

In un viaggio infernale non poteva mancare l'incontro con Lucifero.<sup>1</sup> Né, data la progressione di male in peggio, poteva avvenire altrimenti che alla fine. Proprio per tale ineluttabilità incombeva il rischio di banalizzare l'episodio che invece avrebbe dovuto segnare il culmine del percorso di cognizione del male e la fine della prima cantica: proprio la posizione liminare che necessita di cure particolari in quanto di grande evidenza per il lettore.

Ad aumentare tale rischio concorre anche la figura stessa di Lucifero, i cui tratti folclorici erano nel Medioevo, e sono anche oggi, largamente vincenti nell'immaginario comune, per la loro maggior concretezza, rispetto a quelli più propriamente teologici.

Ecco dunque come appare:

Lo 'mperador del doloroso regno  
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,  
che i giganti non fan con le sue braccia:  
vedi oggimai quant' esser dee quel tutto  
ch'a così fatta parte si confaccia.  
S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,  
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,

<sup>1</sup> In questa lettura non mi soffermo sui minuti particolari, e rinvio al mio recente commento all'*Inferno* (Torino: Einaudi, 2013). Ove in seguito i contributi siano citati con il solo nome dell'autore senza altra specificazione, il riferimento si intende al rispettivo commento, secondo le edizioni prescelte dal *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu>).

ben dee da lui procedere ogne lutto.  
 Oh quanto parve a me gran maraviglia  
 quand' io vidi tre facce a la sua testa!  
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;  
 l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa  
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,  
 e sé giugnieno al loco de la cresta:  
 e la destra pareva tra bianca e gialla;  
 la sinistra a vedere era tal, quali  
 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.  
 Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,  
 quanto si convenia a tanto uccello:  
 vele di mar non vid' io mai cotali.  
 Non avean penne, ma di vispistrello  
 era lor modo; e quelle svolazzava,  
 sì che tre venti si movean da ello:  
 quindi Cocito tutto s'aggelava.  
 Con sei occhi piangèa, e per tre menti  
 gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.

(Inf. XXXIV, 28-54)

Ed ecco come è descritto nella *Visione di Tugdalo*, che qui riferisco nel volgarizzamento toscano non per indicare un rapporto di intertestualità, bensì di mera interdiscorsività, come esempio di descrizione di Satana secondo le prevalenti credenze popolari.

E l'anima appressandosi vidde il fondo dello 'nferno, e vidde tante e sì diverse pene, e di tanti modi e di tante maniere che s'ella avesse cento capi, e ogni capo avesse cento lingue, e parlassono continuamente, non si potrebbero narrare ... vidde adunque quel prencipe delle tenebre, inimico dell'umana generazione, il diavolo, il quale era il maggiore e il più terribile che tutte le altre bestie che di prima avea vedute; la grandezza del cui corpo, Tugdalo, che lo vidde, nol potea contare ... Era dunque questa bestia nera come corbo; avea forma d'uomo da gli piedi insino al capo e avea bene mille mani, e ciascuna era lunga bene cento palmi e grosse bene dieci, e l'unghie lunghe come una lancia, ed erano di ferro, e così avea agli piedi. E avea i becco molto lungo e grosso, e la coda avea molto aspra e lunga ... Giaceva dunque quello terribile dimonio rovescio sopra una graticola di ferro, e sotto si erano carboni ardenti... Era legato questo nimico della umana generazione con catene di ferro per tutte le membra ... distendeva le man sue e pigliava tutte quelle anime che v'erano d'intorno... E sì come il villano quando ha gran sete preme il grappolo d'uva, così quello demonio stringeva quelle anime ... e poi sospirava e soffiava molto fortemente ... E poi ruttava, e uscivagli di bocca una fiamma di fuoco, putente peggio che zolfo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'aldilà prima di Dante*, a cura di Giuseppe Tardiola, Firenze: Le Lettere, 1993, p. 200.

È interessante notare come il tema chiami la medesima retorica dell'iperbole e dell'ineffabilità, per cui anche il testo popolare ricorre inopinatamente al *topos* classico delle cento lingue. Lucifero dantesco condivide con quello di Tugdalo anzitutto la grandezza spropositata, sulla quale si insiste particolarmente. Poi il colore nero, per quanto precisato solo a proposito di una faccia e forse limitato a questa. Il vento gelido che proviene dalle ali risponde all'altra spirazione del diavolo popolare, cioè il rutto infuocato, e forse rappresenta, in questa figura antitetica della divinità, il rovesciamento dello spirare dello Spirito Santo, come suggerisce Pietro Alighieri.<sup>3</sup> Infine ambedue i mostri sono legati, e quindi relativamente innocui nei confronti dei rispettivi visitatori, o da catene, o da una morsa di ghiaccio, come preferisce Dante che ha già impiegato le prime per i giganti.

Vi sono però anche molte differenze, sulle quali vale la pena di soffermarsi. Lucifero non ha la coda né il becco, segni forse troppo evidenti di natura ferina che vengono surrogati però, come vedremo ai vv. 73-75 e 80, dal folto pelo. Subentra inoltre, per quanto indirettamente, un elemento appartenente alla raffigurazione apocalittica del diavolo come drago (cfr. Ap 12,3-4) nella menzione della *cresta*, pur inesistente perché al suo posto (v. 42 *al loco*) è la congiunzione delle tre facce. All'*Apocalisse* risale altresì l'insistenza nell'uso dei numerali, che caratterizza la bestia dalle sette teste e dalle dieci corna (ispiratrice del drago di *Purg.* XXXII, 130-147), con evidente richiamo al loro significato allegorico: Lucifero ha infatti tre facce, due ali sotto ognuna, sei occhi, tre menti.

Per ritrovare un Satana tricefalo nell'iconografia diabolica non dobbiamo andare più lontano del Battistero di San Giovanni a Firenze, dove Coppo di Marcovaldo aveva composto, più o meno quando Dante nasceva, il ben noto mosaico del Giudizio universale ove compare un diavolo che mastica con tre bocche altrettanti peccatori, uno dei quali, come qui Giuda, fuoriesce con le sole gambe, e gli altri due, come Bruto e Cassio, con il capo e il busto. Ma, mentre nel Satana del Battistero le bocche appartengono a tre diverse teste, due delle quali in forma di draghi che escono dalle orecchie, quello di Dante ripropone l'altra iconografia diffusa in tutta Europa, del diavolo triforme.<sup>4</sup>

I colori di queste non sono documentati nell'iconografia, ma gli stessi sono attribuiti a tre dei cavalli che compaiono in Ap 6,2-5 (Fallani), e vengono interpretati dall'esegesi biblica sempre come allusivi al maligno. Ovvio il riferimento alla Trinità a cui il triforme Lucifero si contrappone, sicché le facce, come suggeriscono i primi commentatori, rappresenteranno il contrario delle prerogative trinitarie che sono *podestate, sapienza e amore*, cui si oppongono impotenza, ignoranza e odio, corrispondenti, secondo i più, rispettivamente alla faccia gialliccia, a quella nera e a quella

<sup>3</sup> Si veda Pietro Alighieri, I redazione e cfr. Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna: Il Mulino, 1978, pp. 62-66.

<sup>4</sup> Vd. Lucia Battaglia Ricci, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di Michelangelo Picone, Firenze: Cesati, 2001, pp. 15-73.

rossa. Non mancano proposte alternative anche fra gli antichi, alcuni dei quali (Buti, Anonimo Fiorentino) vedono nelle tre facce tre vizi capitali; tuttavia la prima ipotesi ha il vantaggio di creare un parallelismo tra l'ingresso nell'Inferno attraverso la porta sopra cui è ricordata la Trinità creatrice (cfr. *Inf.* III, 5-6) e l'uscita da esso attraverso la rappresentazione di un'antitrità per la quale l'Inferno stesso è stato generato.

Dall'*Apocalisse* Dante otteneva l'avallo per la collocazione di Lucifero al centro della terra: «[angelus] misit eum [Satanam] in abyssum» (Ap 20,3 e vd. inoltre 9,11). Dalla profezia di Isaia circa la disfatta del re di Babilonia, che veniva riferita dagli interpreti alla caduta di Satana dopo la sua ribellione a Dio, poteva dedurre che Satana fosse caduto al centro di un lago, come è Cocito: «Quomodo cecidisti de coelo, Lucifer [...] verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacus» (Is 14,12-15). Che tale lago sia poi ghiacciato è un particolare che, secondo un'ovvia simbologia, allude all'odio che caratterizza il male, in opposizione al fuoco dell'amore. Tuttavia il poeta potrebbe avere rintracciato uno spunto per tale particolare in un passo dei *Moralia*, ove, a commento di *Giobbe* 38,29-30 («De cuius utero egressa est glacies? Et gelu de caelo quis genuit? In similitudinem lapidis aquae durantur, et superficies abyssi constringuntur») san Gregorio scrive: «Etiam Satan in gelu et glacie nil obstat intellegi».<sup>5</sup>

Ancora alla teologia bisogna guardare per l'origine delle tre paia di ali, in quanto Lucifero apparteneva al supremo ordine di *quei fuochi pii / che di sei ali facen la cocolla* (*Par.* IX, 77-78) cioè dei Serafini, come insegna tra gli altri san Tommaso.<sup>6</sup> Ma ora, dopo la caduta, le ali sono come quelle del *vispistrello*, animale che «sumpsit de vesper nomen», secondo una fonte triviale come il *Liber Esopi* citato dall'Anonimo Fiorentino.

Se la figura del diavolo con i connotati attribuitigli dalla fantasia popolare era senz'altro adeguata ai bizzarri compagni di Barbariccia nella quinta bolgia, perché rispondeva alla banalità e pochezza del peccato dei barattieri, non poteva adeguarsi altrettanto bene alla rappresentazione dell'incarnazione del male stesso. Ecco allora che alla necessità di una nobilitazione della materia sovviene una raffinata retorica, annunciata fin dai primi versi:

«Vexilla regis prodeunt inferni  
verso di noi; però dinanzi mira»,  
disse 'l maestro mio, «se tu 'l discerni».  
Come quando una grossa nebbia spira,  
quando l'emisperio nostro annotta,  
par di lungi un molin che 'l vento gira,  
veder mi parve un tal dificio allotta;  
poi per lo vento mi ristringi retro

<sup>5</sup> Luogo addotto da Zygmunt G. Barański, *I segni della creazione: il mistero della «Questio de aqua et terra»*, in Id., *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli: Liguori, 2000, pp. 214-215.

<sup>6</sup> Tommaso, *Summa theol.* I, q. 63, a. 7.

al duca mio, ché non li era altra grotta.  
Già era, e con paura il metto in metro,  
là dove l'ombre tutte eran coperte,  
e trasparien come festuca in vetro.  
Altre sono a giacere; altre stanno erte,  
quella col capo e quella con le piante;  
altra, com' arco, il volto a' piè rinverte.  
Quando noi fummo fatti tanto avanti,  
ch'al mio maestro piacque di mostrarmi  
la creatura ch'ebbe il bel sembiante,  
d'innanzi mi si tolse e fé restarmi,  
«Ecco Dite», dicendo, «ed ecco il loco  
ove convien che di forza t'armi».

(*Inf.* XXXIV, 1-21)

Mirabili effetti di *suspense*, uniti a un gusto che si potrebbe definire teatrale, precedono l'apparizione di Lucifero. Dante ricorre a espedienti già messi a frutto nel canto dei giganti: la nebbia che non consente di vedere chiaramente (introdotta per di più dalla medesima coppia avverbiale *come quando*: cfr. *Inf.* XXXI, 34), lo scambio con un grande oggetto inanimato (là torri, qui un mulino a vento); ma qui la comparsa è all'improvviso, grazie allo spostamento di Virgilio che libera la visuale, e annunciata in tono da banditore: v. 20 *Ecco Dite*.<sup>7</sup> Compagno inoltre le similitudini, tipiche figure dello stile elevato, a cominciare da quella ricordata del mulino, per poi continuare con quella della *festuca in vetro* riferita ai dannati nel ghiaccio, imprigionati come inclusioni nell'ambra.<sup>8</sup>

La parte di filosofia entro la quale va ascritta la *Commedia*, come afferma in modo illuminante l'*Epistola a Cangrande*, che a mio avviso vanamente alcuni critici cercano di sottrarre alla paternità dantesca,<sup>9</sup> è il *morale negotium sive ethica*, perché essa è volta non alla speculazione, ma *ad opus*, cioè all'azione, a indurre cioè dei comportamenti corretti negli uomini. Tale opera di convincimento, in quanto tale squisitamente retorica, utilizza i mezzi di quest'arte, che sono la logica e soprattutto, trattandosi di poesia, il coinvolgimento emotivo del lettore al fine di ottenerne il consenso. Per far ciò il poeta affida, piuttosto che alla trattazione teorica e didascalica della natura dei vizi da evitare e delle virtù da seguire, alla concreta rappresentazione di essi il compito di convincere. Tale rappresentazione avviene con due mezzi: in primo luogo attraverso personaggi esemplari, mediando dalla predicazione, come ci ha insegna-

<sup>7</sup> Troppo debole direi la presenza d'un semplice avverbio dall'altissima frequenza nella *Commedia* per riconoscere in queste parole l'evangelico «Ecce homo» come vuole Dino S. Cervigni (*Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, «Lectura Dantis», III, 1988, pp. 51-62), secondo il quale sarebbe un ennesimo elemento di parodia cristologica nella linea indicata da Singleton (vd. nota 3).

<sup>8</sup> Alcuni commentatori (Sapegno, Mattalia) suggeriscono il riscontro con Ovidio, *Met.* IV 354: «In liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis / signa tegat claro vel candida lilia vitro».

<sup>9</sup> Sulla questione vd. Saverio Bellomo, *L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere»*, «L'Alighieri», in c. s.

to Carlo Delcorno,<sup>10</sup> la tecnica esemplaristica, beninteso rinnovata dal soffio della poesia. Il lettore, coinvolto emotivamente nella esperienza peccaminosa o virtuosa dei personaggi, apprende gli inganni della tentazione e riceve stimolo all'emulazione della santità. In secondo luogo, attraverso entità fantastiche (demoniache o angeliche) o animalesche (le tre fiere, le cagne nere), la cui natura densamente simbolica ed evocativa richiama spesso (o forse sempre) un concetto morale generale. Per questo si può dire che rivestono la medesima funzione del paesaggio: ecco allora che la violenza dell'omicidio si concretizza in un fiume di sangue; l'empia convinzione degli epicurei che esista una morte totale perché l'anima muore con il corpo viene evocata da un cimitero; la contraddittorietà dell'azione del suicidio da una selva caratterizzata da tutti elementi innaturali, perché pare costituita da alberi rovesciati, i cui rami di colore *fusco* e senza foglie paiono quasi radici che tramano il cielo.

Ebbene, alla fine del suo percorso infernale, il poeta doveva rappresentare il male e il concetto di peccato nelle sue manifestazioni massime. A tale scopo l'*exemplum* cui affida principalmente questo compito è quello di Ugolino, che è anche l'ultimo personaggio a tutto tondo della prima cantica. Nessun'altra vicenda poteva mostrare efferatezza e malvagità maggiore, né indurre un coinvolgimento simile. Dopo questo episodio il poeta affida a rapide menzioni di traditori e tradimenti esemplari il compito di proseguire il discorso etico sotteso, ma soprattutto al paesaggio del quale Lucifero è parte integrante. Lucifero infatti non è personaggio, perché la sua vicenda è troppo poco umana per essere utilizzabile come *exemplum*, tutt'al più è menzionabile come un astratto archetipo di superbia nei bassorilievi purgatoriali (*Purg.* XII, 25-27). Né per questo interloquisce o interagisce con Dante, come invece fanno, in un modo o nell'altro, tutte le altre incarnazioni diaboliche: da Caronte, a Flegias, ai diavoli della città di Dite, ai Malebranche.<sup>11</sup> Non è persona, ma una macchina, un mulino o una maciulla, che si muove meccanicamente, privo non solo di parola ma anche di reazioni emotive che non siano quelle di una lacrimazione continua, anch'essa meccanica. La ragione di ciò è che Lucifero raffigura il concetto astratto di male assoluto, di cui è la rappresentazione metafisica. Di qui la forte concettualizzazione della sua figura grandiosa, in cui ogni aspetto assume un valore simbolico, complessivamente antitetico all'idea di bene assoluto che è rappresentata da Dio.

È già l'*incipit* del canto a dare il tono adeguato a tutto l'episodio, un tono solenne, come ha ben visto Natalino Sapegno, per l'impiego del latino che introduce in un'atmosfera epica e guerresca, con quei gonfaloni (*vexilla*) che avanzano (*prodeunt*): il movimento è di chi vede, ma permane l'idea di un movimento da parte dell'oggetto e si immagina la presenza, dietro ai gonfaloni, di un imponente esercito. A cosa cor-

<sup>10</sup> Mi riferisco principalmente ai suoi vari studi sull'argomento e in particolare al volume *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna: Il Mulino, 1989.

<sup>11</sup> Joan M. Ferrante, *The Relation of Speech to Sin in the «Inferno»*, «Dante Studies», LXXXVII, 1969, pp. 36-37, ritiene che ciò parodizzi il silenzio di Dio: ma, se così fosse, ci aspetteremmo che tale particolare fosse in qualche modo posto in evidenza; e invece semplicemente non è dato nessun colloquio.

rispondano esattamente tali vessilli nella visione di Dante non è chiaro; forse intende genericamente solo le prime viste, cioè la ancora indistinta figura di un *difficilio* simile a un mulino, non necessariamente le ali, come propongono molti commentatori.<sup>12</sup>

Come è ben noto il verso costituisce la parodia dell'orazione e inno quaresimale, composto da Venanzio Fortunato, che dice «*Vexilla Regis prodeunt / fulget crucis mysterium*»; veniva recitato al vespero in onore della croce e cantato in alcune occasioni dagli eserciti promossi dalla Chiesa.<sup>13</sup>

Per questo alcuni critici vedono anche nella figura di Lucifero allusa una croce, il cui elemento orizzontale sarebbe costituito dalle ali.<sup>14</sup> Tuttavia le sue ali sono ben sei, sicché restituiscono l'immagine di un mostruoso farfallone, quale si può ammirare ad esempio nel *Satana* o nel *Satana nella sua gloria originale* dipinti da William Blake, e non certo quella di una croce.<sup>15</sup> D'altronde la prima immagine che Dante ha del mostro è quella di un mulino a vento. Né si può sottoscrivere l'opinione di Singleton, secondo cui la figura del demone somiglia a «un *patibulum*, quale veniva concepito originariamente», cioè a forma di «T», perché a costituire la parte orizzontale non vi sono «due teste a ciascun lato di una testa centrale», bensì una sola testa con tre facce.<sup>16</sup>

Naturalmente al termine «parodia» si deve attribuire il significato etimologico e non lo si deve confondere con quello odierno che lo lega al burlesco e all'umoristico.<sup>17</sup> Questo aspetto, assieme all'elaborazione retorica in direzione del tragico, contribuisce a preservare la figura di Lucifero dal cadere nel grottesco, rischio fortissimo che deriva dalla sua immagine folclorica e dall'oltranza del soggetto, e invece non dalla rielaborazione parodica, che anzi serve alla nobilitazione.<sup>18</sup> La paura del poeta, che con i Malebranche assume talvolta connotazioni grottesche (quelle sì anche umoristiche), qui è cosa molto più seria:

Com'io divenni allor gelato e fioco,  
nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo,  
però ch'ogne parlar sarebbe poco.  
Io non morì e non rimasi vivo;

<sup>12</sup> Opportunamente Bosco afferma: «le ali sono esse stesse Lucifero, parte del suo corpo, non un'immagine di lui».

<sup>13</sup> Cfr. Adriano Lanza, *L'imperatore del doloroso regno (Canto XXXIV)*, in Id., *Dante all'inferno. I misteri eretici della Commedia*, Roma: Tre Editori, 1999, pp. 186-202.

<sup>14</sup> L'opinione è largamente diffusa: si veda ad es. Chiavacci Leonardi.

<sup>15</sup> Chi vuole può rintracciare con facilità la riproduzione dei due quadri in rete.

<sup>16</sup> Singleton, *La poesia...*, cit., p. 60; l'opinione ha trovato favore, soprattutto nella critica americana, per es. in John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 230-231. La mancanza nel testo di ogni esplicito riferimento iconico alla crocefissione sembra inoltre indebolire le tesi che su tale tema si fondano, come quella di Stefano Prandi, *L'albero del male: Inferno XXXIV, 1-84*, in Id., *Il «diletto legno». Aridità e fioritura mistica nella Commedia*, Firenze: Olschki, 1994, pp. 13-86.

<sup>17</sup> È quanto fa Chimentz, che chiosa: «poco probabile un'intenzione parodistica, che non sarebbe certo, fuori del gusto medievale, ma non converrebbe alla costante dignità e gravità di Virgilio».

<sup>18</sup> Riconoscono invece il grottesco Mattalia e Chiavacci Leonardi.

pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,  
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

(Inf. XXXIV, 22-27)

A contatto con il Maligno la paura si presenta con caratteri di assolutezza e intensità tali da richiedere il ricorso al *topos* dell'ineffabilità, declinato all'interno di un appello al lettore invitato a colmare con l'immaginazione la reticenza del poeta. Eppure, come Giuseppe Ledda ha egregiamente mostrato, tale esperienza si configura come rovesciamento, parodico e non grottesco, della visione della divinità, perché con questa condivide, oltre all'afasia di chi la prova, le sue sensazioni di debolezza (*gelato e fioco*) e uno stato a mezzo tra la vita e la morte, ma non la impossibilità di definirla. Infatti quella di Dante è una *visio diaboli mystica*: se quella divina è concepibile solamente da chi ne abbia autentica esperienza, questa è ben facilmente immaginabile da chi abbia solo *fior d'ingegno*.<sup>19</sup>

In obbedienza come sempre a un ideale di estetica non esornativa, ma sempre strettamente funzionale, Dante economizza i mezzi espressivi e adibisce a vari scopi la figura di Lucifero. Le ali smuovono l'aria ghiacciando Cocito, il pelo, come vedremo, serve per aggrapparsi e consentire la discesa e la risalita, le tre bocche a punire proprio tre non casuali peccatori.

Da ogne bocca dirompea co' denti  
un peccatore, a guisa di maciulla,  
sì che tre ne faceva così dolenti.  
A quel dinanzi il mordere era nulla  
verso 'l graffiar, che talvolta la schiena  
rimanea de la pelle tutta brulla.  
«Quell' anima là sù c'ha maggior pena»,  
disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,  
che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena.  
De li altri due c'hanno il capo di sotto,  
quel che pende dal nero ceffo è Bruto:  
vedi come si storce, e non fa motto!;  
e l'altro è Cassio, che par sì membruto.  
Ma la notte risurge, e oramai  
è da partir, ché tutto avem veduto».

(Inf. XXXIV, 55-69)

Sono puniti nel peggiore dei modi Bruto e Cassio, traditori dell'Impero nella persona di Cesare, fondatore dello stesso secondo la convinzione medievale, e Giuda Iscariota, traditore della Chiesa nella figura di Cristo. Anche in questo caso il discorso di carattere morale non è compiuto per via di *exempla*, ma in chiave simbolica

<sup>19</sup> Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna: Longo, 2002, pp. 159-173.

secondo lo spirito di tutto questo canto, e riguarda il concetto generale di giustizia, di cui Impero e Chiesa sono i tutori. Sicché coloro che contrastarono maggiormente tali istituzioni sono anche i rappresentanti della massima ingiustizia possibile.

Qualche parola si dovrebbe spendere sulle caratteristiche somatiche dei due romani. Lo stoico atteggiamento nel sopportare il dolore di Bruto, che si contorce *non fa motto*, dipende probabilmente dalla descrizione che ne fa Lucano come di un magnanimo: «At non magnanimi percussit pectora Bruti / terror» (*Phars.* II 234-235). Poco spiegabile invece l'attribuzione a Cassio dell'aggettivo *membruto*, quando Plutarco (*Vita di Cesare* 62) lo dice pallido e magro. Ovviamente non stupisce l'ignoranza da parte di Dante di questa fonte greca, né convince l'ipotesi escogitata da Angelo Mai per cui il poeta si sarebbe confuso con Lucio Cassio, a cui Cicerone attribuisce l'obesità (*Caril.* III 7, 16 «adipes»): infatti l'adipe non può essere stato confuso con i muscoli di chi viene definito *membruto*. Un'altra ipotesi avanza ora Paola Manni, che ricordo più per curiosità e in omaggio all'ingegno della proponente che per convinzione: l'aggettivo sarebbe grafia unverbata di *men bruto*, cioè «meno bestiale» del compagno che si agita freneticamente.<sup>20</sup> Risponde invece perfettamente alla duplice caratterizzazione di ambedue i cesaricidi un passo di Velleio Patercolo, *Historiae romanae* II 72, 2: «fuit autem dux Cassius melior quanto vir Brutus [...]; in altero maior vis, in altero virtus». Data l'esigua tradizione, l'opera fu probabilmente inaccessibile a Dante, ma le coincidenze sono tali da renderne improbabile la casualità e spingerci ad abbracciare l'ipotesi di una cognizione indiretta per vie a oggi sconosciute.

Un'altra più modesta, ma non meno importante, funzione di Lucifero è quella di servire da scala per permettere la discesa e poi la risalita dei due poeti. Anche questo aspetto contribuisce a spersonalizzarlo riducendolo al ruolo di oggetto.

Com' a lui piacque, il collo li avvinghiai;  
ed el prese di tempo e loco poste,  
e quando l'ali fuoro aperte assai,  
appigliò sé a le vellute coste;  
di vello in vello giù discese poscia  
tra 'l folto pelo e le gelate croste.  
Quando noi fummo là dove la coscia  
si volge, a punto in sul grosso de l'anche,  
lo duca, con fatica e con angoscia,  
volse la testa ov'elli avea le zanche,  
e aggrappossi al pel com'om che sale,  
sì che 'n inferno i' credea tornar anche.  
«Attienti ben, ché per cotali scale»,  
disse 'l maestro, ansando com' uom lasso,  
«conviensi dipartir da tanto male».  
Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso

<sup>20</sup> Paola Manni, *Inferno XXXIV: il canto di Lucifero*, «L'Alighieri», LII, 2011, n.s. 38, pp. 109-121.

e puose me in su l'orlo a sedere;  
 appresso porse a me l'accorto passo.  
 Io levai li occhi e credetti vedere  
 Lucifero com' io l'avea lasciato,  
 e vidili le gambe in sù tenere;  
 e s'io divenni allora travagliato,  
 la gente grossa il pensi, che non vede  
 qual è quel punto ch'io avea passato.

(Inf. XXXIV, 70-93)

Questa è la terza volta che Virgilio trasporta Dante, dopo la discesa nella bolgia dei simoniaci e la precipitosa fuga dalla bolgia dei barattieri inseguiti dai diavoli, ora tenendolo sull'anca (cfr. *Inf.* XIX, 43), ora teneramente in braccio (*Inf.* XXIII, 37-45), e qui attaccato al collo. A salvaguardia di un minimo di verosimiglianza bisognerà ammettere che si immagini che il maestro abbia una dimensione molto superiore a quella del discepolo, in omaggio del resto alle norme iconografiche del tempo, per le quali la dimensione delle figure è in ragione della posizione gerarchica del personaggio che rappresentano.

Questi versi si iscrivono nella categoria degli inserti viatori che vengono intercalati tra gli episodi e spesso manifestano la difficoltà e la fatica del procedere e metaforicamente anche la difficoltà del comporre. Ma si registra una impareggiata novità inventiva nella descrizione di una discesa verticale che diventa, senza cambiare la direzione, una salita. Si inaugura così l'ultimo tema del canto e anche della cantica, fondamentale per chiarire la struttura dell'oltretomba e l'orientamento spaziale e simbolico del mondo e del viaggio: il tema della collocazione di Lucifero a seguito della sua caduta.

«Lèvati sù», disse 'l maestro, «in piede:  
 la via è lunga e 'l cammino è malvagio,  
 e già il sole a mezza terza riede».  
 Non era camminata di palagio  
 là 'v' eravam, ma natural burella  
 ch'avea mal suolo e di lume disagio.  
 «Prima ch'io de l'abisso mi divella,  
 maestro mio», diss' io quando fui dritto,  
 «a trarmi d'erro un poco mi favella:  
 ov' è la ghiaccia? e questi com' è fitto  
 sì sottosopra? e come, in sì poc' ora,  
 da sera a mane ha fatto il sol tragitto?».  
 Ed elli a me: «Tu immagini ancora  
 d'esser di là dal centro, ov' io mi presi  
 al pel del vermo reo che 'l mondo fóra.  
 Di là fosti cotanto quant' io scesi;  
 quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto  
 al qual si traggon d'ogne parte i pesi.

E sè or sotto l'emisperio giunto  
 ch'è contraposto a quel che la gran secca  
 coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto  
 fu l'uom che nacque e visse senza pecca;  
 tu haï i piedi in su picciola spera  
 che l'altra faccia fa de la Giudecca.  
 Qui è da man, quando di là è sera;  
 e questi, che ne fè scala col pelo,  
 fitto è ancora sì come prim' era.

(Inf. XXXIV, 94-120)

Dante è dunque ora sotto l'emisfero celeste, dalla parte opposta a quello che sovrasta (*coverchia*) la terra emersa (*la gran secca*, detta «arida» in Gn 1,10) e sotto il punto mediano del quale (il *colmo* del meridiano celeste) è collocata Gerusalemme (che si riteneva fosse al centro della terra emersa), dove fu martoriato (*consunto*) Gesù, che nacque senza il peccato originale. La dotta spiegazione astronomica di Virgilio rivela subito le sue valenze simboliche nella perifrasi utilizzata per indicare Gerusalemme attraverso il ricordo della passione di Cristo, così da istituire una relazione spaziale e simbolica tra il Golgota e Lucifero, che si estende sullo stesso asse, come si dirà oltre, al Purgatorio, frutto della Redenzione.

Dante affetta ignoranza, come quella della gente grossa, per potere spiegare qual è il punto che ha superato. Il fascino che esercita in lui la prerogativa di tale punto è direttamente proporzionale alla difficoltà di immaginarne il superamento, il quale costituisce una di quelle forti cose da mettere in versi tanto congeniali al poeta quando si sente sfidato. L'attenzione nei confronti di questo punto forse già emerge all'inizio del canto ove i traditori inglobati nel ghiaccio si presentano in piedi o a testa in giù, quasi in una situazione di mancanza di gravità, ovvero non potendosi escludere che la ghiaccia sia collocata in parte anche nell'emisfero australe, si potrebbe prendere in considerazione l'opinione di Iacopo Alighieri, secondo cui le posizioni dei dannati sono indifferentemente orientate semplicemente perché attorno al centro di gravità, *al qual si traggon d'ogne parte i pesi*.

I commenti a questo verso rinviano ad Aristotele e a Macrobio, i quali effettivamente esprimono il medesimo concetto. Eccone i passi rispettivi: «Ea, quae est media et nova tellus, neque movetur, et infima est, et in eam feruntur omnia suo nutu pondera» (Aristotele, *De Coelo* IV 1, 296b); «in hanc igitur, quae et ima est et quasi media et non movetur quia centron est, omnia pondera ferri necesse est» (Macrobio, *Comm. in somn. Scip.* I, xxii, 4, 8).<sup>21</sup> In ambedue i casi il verbo impiegato è *fero* al passivo, che risponde semmai a *rauna* nell'espressione di *Inf.* XXXII, 73-74: «lo mezzo / al quale ogni gravezza si rauna».

L'espressione apparentemente tecnica deriva però probabilmente, per l'uso di quel verbo, da un passo ovidiano: «tellus elementaque grandia traxit / et pressa est

<sup>21</sup> Da non prendere in considerazione il rimando che fanno alcuni a *De re publica* VI 17 di Cicerone, che al tempo di Dante attendeva di essere riscoperto da Angelo Mai.

gravitate sua» (*Met.* I 29-30). La presenza del verbo *traxit* non sarebbe sufficiente per riconoscere un rapporto di intertestualità se non provenisse da un testo che fortemente influenza la stesura di questo canto. Continuiamo a seguire la lezione di Virgilio che prende spunto dalla presenza di Lucifero:

Da questa parte cadde giù dal cielo;  
e la terra, che pria di qua si sporse,  
per paura di lui fè del mar velo,  
e venne a l'emisferio nostro; e forse  
per fuggir lui lasciò qui loco vòto  
quella ch'appar di qua, e sù ricorse.

(*Inf.* XXXIV, 121-126)

La terra che appare nell'emisfero australe, cioè la montagna del Paradiso terrestre, lasciò uno spazio vuoto, *qui*, cioè nel luogo dove si trovano Dante e Virgilio, vale a dire la *natural buvella*, cioè la grande grotta che ospitava le gambe di Lucifero: il deittico non può riferirsi all'altro emisfero, escludendo l'ipotesi (sostenuta ancora da Picone<sup>22</sup>) che il *loco vòto* si riferisca alla voragine infernale; del resto l'Inferno per Dante preesiste alla caduta di Lucifero (e in questo si scosta dalla posizione tomistica secondo cui il *malum culpae* deve precedere il *malum poenae*: Tommaso, *Summa theol.* I, q. 48), perché, in quanto eterno come recita l'epigrafe sulla sua porta (cf. *Inf.* III, 1-9), come tutte le cose eterne deve essere creazione diretta di Dio (cf. *Par.* VII, 67-69 e 124-138) e non può essere mediata dall'azione di Lucifero.<sup>23</sup> Del resto la concezione può trovare fondamento in Mt 25,41, in cui si afferma che il fuoco eterno «paratus est diabolo et angelis eius».

Lucifero, con la sua vicenda, riveste l'importante funzione strutturale di gerarchizzare lo spazio nella geografia dell'oltretomba, al fine di poterla caricare di un significato morale che consenta di individuare il valore e il disvalore. La sua caduta serve nel poema a indicare l'alto e il basso dell'universo, prendendo a fondamento l'idea aristotelica che il mondo sia orientato, come se fosse un corpo umano iscritto in una sfera (si pensi all'uomo vitruviano), la cui testa è nella direzione del polo sud. Questa è considerata la parte più nobile dell'universo, l'alto assoluto, dal quale si può immaginare una caduta verso un basso altrettanto assoluto,<sup>24</sup> pur con qualche approssimazione, in quanto il poeta, per dare ragione della circostanza che la terra abitata occupa le nostre latitudini con al centro Gerusalemme, immaginò che la caduta di Lucifero avvenisse dalla parte diametralmente opposta, cioè dove sorge la montagna dell'Eden, lungo un asse dunque che non coincide del tutto con quello terrestre.

<sup>22</sup> Michelangelo Picone, *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante*, a cura di Alessandro Ghisalberti, Milano: Vita e Pensiero, 2001, pp. 3-20.

<sup>23</sup> Carla Forti, *Nascita dell'Inferno o nascita del Purgatorio. Nota sulla caduta del Lucifero dantesco*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 241-260.

<sup>24</sup> Cfr. Giorgio Stabile, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, «Lecture classensi», XII, 1983, pp. 139-173.

In tal modo la terra abitata, in quanto si colloca nel punto più distante dal Paradiso terrestre, è degno luogo d'esilio dell'uomo a seguito del peccato originale; mentre la montagna del Purgatorio, al lato opposto, rappresenta la scala perché l'umanità possa ritornare, grazie al sacrificio di Cristo (consumato esattamente agli antipodi, come si precisa ai vv. 114-115), allo stato edenico di purezza e presso Dio, colmando così il vuoto lasciato dagli angeli ribelli.<sup>25</sup> Sul piano formale al motivo dell'orientamento corrisponde l'affollarsi dei deittici *qui, là, giù, sù* ecc. (vv. 107-130) con conseguente incremento di monosillabi in un sussultorio altalenare degli accenti.

La sovrapposizione dei due piani fisico e allegorico nella visione del mondo fa sì che la discesa di Dante all'Inferno, paradossalmente, si configuri anche come una salita che continua ininterrottamente fino all'Empireo, in quanto la direzione non muta, con l'evidente vantaggio, sul piano allegorico, di considerare il percorso morale e conoscitivo del pellegrino sempre in progresso.

Forse a meno di un decennio di distanza dalla composizione di questo canto, l'Alighieri ritornò sul tema della distribuzione della terra emersa nel trattato che corre sotto il nome di *Quaestio de aqua et terra* e attribuì la ragione dell'emersione della gran secca nell'emisfero boreale alla virtù delle stelle e si guardò bene dall'accennare all'azione di Lucifero.

Et cum ista terra detecta extendatur a linea equinoctiali usque ad lineam quam describit polus zodiaci circa polum mundi, ut superius dictum est, manifestum est quod virtus elevans est illis stellis que sunt in regione celi istis duobus circulis contenta, sive elevet per modum attractionis, ut magnes attrahit ferrum, sive per modum pulsionis, generando vapores pellentes, ut in particularibus montuositatibus.

(*Quaestio* 75)

Lungi dall'essere una contraddizione, e tanto più un motivo di non attribuzione del trattato come ritiene Bruno Nardi,<sup>26</sup> è semplicemente un cambio di prospettiva nell'affrontare il problema: là scientifica, qui squisitamente poetica. Né la *Quaestio*, a mio giudizio, ha alcun intento di sostegno teorico rispetto a questo canto infernale, come ritiene Zygmunt Barański sulla scia di alcune affermazioni di Giorgio Padoan.<sup>27</sup> Al più vi si potrebbe scorgere l'intenzione dell'Alighieri di dimostrare con un trattato scientifico che le sue invenzioni fantastiche non significano mancanza di dominio della filosofia naturale. Dietro alle interpretazioni di Nardi, Padoan e Barański continua a operare un equivoco di fondo: che la *Commedia* vada interpretata letteralmente, senza il filtro della metafora, e che Dante si sentisse autentico *scriba Dei*. A riprova si continua ad affermare che come tale fu recepito dai suoi primi lettori suscitando per questo grande diffidenza da parte della Chiesa. Ma ciò non risponde al vero, poiché nessuno

<sup>25</sup> Nel *Convivio* (II v 12), si afferma che si persero degli ordini angelici «forse in numero della decima parte: alla quale restaurare fue l'umana natura poi creata».

<sup>26</sup> Bruno Nardi, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Quaestio de aqua et terra»* [1959], in *Id.*, «Lecturae» e altri studi danteschi, a cura di Rudy Abardo, Firenze: Le Lettere, 1988, pp. 227-265.

<sup>27</sup> Barański, *I segni...*, cit.

dei primi commentatori dimostra di seguire tale linea interpretativa, e molti di essi appartengono ai ranghi del clero, come ho avuto modo di mostrare in più occasioni.<sup>28</sup> Si continua a ricordare il divieto fatto ai monaci dal Capitolo dei Domenicani di Firenze di leggere la *Commedia* come prova dell'avversione della Chiesa nei confronti di Dante,<sup>29</sup> senza tenere conto che la polemica dei Domenicani era contro la poesia in genere, come mostra la discussione del domenicano fra' Giovannino da Mantova con Albertino Mussato e agli inizi del Quattrocento quella di Giovanni Dominici, parimenti domenicano, con Coluccio Salutati. Direi anzi che la circostanza che tra le opere profane di poesia che distolgono i frati dalla preghiera venga nominata proprio la *Commedia* dice del suo subitaneo ed enorme successo. Quanto alle invettive di Guido Vernani contro Dante, esse si riferivano non al poeta, ma al trattatista, autore di quel violento *pamphlet* che fu la *Monarchia*.

Individuare le fonti non è uno sterile esercizio filologico, ma rappresenta un fondamentale strumento per comprendere a fondo il complesso significato che la parola altrui viene ad assumere quando è riutilizzata. Ecco allora che riconoscere la filigrana intertestuale nella splendida cosmogonia dantesca non solo non ne sminuisce l'originalità inventiva, ma ne arricchisce e chiarisce il significato. Un verbo ci ha messo sulle tracce del primo libro delle *Metamorfosi* dove Ovidio traccia la sua cosmogonia poetica, la sua *Genesi* pagana, a cominciare, proprio nei versi limitrofi che qui riferisco, dall'idea del peso della materia, che costituisce lo spunto per la fantastica inversione di marcia dei due poeti e caratterizza ora il corpo di Lucifero per contrasto rispetto alla sua originaria natura angelica e spirituale di intelligenza separata. Il Chaos è così definito

... rudis indigestaque moles,  
nec quicquam nisi pondus iners congestaque.

(*Met.* I 7-8)

Prosegue poi Ovidio parlando della separazione degli elementi per opera di Dio, affrontando il tema della distribuzione delle acque e delle terre.

nam caelo terras et terris abscidit undas  
et liquidum spisso secrevit ab aere caelum.  
quae postquam evoluit caecoque exemit acervo,  
dissociata locis concordia pace ligavit.  
ignei convexi vis et sine pondere caeli  
emicuit summaque locum sibi fecit in arce;  
proximus est aer illi levitate locoque;  
densior his tellus elementaque grandia traxit  
et pressa est gravitate sua; circumfluus umor

<sup>28</sup> Vd. Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. Egesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze: Olschki, 2004, pp. 22-23 e 37-42 e bibl. ivi cit.

<sup>29</sup> Barański, *I segni...*, cit., pp. 201-202.

ultima possedit solidumque coercuit orbem.  
Sic ubi dispositam quisquis fuit ille deorum  
congeriem secuit sectamque in membra redegit,  
principio terram, ne non aequalis ab omni  
parte foret, magni speciem glomeravit in orbis.  
tum freta diffundi rapidisque tumescere ventis  
iussit et ambitae circumdare litora terrae.

(*Met.* I 22-37)

Forse non è un caso se più oltre Ovidio paragona il sacrilego crimine di Licaone che diede in pasto il figlio Arcade a Giove per provare la natura divina di quest'ultimo all'uccisione di Cesare da parte di Bruto e Cassio.<sup>30</sup>

La caduta di Lucifero a capofitto ha inoltre un archetipo ovidiano nella favola di Fetonte incapace di reggere il carro del Sole, personaggio molto caro a Dante che lo ricorda in molti luoghi non solo del poema.<sup>31</sup> Anche nelle *Metamorfosi* infatti si descrive una precipitosa caduta:

At Phaethon rutilos flamma populante capillos  
volvitur in praeceps longoque per aera tractu  
fertur, ut interdum de caelo stella sereno  
etsi non cecidit, potuit cecidisse videri.

(*Met.* II 319-322)

E tale caduta, come quella di Lucifero, sconvolge la Terra personificata che trema impaurita e sprofondata:

Alma tamen Tellus, ut erat circumdata ponto,  
inter aquas pelagi contractosque undique fontes,  
qui se condiderant in opacae viscera matris,  
sustulit oppressos collo tenus arida vultus  
oppositaque manum fronti magnoque tremore  
omnia concutiens paulum subsedit et infra,  
quam solet esse [...]  
Dixerat haec Tellus: neque enim tolerare vaporem  
ulterius potuit nec dicere plura suumque  
retrulit os in se propioraque manibus antra.

(*Met.* II 272-279 e 301-303)

Dante risponde, come sempre in rapporto emulativo e non supinamente imitativo, con la sua cosmogonia cristiana e, si badi bene, altrettanto poetica. Da poeta teologo

<sup>30</sup> Inoltre ai vv. 144-145 parlando della corruzione dell'umanità nell'età del ferro si menziona il tradimento degli ospiti, dei fratelli e del genero nei confronti del suocero, che ricordano le categorie di traditori che popolano Cocito.

<sup>31</sup> Vd. l'ottima "voce" di Giorgio Padoan, in *Enciclopedia Dantesca*.

cristiano, con il sincretismo che gli è proprio, ha espresso le cognizioni dottrinali che gli venivano dalla *Genesi* nei modi di una favola antica, dando così risposta, sul piano poetico, a un quesito di quelli che Aristotele, sul piano scientifico, considerava stolti o presuntuosi, perché al di sopra del nostro intelletto: «Quare potius elevatio [terre] emisperialis fuit ab ista parte quam ab alia?» (*Questio* 75).<sup>32</sup> Con il che non si trattava di ambire presuntuosamente a comprendere le cause inattingibili delle cose, ma di suggerirne un'interpretazione morale.

Questa è la verità dei poeti, che in quanto tale, per un cristiano come Dante, non può che venire dalla somma Verità. Di qui quel legame privilegiato di tutti i poeti con Dio che li fa assomigliare così tanto ai profeti. Questa stessa verità invocava Ovidio proprio alla fine delle *Metamorfosi* e grazie ad essa contava di meritare l'immortalità e, dopo morto, una sede oltre le stelle:

parte tamen meliore mei super alta perennis  
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,  
quaque patet domitis Romana potentia terris,  
ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

(*Met.* XIV 875-79)

Dante avrebbe potuto far sua tale invocazione, e forse proprio per questo termina le tre cantiche chiamando in causa anche lui, come Ovidio alla fine delle *Metamorfosi*, le stelle.<sup>33</sup>

Luogo è là giù da Belzebù remoto  
tanto quanto la tomba si distende,  
che non per vista, ma per suono è noto  
d'un ruscelletto che quivi discende  
per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,  
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.  
Lo duca e io per quel cammino ascoso  
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;  
e senza cura aver d'alcun riposo,  
salimmo sù, el primo e io secondo,  
tanto ch'i' vidi de le cose belle  
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.  
E quindi uscimmo a riveder le stelle.

(*Inf.* XXXIV, 127-139)

<sup>32</sup> Mazzoni ritiene si riferisca alla forma irregolare a semiluna della terra emersa: vd. l'edizione a sua cura, in Dante Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979-1984, tomo II, *ad loc.*

<sup>33</sup> È un suggerimento che mi viene da una vecchia conversazione con l'amico Rudy Abardo.