolge a Dante con la sua 'parola ornata',

«Se fosse amico il re de l'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace
poi c'hai pietà del nostro mal perverso».
(*Inf.* V, 91-93)

non sta solo ammettendo l'impossibilità della preghiera nel primo regno: sta anche citando un brano del Vangelo di Giovanni, nel quale Gesù chiama 'amici' quelli che lo seguono, e che possono dunque ottenere qualunque cosa chiedano nel suo nome⁴. L'amicizia con Cristo è indispensabile per rivolgere preghiere al Padre e vedere esaudite le proprie preghiere: eppure Francesca, ormai esclusa da questa grazia, sembra attribuirne la responsabilità al «re de l'universo», di fatto rovesciando il monito gesuano.

A proposito di preghiere, le parodie liturgiche sono state spesso al centro dell'attenzione degli studiosi; eppure persino per i versi glossolalici di Pluto e Nembrot, che in maniera così evidente parodiano espressioni pseudo-liturgiche (con la loro commistione di elementi linguistici latini, greci ed ebraici), si nota qualche resistenza a parlare di parodia⁵. Proprio del gigante Nembrot Dante dice «cui non si convenia più dolci salmi»: a rimarcare, in maniera anche polemica in un canto che affronta il tema della *confusio linguarum*, che all'*inferno* si può avere soltanto un grottesco scimmiettamento della liturgia terrena, che è invece per definizione bellezza formale e verità di contenuto. Un analogo messaggio potrebbe essere adombrato al termine del canto settimo, che si era aperto con le parole di Pluto e che si chiude con il gorgoglio degli accidiosi nella palude stigia:

«Fitti nel limo dicon: 'Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra'.
Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
ché dir nol posson con parola integra».
(*Inf.* VII, 121-126)

⁴ «Jam non dicam vos servos, quia servus nescit quid faciat dominus eius: vos autem dixi *amicos* [...] ut, quodcumque *petieritis* Patrem in nomine meo, det vobis» (*Io.* 15, 15-16; corsivi miei).

⁵ Per una lettura parodica di questi due episodi della prima cantica si vedano M. AVERSANO, «*Pape Satàn, pape Satàn, aleppe*», in ID., *La quinta ruota. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Tirrenia, 1988, 85-110; G. BARDAZZI, *Canto VII*, in Picone-Güntert (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis...*, 103-112; G. MAZZOTTA, «*Inferno*: the Language of Fraud in Lower Hell», in C.O. Cuilleànain-J. Petrie (a cura di), *Patterns in Dante: Nine Literary Essays*, Dublin, Four Courts Press, 2005, 169-187; L. RENZI, *Un aspetto del plurilinguismo medievale: dalla lingua dei Re Magi a «pape Satàn aleppe»*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008, 299-312; G. LEDDA, «*Inferno* VII», in Emilio Pasquini-Carlo Galli (a cura di), *Lectura Dantis bononiensis*, II, Bologna, Bononia University Press, 2012, 59-87.

Alcuni commentatori riconoscono che quel termine, «inno», va interpretato non nel senso generico di 'canto corale', ma in quello specifico di 'canto religioso'⁶. Gli accidiosi innalzano un coro cacofonico, e il loro tentativo di 'preghiera' si risolve in un gorgoglio incomprensibile. L'ironia di Dante sembra voler sottolineare, ancora una volta, la distanza tra il mondo dei dannati e quello di chi è ancora animato dalla speranza, e può dunque sciogliersi in un canto di supplica o di pentimento certo di essere ascoltato. La dannazione colpisce l'etica e l'estetica delle anime: tanto che, com'è noto, lo stesso Dante pellegrino rimarcherà in purgatorio la diversità dei due 'paesaggi sonori':

Ahi quanto son diverse quelle foci
da l'inferral! Ché quivi per canti
s'entra, e là giù per lamenti feroci.
(*Purg.* XII, 112-114)

Che dunque all'inferno la preghiera sia negata, e ogni tentativo di mimesi liturgica sfoci irrimediabilmente in parodia sacra, sembra assodato. Proprio a differenza di ciò che accadrà in purgatorio, nel primo regno non vi è rapporto – se non, appunto, di comico rovesciamento – tra i riti della Chiesa militante e quelli dell'Aldilà. Vi è almeno un caso in cui tale divergenza è ribadita esplicitamente – addirittura per bocca di un diavolo. All'ingresso nella bolgia dei barattieri, come si ricorderà, Dante e Virgilio assistono al trasporto 'immediato' (forse addirittura omettendo il giudizio di Minosse) di un'anima al basso inferno: è probabilmente quella di Martino Bottai, barattiere lucchese morto all'epoca del viaggio dantesco. Il diavolo psicopompo lo presenta con parole celebri:

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».
(*Inf.* XXI, 37-42)

La città di Lucca, derisa per i suoi vizi pubblici, viene metonimicamente identificata con una santa particolarmente venerata all'epoca, benché non ancora ufficialmente canonizzata⁷. Il riferimento alla devozione dei cittadini di Lucca potrebbe non essere casuale, dal momento che un'analogia allusione si trova anche nei versi successivi:

Quel s'attuffò, e tornò sù convolto;
ma i demon che del ponte avean coperchio,
gridar: «Qui non ha loco il Santo Volto!
qui si nuota altrimenti che nel Serchio!».
(*Inf.* XXI, 46-49)

⁶ Le occorrenze del termine nel poema sottintendono sempre questo significato: cfr. *Purg.* VIII, 7; *Purg.* XXV, 127-29; *Purg.* XXXII, 62; *Par.* XIV, 123. Già i commentatori antichi, su tutti Boccaccio e Benvenuto da Imola, chiosavano in questo modo; si vedano da ultimo le riflessioni di ARDISSINO, *Parodie liturgiche...*, 34.

⁷ Per i riferimenti alla Lucca due-trecentesca in questo canto si veda G. VARANINI, *Dante e Lucca*, in AA.VV., *Dante e le città dell'esilio. Atti del convegno internazionale di studi. Ravenna, 11-13 settembre 1987*, Ravenna, Longo, 1989, 91-114.

L'anima di Martino Bottaio, gettata nella pece, riemerge pochi istanti dopo, e viene investita dalle nuove celie dei diavoli. L'interpretazione del passo è discussa, in particolare per il significato da attribuire al termine «convolto» del v. 46. Gli studiosi sono divisi tra il significato di 'inarcato' e quello di 'coperto di pece': nel primo caso, il dannato riemergerebbe prono, con la schiena piegata (come peraltro fanno anche altri barattieri, secondo quanto si dice nel canto successivo attraverso l'efficace similitudine dei delfini⁸); nel secondo, con *lectio faciliior*, si metterebbe in evidenza il suo aspetto annerito dalla pece⁹. Al di là degli approfondimenti lessicali e storico-linguistici, senz'altro preziosi per risolvere la *vexata quaestio*, occorre riconoscere che la prima interpretazione meglio si accorda con la reazione dei diavoli: essi infatti, citando il crocifisso detto 'Volto Santo' conservato e venerato a Lucca, chiamano in causa di nuovo un elemento devozionale. La postura 'orante' del dannato, riemerso con la schiena inarcata, potrebbe aver ispirato la nuova battuta¹⁰. I diavoli stanno ribadendo che all'inferno qualunque atteggiamento devozionale o rituale è fuori luogo; i dannati sono ormai privati delle loro immagini sacre, dei loro modelli di santità, perché in quanto tali sono esclusi per sempre tanto dai riti della Chiesa terrena quanto dalle celebrazioni della Chiesa trionfante. Si potrebbe altresì aggiungere che la baratteria è peccato politico ed economico: e anche nel canto XIX, laddove si descrive la pena dei papi simoniaci, si trovano riferimenti a prostrazioni indegne, perché vòlte ad adorare il dio denaro¹¹. La preghiera richiede anzitutto di stabilire delle gerarchie, riconoscendo e confessando la grandezza del pregato: ma i dannati hanno dimostrato di non aver ben compreso queste gerarchie, e per questo la loro preghiera è negata per sempre.

Non solo la preghiera e la liturgia cristiane sono oggetto di parodia nell'inferno dantesco: talvolta il confronto è direttamente con il testo sacro, e in particolare con la retorica sacra che lo caratterizza. Un esempio significativo sembra essere un celebre versetto del libro delle Lamentazioni, che il Medioevo attribuiva al profeta Geremia. Dante dovette essere assai interessato alle Lamentazioni: il sonetto «O voi che per la via d'amor passate», tra i primi della *Vita Nova*, è costruito su *Lam.* 1, 12 («O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus»), mentre l'*incipit* dell'epistola XI «ai cardinali d'Italia» richiama il primo versetto dello stesso libro¹². Per quanto riguarda la *Vita Nova*, un interessante saggio di Ronald Martinez del 1998 ha cercato di evidenziare l'insistenza del 'libello' sulla retorica della *trenodia*, fino a fare delle Lamentazioni un intertesto fondamentale per la comprensione dell'opera dantesca¹³. Martinez sembra anticipare sul versante biblico le conclusioni cui giungerà qualche anno più tardi Stefano Carrai sul versante profano, con la sua lettura della *Vita Nova* in chiave elegiaca¹⁴. Ciò che è

⁸ Cfr. *Inf.* XXII, 19-24: «Come i dalfini, quando fanno segno / a' marinar con l'arco de la schiena / che s'argomentin di campar lor legno, // talor così, ad alleggiar la pena, / mostrav'alcun de' peccatori 'l dosso / e nascondea in men che non balena».

⁹ Scelgono la prima interpretazione molti commentatori moderni, tra i quali Scartazzini, Mattalia e Chiavacci Leonardi; prediligono invece la seconda Alessandro Vellutello e, tra i moderni, Bosco-Reggio e Pasquini-Quaglio. Tutti i commenti si intendono citati dal portale del Dartmouth Dante Project: <<https://dante.dartmouth.edu/>>.

¹⁰ Alle stesse conclusioni giunge VARANINI, *Dante e Lucca...*, 101.

¹¹ Sulla *prostratio venia* dei simoniaci nel canto XIX sia consentito rimandare a F. ZANINI, «*Simulacra gentium argentum et aurum*». *Parodia sacra e polemica anticlericale nell'«Inferno»*, «L'Alighieri», 39 (2012), 133-147, nonché alla bibliografia ivi citata.

¹² Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, 2, 14-17 [ed. Barbi: VII, 3-6]; ID., *Epistole*, XI, 1.

¹³ Cfr. R.L. MARTINEZ, *Mourning Beatrice: the Rhetoric of Threnody in the «Vita nuova»*, «Modern Language Notes», CXIII (1998), 1, 1-29 (poi in R. Lansing [a cura di], *Dante: the critical complex. Vol. 1. The poets' life and the invention of poetry*, New York-London, Routledge, 2003, 127-155).

¹⁴ Ci si riferisce a S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la «Vita Nova»*, Firenze, Olschki, 2006.

importante evidenziare dell'analisi di Martinez è che la *Vita Nova* sembra cogliere del libro biblico proprio il sostrato retorico, vale a dire il lamento per la devastazione della città, che l'esegesi allegorizzante identificava con la Gerusalemme celeste, la giustizia obnubilata dal peccato, il Cristo dileggiato e messo a morte ingiustamente. Dante associerebbe la sofferenza d'amore alla retorica della trenodia, con tutte le amplificazioni allegoriche ad essa sottese. Questi elementi possono forse illuminare le due esplicite occorrenze di *Lam.* 1, 12 nell'*Inferno*.

È interessante notare che il versetto biblico compare due volte tra le parole di due dannati nel breve spazio di tre canti: si tratta di Bertran de Born nel canto XXVIII¹⁵ e di Mastro Adamo nel XXX. Il primo si rivolge ai pellegrini dal fondo della bolgia utilizzando proprio le parole del versetto biblico¹⁶:

Quando dritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue,
che fuoro: «Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa».
(*Inf.* XXVIII, 127-132)

La pertinenza del modello biblico della trenodia, peraltro, sembra confermata dalle prime parole – ma si dovrebbe dire dalla prima interiezione – di Bertran:

Io vidi certo, e ancora 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!».
(*Inf.* XXVIII, 118-23)

Il lamento «oh me» introduce opportunamente un discorso che si apre nel segno dell'auto-commiserazione per la propria sorte ultraterrena. Bertran si rivolge direttamente al suo interlocutore, persino avvicinando a Dante il capo che tiene tra le mani, con un gesto tragico e comico al contempo¹⁷. Il trovatore tuttavia è punito in una delle ultime bolge, e la gravità del suo peccato rende inammissibile la richiesta di pietà. Il versetto delle Lamentazioni dunque passa dall'indicare l'ingiusta sofferenza di Gerusalemme per mano degli invasori all'esprimere il lamento di un dannato giustamente punito nel basso inferno. Si aggiunga inoltre che, nell'esegesi medioevale, il versetto biblico era spesso riferito a Gesù sulla croce, che richiama l'attenzione degli astanti sul

¹⁵ Le uniche *lecturae* a me note che prendano in considerazione la valenza parodica del gesto e delle parole di Bertran sono P. ALLEGRETTI, *Canto XXVIII*, in Picone-Güntert (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis...*, 393-406; L. BATTAGLIA RICCI, «Perch'io parti' così giunte persone / partito porto il mio cerebro, lasso!...»: «*imagines agentes*» nella nona e nella decima bolgia, in S. Invernizzi (a cura di), *Esperimenti danteschi. «Inferno» 2008*, Genova-Milano, Marietti 1820, 223-238. Spunti interessanti offre anche P. PRIEST, *Looking Back from the Vision...*, 113-130.

¹⁶ Sull'artificio retorico del lamento si veda ancora MARTINEZ, *Mourning Beatrice...*, 4: «In Threni commentary, the most conspicuous use of apostrophe combined with a *locus conquestionis* is offered by the prosopoeic figure of the widowed Jerusalem (*vidua*), who enters the scene in Threni 1.11-12, and speaks the verse paraphrased by Dante early in the *Vita nuova*: 'O vos omnes qui transitis, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus'»

¹⁷ A proposito del gesto di Bertran si veda la rassegna iconografica proposta da G. TARDIOLA, *Bertran 'cefalofofo': percorsi iconico-tematici di una configurazione dantesca*, «La parola del testo», 1 (1997), 66-77.

fatto che la sua sofferenza – per ragioni teologiche che non occorre ricordare – è effettivamente la maggiore possibile¹⁸. Bertran dunque si serve inopportuno di un versetto biblico, per di più accostato al sacrificio di Cristo, per lamentare la propria condizione infernale e convincere Dante a portarne notizia ai vivi. Analoghe considerazioni possono valere per Mastro Adamo, che a breve distanza torna a far proprie le parole delle Lamentazioni:

«O voi che sanz'alcuna pena siete,
e non so io perché, nel mondo gramo»,
diss'elli a noi, «guardate e attendete
a la miseria del maestro Adamo;
io ebbi, vivo, assai di quel ch'i' volli,
e ora, lassol, un gocciol d'acqua bramo».
(*Inf.* XXX, 59-64)

Il contrasto tra Dante, che percorre l'inferno «senza alcuna pena», e il dannato punito sul fondo dell'ottavo cerchio è acuito dalle parole di Geremia, e infine completato dalla citazione evangelica dei vv. 62-63: Mastro Adamo indica con il suo lamento una situazione già prevista dal vangelo di Luca con la parabola del 'ricco epulone'¹⁹. Il tragico *incipit* nel nome della trenodia si risolve poi in una grottesca lite tra dannati, e la retorica biblica viene sarcasticamente dissolta in una tenzone di rime «aspre e chioce».

L'episodio di Bertran de Born, tuttavia, offre ulteriori suggestioni in senso parodico. È stata più volte notata, ad esempio, l'insistenza sul contrasto tra 'unità' e 'duplicità' del trovatore – tema che compare già nella prima descrizione del dannato:

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, 124-126)

La figura di Bertran è dunque 'sdoppiata': il capo e il tronco, divisi, negano l'unità e la dignità del corpo umano e dunque della persona. La formula usata da Dante, «ed eran due in uno e uno in due», ricorda per antitesi un'analoga situazione della settima bolgia, laddove il pellegrino aveva assistito alla metamorfosi di due ladri:

Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno
gridava: «Omè, Agnel, come ti mutil!
Vedi che già non se' né due né uno».
Già eran li due capi un divenuti,
quando n'apparver due figure miste

¹⁸ Si vedano ad esempio BERNARDUS CLAVARALLENSIS, *In feria IV Hebdomadae sacrae*, PL 183, 286; l'anonima *Meditatio in passionem et resurrectionem Domini*, PL 184, 744; e ADAMO SCOTO, *Sermones*, PL 198, 255. Alle testimonianze teologiche se ne aggiunga una di tipo iconografico: in un *Polittico* dello Pseudo-Jacopino, conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna e datato 1330-1335, il versetto delle Lamentazioni compare a didascalia di una raffigurazione della Pietà. Si noti infine che anche i libri liturgici suggeriscono una connessione tra la Passione di Cristo e il versetto delle Lamentazioni, che veniva recitato proprio durante i riti della Settimana Santa: cfr. *Liber usualis Missae et Officii*, Parisiis-Tornaci-Romae, Typis societatis S. Joannis evang., Desclée et soc., S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis typographi, 1924, 737; *Guillelmi Duranti Rationale divinatorum officiorum*, edd. A. Davril et T.M. Thibodeau, Turnholti, Typographi Brepols editores pontificii, 1995-2000, II, 340.

¹⁹ Cfr. *Lc.* 16, 19-31.

in una faccia, ov'eran due perduti.
(*Inf.* XXV, 67-72)

L'opposizione tra unità e dualità, talmente indistinta da apparire paradossale (v. 69), è analoga a quella dell'episodio di Bertran, ma con notevoli differenze: il trovatore della nona bolgia non subisce alcun cambiamento in atto, e la sua natura, divenuta ambigua a causa della pena infernale, è destinata a rimanere tale per l'eternità²⁰. La disposizione chiasmica del verso in *Inf.* XXVIII, 125, assente nella descrizione della metamorfosi dei ladri, potrebbe dunque ricordare uno dei principali dogmi cristiani: quello della consustanzialità del Padre e del Figlio. L'unità delle due Persone nella stessa sostanza divina, in questo senso, sarebbe il modello *e contrario* della condizione del dannato, che è due in uno perché costretto a tenere in mano la propria testa. Peraltro, tale interpretazione potrebbe essere suffragata dal riferimento alla pena di Bertran, che viene chiarita nelle ultime terzine del canto:

«E perché tu di me novella porti,
sappi ch'ì son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;
Achitofèl non fè più d'Absalone
e di David coi malvagi punzelli.
Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrapasso».
(*Inf.* XXVIII, 133-142)

L'impropria e colpevole divisione del legame tra Enrico II d'Inghilterra e il figlio Enrico III colpisce un'unità forte quasi quanto quella tra le persone divine del Padre e del Figlio: la conseguenza di tale peccato è il grottesco rovesciamento fisico del dogma trinitario, che qui è messo in risalto dall'unica occorrenza esplicita del termine «contrapasso»²¹. Dopotutto si è ormai giunti al fondo di Malebolge, laddove la frode rompe legami sempre più solidi e sempre più sacri: non può sorprendere dunque che l'eco del peccato di Bertran riverberi addirittura nel cuore della fede cristiana.

Il tema del rapporto padre-figlio conduce a un ultimo esempio di parodia sacra: si tratta del celeberrimo racconto del supplizio subito dal conte Ugolino insieme ai figli e ai nipoti, per opera

²⁰ Si noti peraltro che numerosi luoghi del poema, particolarmente nel *Paradiso*, alludono ai principali dogmi cristologici e trinitari utilizzando una simile accumulazione paradossale di particelle numerali; si vedano ad esempio: «Lì si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre persone in divina natura, / e in una persona essa e l'umana» (*Par.* XIII, 25-27); «Quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circoscritto, e tutto circunscrive, // tre volte era cantato da ciascuno» (*Par.* XIV, 28-31); o, in tono di sarcasmo anticlericale: «Cuopron d'ì manti loro i palafreni, / sì che due bestie van sott'una pelle: / oh pazienza che tanto sostieni!» (*Par.* XXI, 133-135). Su queste importanti questioni numerologiche si veda G. GORNI, *Parodia e Scrittura. L'uno, il due e il tre*, in ID. *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1990, 133-154.

²¹ Si veda a tal proposito la condivisibile conclusione di ALLEGRETTI, *Canto XXVIII...*, 405: «Per questo, dopo aver parodiato il dogma delle due nature nella sola Persona di Cristo nelle metamorfosi dei ladri della settima bolgia (*Inf.* XXIV-XXV) [...] e prima di contemplare in Lucifero (*Inf.* XXXIV) una Trinità deforme (Gorni), è in Bertran de Born dannato che il contrapasso ha una sua evidenza assoluta: controfigura e pena misteriosa, difficile da penetrare con l'intelletto come il dogma di cui è parodia». Si veda inoltre PRIEST, *Looking Back from the Vision...*, 114: «Having divided a father and a son, Bertrand has symbolically blasphemed the chief bond of the Trinity itself». Tra i più recenti commentatori dell'*Inferno* soltanto Nicola Fosca propone tale interpretazione, mentre Bellomo la accoglie come chiave di lettura possibile.

dell'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, nel canto XXXIII. Il racconto di Ugolino inizia dal sogno allegorico che «squarciò 'l velame», rivelando ciò che stava per avvenire:

«Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e 'lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno».
(*Inf.* XXXIII, 28-30)

Nel sogno l'arcivescovo Ruggieri appare come la guida di una battuta di caccia; pochi dantisti però hanno notato che la dittologia «maestro e donno» è di chiara origine evangelica, e pare sovrapporre la semantica teologica a quella venatoria: «Vos vocatis me *Magister et Domine*; et bene dicitis: sum etenim» (*Io.* 13, 13; corsivo mio)²². Ruggieri, che è un ecclesiastico, viene insignito di due tra i più alti titoli cristologici del vangelo di Giovanni: ma il suo ruolo, come già il lettore ha potuto intuire nella descrizione della pena e dalle parole di Ugolino, è quello del traditore. Peraltro, le parole di Gesù sulla propria identità precedono immediatamente l'annuncio del tradimento da parte di Giuda: il brano evangelico è dunque imitato nella associazione tra titoli cristologici e tradimento, ma Ruggieri, «maestro e donno», è in realtà il traditore, che accompagna le «cagne [...] studiose e conte» alla caccia dei lupi. Gli attributi parodicamente cristologici di Ruggieri, d'altra parte, si accompagnano a quelli, ugualmente sarcastici, che Dante associa ad altri ecclesiastici dannati all'inferno: gli epiteti animaleschi degli avari e prodighi, la preghiera all'oro e argento dei papi simoniaci, la comunità religiosa imitata dagli ipocriti²³.

Al cuore del proprio racconto Ugolino si sofferma sugli ultimi giorni di vita all'interno della torre della Muda, dopo che gli aguzzini hanno cessato di portare i viveri e hanno fissato con chiodi la porta d'ingresso. In questa sezione del canto ritorna con insistenza il lessico della paternità e della figliolanza, attraverso il quale Ugolino fa leva sulla 'mozione degli affetti' del proprio interlocutore:

«Io non piangëa, sì dentro impetra:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sì, padre! Che hai?"
[...]
ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'io fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi
e disser: "Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia".
[...]
Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"».
(*Inf.* XXXIII, 49-51; 58-63; 67-69)

Per tre volte, hanno notato i commentatori, i figli e nipoti si rivolgono a Ugolino: prima Anselmuccio, poi tutti insieme, infine Gaddo, un momento prima di soccombere all'inedia. Ciò che

²² Tra i primi vi è il commento di Scartazzini, che, dopo il riferimento evangelico, nota: «Come Arcivescovo Ruggieri doveva essere maestro nella dottrina dell'amore, e donno o capo de' fedeli. Ma egli è invece maestro di tradimenti e d'odio, donno di una turba che va a versare il sangue di cristiani». Citano il vangelo di Giovanni anche Fallani, Giacalone, Bosco-Reggio e Fosca.

²³ Si vedano a tal proposito LEDDA, «*Inferno*» VII..., *passim*; ZANINI, «*Simulacra gentium*»..., *passim*.

non è stato sufficientemente evidenziato è che tutte e tre le apostrofi a Ugolino contengono il vocativo «padre», a rimarcare l'attesa, da parte dei quattro fanciulli, di un aiuto, di un conforto, di una decisione salvifica. Si noti peraltro che questa insistita demarcazione di ruolo ed età tra padre e figli forza il dato biografico, dal momento che i figli di Ugolino dovevano essere già adulti, e i veri bambini possono essere soltanto i nipoti. L'idea è dunque che Dante stia tratteggiando in Ugolino una figura paterna immobile e impotente, incapace anche di piangere o di confortare i figli, persino quando tutti insieme avanzano la proposta dell'estremo sacrificio per salvare il padre. «Tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia» è un'affermazione dal sapore biblico, attraverso la quale si riconosce l'onnipotenza del padre-Dio nei confronti della vita umana²⁴. La progressione da Giobbe a Cristo è evidente: se il primo si annulla completamente nella volontà di Dio, che dispone arbitrariamente della sua vita, il secondo la domina e ne dispone liberamente, offrendola al Padre che la accoglie²⁵. Ugolino è un padre che non può nulla nei confronti della vita dei propri figli, ed è bloccato nella mimesi imbarazzante del Dio biblico di fronte all'estremo sacrificio del Figlio. Da questo punto di vista, l'apice della *climax* è raggiunto dal grido disperato di Gaddo, che fa proprie le parole di Gesù sulla croce: «Padre mio, ché non m'aiuti?» – «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»²⁶. Il grido di Cristo è consapevole della necessità del sacrificio (in greco *kénosis*) e della sua natura salvifica; l'impotenza di Ugolino di fronte alla morte dei figli ha invece l'esito più tragico possibile, in quanto conduce alla morte eterna. Paternità e sacrificio sono i poli di una vicenda che ricalca due temi fondamentali del testo biblico, ma svuotandoli di senso nella drammatica immobilità che la contraddistingue.

Le considerazioni appena esposte hanno trovato poco spazio nella critica dantesca, e anzi sono state in parte proposte soltanto da due studiosi di area anglosassone. Alle riflessioni sul valore cristologico, naturalmente rovesciato, dell'episodio di Ugolino è stata aggiunta la proposta di considerare l'insistenza sul tema del cibo, del digiuno, della fame rabbiosa come un riferimento altrettanto parodico all'eucaristia²⁷. Questa ipotesi è certamente interessante e non va esclusa, anche se la presenza di suggestioni eucaristiche nella *Commedia* va affrontata con grande prudenza, soprattutto in mancanza di allusioni esplicite. Tuttavia gli intertesti biblici qui proposti, che insistono sul tradimento di Cristo e sulla natura salvifica del suo sacrificio, sono probabilmente sufficienti per considerare l'episodio di Ugolino un tragico fraintendimento del più alto dei temi cristiani, quasi a ribadire che l'errata comprensione della *kénosis* del Figlio può soltanto condurre alla bestialità grottesca di un padre che sbrana la testa di un arcivescovo. L'apice della parodia sacra, il simmetrico rovesciamento del Dio cristiano, è a un passo: Lucifero tricipite non è solo parodia della Trinità, ma ancor prima parodia di Cristo, svelato da Virgilio con le parole con cui Pilato presenta Gesù alla folla²⁸. La massima abiezione assomiglia in modo sconcertante alla massima virtù: la

²⁴ Cfr. *Iob* 1, 21: «Nudus egressus sum de utero matris meae et nudus revertar illuc. Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est: sit nome Domini benedictum».

²⁵ Cfr. *Mt.* 14, 36: «et dixit: Abba, Pater, omnia tibi possibilis sunt: transfer calicem hunc a me; sed non quod ego volo, sed quod tu»; e *Io.* 10, 17-18: «Propterea me diligit Pater, quia ego pono animam meam, ut iterum sumam eam. Nemo tollit eam a me, sed ego pono eam a meipso et potestatem habeo iterum sumendi eam: hoc mandatum accepi a Patre meo».

²⁶ Cfr. *Mt.* 15, 14.

²⁷ Ci si riferisce in particolare a M. SHAPIRO, *Addendum: Christological Language in «Inferno» XXXIII*, «Dante Studies», XCIV (1976), 141-143; e C. LUND-MEAD, «Domine, labia mea aperies»: Forese Donati and Ugolino, «Quaderni di Italianistica», X (1989), 1-2, 315-321. Si veda anche R.B. HERZMAN, *Cannibalism and Communion...*, 53-78. Sul tema del cannibalismo nel Medioevo, e delle relative implicazioni etiche e religiose, si veda ora A.A. MONTANARI, *Il feroce pasto. Antropofagie medievali*, Bologna, Il Mulino, 2015.

²⁸ Cfr. *Inf.* XXXIV, 16-21; *Io.* 19, 5.

parodia, evidenziando l'affinità, indica l'opposizione, e trasforma la retorica biblica in una retorica blasfema.