

Storie e linguaggi

Dante Alighieri

COMMEDIA

VOLUME II, TOMO I

INFERNO

Saggio di edizione critica di *Inferno XXXIV* – 2^a ed.

Edizione critica a cura di
Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

libreriauniversitaria.it
edizioni

STORIE E LINGUAGGI

Direttori

Franco Cardini, Università di Firenze

Paolo Trovato, Università di Ferrara

Comitato scientifico

Angela Maria Andrisano, Università di Ferrara

Olivier Bivort, Università di Ca' Foscari, Venezia

José Enrique Ruiz Domenech, Universidad Autónoma de Barcelona

Andrea Giardina, Scuola Normale Superiore di Pisa

Loretta Innocenti, Università di Ca' Foscari, Venezia

Brian Richardson, University of Leeds

Francisco Rico, Universidad Autónoma de Barcelona

Marco Tarchi, Università di Firenze

'Storie e linguaggi' è una collana sottoposta a peer-review

'Storie e linguaggi' is a Peer-Reviewed Series

Dante Alighieri

Commedia

Edizione critica a cura di Paolo Trovato
con la collaborazione di Marco Giola,
Fabio Romanini, Elisabetta Tonello
Commento di Luisa Ferretti Cuomo

Volume II, Tomo I

Inferno

Edizione critica
a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

Saggio di edizione critica di *Inferno XXXIV* – 2^a ed.

libreriauniversitaria.it
edizioni

Proprietà letteraria riservata
© libreriauniversitaria.it edizioni
Webster srl, Padova, Italy

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo:
redazione@libreriauniversitaria.it

Seconda edizione agosto 2016

Il nostro indirizzo internet è:
www.libreriauniversitaria.it

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster srl
Via Stefano Breda, 26
Tel.: +39 049 76651
Fax: +39 049 7665200
35010 - Limena PD
redazione@libreriauniversitaria.it

Per proporre eventuali pubblicazioni, inviare la propria richiesta a
redazione@libreriauniversitaria.it

PIANO DELL'OPERA

volume I: Introduzione di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

volume II, in 2 tomi indivisibili: *Inferno*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

volume III, in 2 tomi indivisibili: *Purgatorio*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Fabio Romanini

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

volume IV, in 2 tomi indivisibili: *Paradiso*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Marco Giola

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

PREMESSA AI SAGGI DI EDIZIONE E DI COMMENTO DI *INFERNO XXXIV*

di Paolo Trovato

L'assenza eventuale di lezione stabile [sc. il mutamento di certe lezioni rispetto alle precedenti edizioni] è un vizio per Bédier, della cui denuncia è questo un punto portante, non abbastanza rilevato; ma il continuo miglioramento dinamico non si vede come non sia una qualità positiva. Questa marcia di avvicinamento alla verità, una verità per così dire frazionaria in opposizione alla verità presuntamente organizzata dei singoli testimoni, una verità come diminuzione di errore, sembra un procedimento degno della scienza

CONTINI, p. 33 [= ID., *Frammenti*, I, p. 30].

Come tante parole con una lunga anzianità di servizio, *saggio* (sostantivo) è diventata un vocabolo relativamente ambiguo, semanticamente multistrato ('operazione sperimentale, che mira a saggiare le qualità, le proprietà' ecc., ma anche 'breve trattazione di un tema storico, letterario, filosofico' secondo la tradizione inaugurata in Europa dagli *Essais* di Montaigne) e sembra quindi particolarmente indicato per alludere al contenuto di questi due fascicoletti. A distanza di 15 anni giusti dall'avvio di una serie di ricerche sulla tradizione e sul testo della *Commedia*, si intende offrire qui un campione dell'edizione critica e commentata a cui da tempo il nostro gruppo lavora e insieme un contributo sul testo e sull'interpretazione del XXXIV canto dell'*Inferno*.

Per quanto riguarda il testo, la nostra classificazione di tutto il testimoniale non frammentario, condotta sui 400 luoghi barbiani integrati da altre due centinaia di punti di variazione, ha confermato, pur precisandola nei dettagli, l'ipotesi, da me avanzata nel 2007, che la tradizione tosco-fiorentina, a cui è possibile ricondurre grosso modo cinque sestetti dell'intero testimoniale (la famiglia α di Petrocchi e i suoi numerosissimi discendenti), non sia indipendente, ma discenda, con parziali fenomeni di ritraduzione,

dalle famiglie settentrionali β e p , cui si possono aggiungere ora, al posto dell'evanescente g , le pure settentrionali *bol* e *mad*.

Rinviamo per un'analisi più dettagliata al lavoro di Elisabetta Tonello, *Ricerche sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia*, di imminente pubblicazione, e ai primi due volumi della nostra edizione, che usciranno nel 2018, mi limito ad anticipare che, per ridurre al massimo il "rumore", abbiamo deciso che ognuna di queste quattro famiglie settentrionali sia rappresentata da una ridottissima selezione di testimoni particolarmente conservativi. La famiglia β è rappresentata da Urb e dal quasi gemello codice Florio, da poco rientrato a Udine. La famiglia p , da Pad. 9, da Pad. 67 (ovvero, in corrispondenza di carte mancanti di Pad. 67, dal suo collaterale Laur. 40.1) e da Triv. 1047. La famiglia *bol*, da Bol. Univ. 589 e da Ol. La famiglia *mad*, da Mad e Pal. XIII G 1.

Il testo base Florio (d'ora in poi: F) è pressoché identico nella sostanza a Urb, ma con una patina settentrionale più tenue. L'apparato editoriale che correda il testo critico è costituito da tre diverse fasce:

- a. Rispetto al testo base, F, la prima fascia (a due colonne) registra le varianti grafiche e fonomorfologiche che ricaviamo, al bisogno, da un manoscritto di controllo che appartiene alla tradizione fiorentina più antica, relativamente poco contaminata, Parm. Si tratta per lo più di varianti che semplificano la grafia (per es., ai vv. 65 e 130, dove Florio legge *cieffo* e *ruscielletto*, Parm ha già *ceffo* e *ruscelletto*) e soprattutto rimuovono la vernice padana propria di F e in generale dei testimoni genealogicamente alti (Parm introduce costantemente *di* nei casi in cui F legge *de, si* atono per *se* ecc.).
- b. La seconda fascia registra le varianti di sostanza dei 9 manoscritti settentrionali elencati sopra, indicati per esigenze di spazio con le seguenti sigle: Bol = Bol. Un. 589; F = Florio; L = Laur. 40.1; M = Mad; Ol; P9 = Pad. 9; P67 = Pad. 67; Pal = Pal. XIII G 1; T47 = Triv. 1047; U = Urb.
- c. La terza discute, alla maniera di Barbi e poi di Petrocchi, le scelte editoriali meno ovvie, a partire dai casi nei quali si è ritenuto necessario derogare dalle indicazioni dello stemma (per es., casi di diffrazione in presenza, come a *Inf.* XXXIV 80) e dà conto anche (sulla linea di una persuasiva riflessione di Cesare Segre) di alcune proposte che non si sono realizzate: interventi non inverosimili, ma nemmeno sufficientemente convenienti nel quadro di una sia pur sommaria analisi costi/benefici.

In altre parole, i responsabili dell'edizione (che, come sempre più spesso si ripete, è un'ipotesi di lavoro) non hanno rinunciato al loro iniziale proposito di voler applicare, per quanto possibile, alla più complicata tradizione manoscritta di un testo moderno l'insieme delle procedure proprie della filologia neolachmanniana, ma non sono per questo meno consapevoli che il pur inflazionato composto *edizione critica* non è un modo barocco e però convenzionale per designare una semplice fotografia dei testimoni migliori. Al contrario, il termine assume pienezza di senso solo dal sistematico temperamento del sostantivo e dell'aggettivo. La buona critica testuale è (Pasquali *docet*) un lavoro non *meccanico*, ma *metodico*. Per (cercare di) fornire al lettore un testo pienamente leggibile ma il meno lontano possibile da quella che, almeno secondo l'interpretazione degli editori, è l'intenzione dell'autore, non si può fare a meno di integrare i dati disponibili nel quadro di auspicabilmente trasparenti ipotesi ricostruttive. Come è inevitabile, non tutte le soluzioni "locali", applicate a punti del testo che versano in condizioni molto diverse, risulteranno ugualmente soddisfacenti e resisteranno alla verifica dei successivi addetti ai lavori: impegnati anch'essi in una progressiva «marcia di avvicinamento alla verità, una verità per così dire frazionaria in opposizione alla verità presuntamente organizzata dei singoli testimoni, una verità come diminuzione di errore», come recita la bella epigrafe di Contini.

Appare sempre più ovvio che l'edizione scientifica di un testo culturalmente remoto è un lavoro di modesta utilità sociale, fruibile solo da poche decine di specialisti capaci di ricostruire autonomamente l'enciclopedia dell'autore e il reticolo di allusioni presente in ogni testo letterario di qualche complessità. Per questa ragione, anche se la *Commedia* è un testo che gode di una tradizione esegetica plurisecolare, iniziata si può dire subito dopo la morte di Dante con le chiose e la divisione di Jacopo (per non dire dell'*Ep.* XIII), fin dall'inizio si è creduto indispensabile affiancare al testo "nuovo" o almeno seminuovo (specialmente in testi con una tradizione editoriale e esegetica molto larga le novità sono relativamente poche) un nuovo commento, opera di Luisa Ferretti Cuomo, professore emerito di Letteratura italiana alla Hebrew University di Gerusalemme.

Anche se l'autrice è una carissima amica, mi sento di poter dire che il suo commento, che è fruibile a molti livelli, è molto aggiornato e offre molte novità puntuali, che discendono, nella maggior parte dei casi, da una minuziosa verifica dei dati linguistici, storici ecc. che troppo fiduciosamente rimbalzano da un esegeta al successivo. Alle novità puntuali si

aggiunge, almeno a mio giudizio, una novità per così dire strutturale: il commento di Ferretti Cuomo, italiana di nascita e straniera per scelta di vita e professionale, è di fatto un commento “italiano” per l’ampiezza della documentazione linguistica e storico-culturale, ma ragionatamente “americano” (sulla linea inaugurata da Singleton e proseguita da tanti altri eminenti dantisti transatlantici) per la sensibilità e l’attenzione agli aspetti diciamo pure narratologici del poema sacro.

Non sta a noi giudicare della qualità del nostro lavoro. Ma è lecito sottolineare che uno degli aspetti decisivi per portare a termine in tempi certamente lunghi, ma non biblici, l’impresa sta nella sua dimensione collettiva. Nel licenziare questi saggi mi piace ringraziare nuovamente, a nome mio e degli altri editori, tutti coloro che hanno a vario titolo collaborato alla nostra ricerca, partecipando alle raccolte NP1 o NP2 o ai lavori di collazione o studiando nelle loro tesi di laurea o di dottorato e nei loro articoli problemi di grande rilievo ai quali non potevamo dedicare il tempo necessario (per es., i rapporti controversi tra certi testimoni, le rime siciliane, i tipi più frequenti di rubriche, i codici *descripti*): Alfio Albani, Marco Bernardi, Sandro Bertelli, Michele Bordin, Angela Boscolo Berto, Caterina Brandoli, Elisa Caselli, Martina Cita, Fabrizio Franceschini, Francesca Geymonat, Camilla Giunti, Vincenzo Guidi, Elisa Malfatto, Federico Marchetti, Benedetta Masia, Eugenio Mecca, Elena Niccolai, Anna Pegoretti, Gabriella Pomaro, Marco Praloran †, Carlo Pulsoni, Paola Pusinanti, Carla Maria Sanfilippo, Federico Sanguineti, Aida Saporito, Marco Veglia, Mirko Volpi, Daniele Zanini, Katiuscia Zanovello. È doveroso aggiungere a questo già lungo elenco di amici da ringraziare il nome di Claudio Ciociola con tutti i normalisti che hanno avuto parte attiva al seminario di filologia dantesca da lui ideato, tenuto alla Scuola normale nell’a.a. 2014-2015 con la partecipazione non saltuaria di chi scrive e di Elisabetta Tonello.

Ferrara, 5 luglio 2016

Nota alla 2^a edizione (agosto 2016)

Quesi *Saggi*, composti (anche in senso tipografico) in pochissimo tempo, per poter essere distribuiti al XXVIII Convegno Internazionale di Linguistica e Filologia romanza, svoltosi a Roma tra il 18 e il 23 luglio, sono stati oggetto dell'attenzione benevola di numerosi colleghi, sia tra gli intervenuti al convegno sia tra i partecipanti a una sessione sull'argomento nel sito www.academia.edu (<https://www.academia.edu/s/d2489bb906>). Abbiamo quindi deciso di realizzare una seconda edizione del nostro "esperimento" in cui, da subito, facciamo tesoro di tutte le proposte e i suggerimenti che ci sono sembrati immediatamente accettabili. Ringraziamo di cuore tutti coloro che ci hanno comunicato le loro osservazioni e specialmente, per la concretezza dei loro rilievi, Luciano Formisano, Federico Rossi, Lucia Lazzarini.

Legenda

ω = l'insieme dei 9 testimoni, fatta eccezione per eventuali correzioni, indicate con sigle del tipo Bol₂, F₂.

β = U F

p = P9 P67 T47

bol = Bol Ol

mad = M Pal

P = testo Petrocchi

S = testo Sanguineti

Le varianti sono registrate nell'ordine $\beta p bol mad$. Per comodità dei lettori, solo in questo "saggio", a destra del testo ricostruito si trovano le varianti dei testi P e S eccezion fatta per le mere elisioni, particolarmente frequenti in P.

- Quando noi fummo fatti tanto avante,
 ch'al mio maestro piacque di mostrarmi
 18 la creatura ch'ebbe il bel semblante,
 d'innanzi mi si tolse e fé ristarmi, d'innanzi – restarmi P
 «Ecco Dite» dicendo, «ed ecco il loco
 21 ove convien che di fortezza t'armi». Com'io divenni allor gelato e fioco, alor S
 nol dimandar, lettor, ch'io non lo scrivo,
 24 però ch'ogni parlar sarebbe poco. ogne PS
 Io non morì', e non rimasi vivo:
 pensa oggimai per te, s'ài fior d'ingegno,
 27 qual io divenni, d'uno e d'altro privo. L'imperador del doloroso regno Lo 'mperador P
 da mezzo il petto uscia fuor de la ghiaccia; fòr S
 30 e più con un gigante mi convegno,
 che i giganti non fan con le sue braccia:
 vedi oggimai quanto esser dé quel tutto quant'esser dee P
 33 ch'a così fatta parte si confaccia. S'el fu sì bel com'egli è ora brutto, egli è P
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 36 ben dee da lui procedere ogne lutto. Oh quanto parve a me gran meraviglia,
 quando vidi tre facce a la sua testa! quand'io P
 39 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

16 fummo Parm] fommo F

26 oggimai Parm] ogimai F

19 mi si Parm] me se F

29 fuor Parm] fòr F

21 di Parm] de F

32 oggimai Parm] ogimai F

22 allor Parm] alor F

26 oggimai per te ω (- M T47)] omai per te M, per ti omai T47

29 da mezzo il ω (- Bol)] dal mezzo Bol

30 con ω (- Ol)] cha Ol # mi ω (- Bol P9)] io mi P9, e mi (= e' mi?) Bol

31 i giganti non fan con le sue ω (- Bol)] i ganti non fanno con le Bol

32 vedi oggimai ω (- Pal)] pensa o. Pal

34 com'egli è ω (- Bol)] come Bol

36 dee (dé Ol M) p bol mad] dia β

38 quando β] quand'io p bol mad

39 l'una ω (- F)] l'una era F

19 *Restarmi* e altre forme in *re-* di *restare* ecc., a testo in Petrocchi (per es., *restai* e, in questo canto, v. 127, *remoto*), sono panitaliane, mentre, sempre secondo le risultanze dell'OVI (in accordo con la descrizione del

fiorentino antico di Castellani), le forme con *ri-* conservate dalla migliore tradizione settentrionale sono attestate solo a Firenze. 32 La variante di Pal, che si ritrova in *a*, si spiega per ripetizione dal v. 26.

	l'altre eran due, che s'aggiugneano a questa	aggiugnieno P, aggiungieno S
	sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,	
42	e si giungeano al luogo de la cresta:	se giugnieno P, s'ag[g]iun-
	e la destra pareva tra bianca e gialla;	gieno S – loco P, luoco S
	la sinistra a vedere era tal, quali	
45	vegnon di là onde 'l Nilo s'avalla.	avvalla P
	Sotto ciascuna uscian due grandi ali,	uscivan P
	quanto si convenia a tanto uccello:	uccello S
48	vele di mar non vidi io mai cotali.	
	Non avean penne, ma di vispistrello	
	era lor modo; e quelle svolazzava,	in su lanciava S
51	sì che tre venti si movien da ello:	movean P

42 luogo Parm] luoco F

49 di Parm] de F

47 si Parm] se F # uccello Parm] uccello F

51 si Parm] se F

48 di Parm] de F

42 e si giungeano (si giungieno P67, si giungieano P9 Ol, se giungieno T47, se giungeano Bol, se giungiano M, se cingino Pal) *p bol mad*] e s'aggiungieno β

43 pareva tra ω (- Ol)] parte era Ol

44 la sinistra a vedere era tal ω (- Pal)] e la sinistra era a veder tal Pal # quali ω (- P9 Ol)] quale P9 Ol

45 onde ω (- M)] ove M # 'l Nilo ω (- Bol)] nilio Bol

47 tanto ω (- Bol)] sì facto Bol

48 vidi io ω (- *bol*)] vidi *bol*49 vispistrello *p Bol mad*] volpastrello F, vispitrello U, vispertello Ol, vispristello T4750 svolazzava Pal] in su lanciava β M, in suso alzava *p*, ilsollaççava Bol, su lalciava Ol51 si movien da ello ω (- *p*)] si partia da ello *p*

42 *S'aggiungieno* sembra una ripetizione o armonizzazione poligenetica di β, dal v. 40. Anche in quel tanto di α che si ritrova nell'app. Petrocchi si ha da un lato *esse giungeano* Ash, e *se giungieno* Eg Fi La, e *se giugneno a cento** & Ga Pa Po Vat, e *si giugneano* Laur, dall'altro e *sagiungeanno* Ham, e *s'aggiungeno* Cha, e *s'aggiugnieno* Co. 50 Si tratta di un caso da manuale di diffrazione in presenza: in presenza cioè di un toscanismo raro come il verbo *svolazzare* (solo 9 occorrenze, tutte toscoflorentine, nel corpus OVI tra le quali un secondo esempio transitivo di *svolazzare le ali*: «questo dimostrò egli [sc. l'uccello] battendo e svolazzando le sue alie»: Filippo da Santa Croce, *Deca prima di Tito Livio*, 1323, fior.). Bol o un suo antografo, che avrà inteso *suolazzava*, reagisce all'apparente iperdiffrazione leggendo *sollazzava* (così, nell'app. Petrocchi, anche Co Ham Laur). β M recano il congetturale *in su lanciava; p, in suso alzava* (come il commento di Benvenuto da Imola, «*in suso alzava*, idest erigebat alas contra coelum» e, nell'app. Petrocchi, Fi e con minimi ritocchi Ash La). Proprio per la sua toscanità, la lezione buona *svolazzava* è ampiamente diffusa nell'antica vulgata toscoflorentina (*cento***, Pr vat; si aggiungano anche Lau e Pa, che recano rispettivamente le varianti grafiche *suolaççava* e *suollaççava*).

- quindi Cocito tutto s'aggelava.
 Con sei occhi piangea, e per tre menti
 54 gocciava il pianto e sanguinosa bava.
 Da ogne bocca dirompea coi denti
 un peccatore, a guisa di maciulla,
 57 sì che tre ne faceva così dolenti.
 A quel di mezzo il mordere era nulla dinanzi P
 verso il graffiar, che talvolta la schiena
 60 rimanea de la pelle tutta brulla.
 «Quell'anima là sù ch'à maggior pena»
 disse 'l maestro, «è Giuda Scariotto,
 63 che il capo ha dentro e fuor le gambe mena. ch'à il capo d. S – for S
 Degli altri due ch'anno il capo di sotto, de li P
 quel che pende dal nero ceffo è Bruto
 66 – vedi come si storce e non fa motto! –
 e l'altro è Cassio che par sì membruto.
 Ma la notte risurge, e oramai
 69 è da partir, ché tutto avem veduto».
 Come a lui piacque, il collo li avinghiai; avvinghiai P
 ed ei prese di tempo e luogo poste; ed el P – e locòe poste S
 72 e quando l'ali fuoro aperte assai, assai S

52 aggelava Parm] agelava F
 56 maciulla Parm] maciolla F
 60 brulla Parm] brolla F
 61 quell Parm] quel F
 63 fuor Parm] for F
 65 ceffo Parm] cieffo F

66 si storce Parm] se storce F
 68 risurge Parm] risorge F
 70 piacque Parm] piauque F
 71 luogo Parm] luoco F
 72 assai Parm] asai F

52 s'aggelava ω (- Bol)] se gelava Bol
 54 il pianto e β *mad* Ol] al (il P9) petto [e] *p*, il petto e Bol
 55 coi denti ω (- M)] con i denti M
 56 un ω (- Bol)] d'un Bol
 58 di mezzo β] dinanzi *p bol mad*
 60 de la pelle ω (- F)] da le spalle F
 63 ch'à il capo β] che 'l capo ha *p* (- T47) *bol mad*, che 'l capo T47
 65 nero ceffo ω (- Bol)] ceffo nero Bol
 66 si storce ω (- *p*)] si torce *p*
 67 e l'altro ω] quel altro Pal
 71 di tempo e luogo ω (- *p*)] del tempo l. *p* # poste *mad* Ol] e poste β *p* Bol

58 La variante è *adiafora*, anche se Petrocchi petizione dal v. 39.
 sospetta che l'uscita di Urb (cioè di β) sia, 63. In β, che qui banalizza, viene meno l'*ordo*
 «invece che esponente d'altra tradizione, *artificialis* di *p bol mad*.
 chiosa subentrata al testo». A rigore, è 71 Nonostante l'ingegnoso tentativo di
 semmai *dinanzi* a essere sospettabile di ri- Sanguineti di difendere la lezione di β e

- appigliò sé a le vellute coste: appigliòssé S
 di vello in vello giù discese poscia
 75 tra 'l folto pelo e le gelate croste.
 Quando noi fummo là dove la coscia
 si volge, a punto 'n sul grosso de l'anche,
 78 lo duca, con fatica e con angoscia,
 volse la testa ove elli avea le zanche,
 e aggrappossi al pel com'om che sale, agropposi S
 81 sì ch'in inferno io credea tornar anche.
 «Attienti ben, ché per cotali iscale» scale P
 disse il maestro, ansiando com'om lasso, ansando PS – uom P
 84 «conviensi dipartir da tanto male».

73 appiglio se Parm] appigliosse F

77 si Parm] se F

76 fummo Parm] fommo F

80 aggrappossi Parm] agrapposi F

73 appiglio sé] appigliosse β *bol mad*, apigliosi *p*77 'n *p bol mad*] *om*. β80 e aggrappossi *p Bo*] e agropposi β *mad*, e ch'agraposse *Ol*81 io credea ω] credea io *M*83 ansiando β *P9 M*] ansando *P67 T47 Pal*, passando *Bo*, asendo *Ol*84 dipartir ω (- *Bo*)] partir *Bo*

di altri testimoni (*e loco e poste* > *e locòe poste*), sembra più economico spiegare la variante come una banale ripetizione della *e* che precede («prese di tempo e loco e poste»), «diffusa in vari settori della tradizione» (Petrocchi) e forse da imputare all'archetipo. La formula letteraria *tempo e loco / tempo e luogo* è del resto pluriattestata nella *Commedia*: «e 'l loco e 'l tempo e 'l seme», «parve al mio duca tempo e loco»; e l'espressione «prese di tempo e luogo poste» trova riscontro in testi coevi segnalati qui stesso nel commento («avendo colto luogo e tempo», «confortò Dante che discendisse, colto luogo e tempo»).

73 Petrocchi osserva che, «delle numerose varianti [...] quella di Ash Ham (*appigliossi* più dialefe) è inammissibile», ma in assenza di un autografo non possiamo sapere quali scelte prosodiche Dante avesse in mente per il suo incontro con il re dell'Inferno.

In realtà, il prevalente *appigliosse* (β *Bol mad*) può essere un mero settentrionalismo morfologico per *appigliossi*, così come *apigliosi*, di *p*, può stare d'altra parte (come si legge in *P9*) per il settentrionale *apigliò si*, cioè (in fiorentino) *appigliò sé*. Nel dubbio ci atteniamo, interpretandoli come Parm fiorentinamente, ai suoni suggeriti a maggioranza dallo stemma.

80 Sanguineti 2005, p. 186, difende la variante *agropposi* di *U mad* e Ash Ham Laur, rinviando a *Inf.* XVI 111 (*agroppata*) e a *Inf.* XXIV 96 (*agropgate*). Tuttavia, per salire, Virgilio non doveva *agropparsi*, ma *aggrapparsi* al pelo di Lucifero.

83 Si tratta sostanzialmente di varianti adiafore (se si sospende il giudizio sul passo dantesco, le attestazioni toscoflorentine del corpus OVI si contano sulle dita di una mano per ciascuna delle due alternative). Ma *ansiando* ha dalla sua una tenue maggioranza stemmatica.

	Poi uscì fuor per un fóro d'un sasso,	lo f. P
	e pose me in su l'orlo a sedere;	puose P
87	appresso porse a me l'accorto passo.	
	Io levai gli occhi e credetti vedere	li P
	Lucifero com'io l'avea lasciato,	
90	e vidili le gambe in sù tenere;	
	e s'io divenni allora travagliato,	alora S
	la gente grossa il pensi, che non vede	
93	qual è quel punto ch'io avea passato.	
	«Lèvati su» disse il maestro «in piede:	«Lèvati» disse il mio S
	la via è lunga e 'l cammino è malvagio,	camino S
96	e già il sole a mezza terza riede».	
	Non era caminata di palagio	camminata P
	dove eravam, ma natural burella	là 'v'eravam P
99	ch'avea mal suolo e di lume disagio.	

85 fuor] for F, fuori Parm

95 cammino Parm] camino F

91 allora Parm] alora F

98 burella Parm] borella F

85 un foro β Bol] lo f. p Ol *mad*

86 e pose me in su l'orlo a sedere ω (- T47)] e posime a sedere in su l'orlo T47

94 «Lèvati su» (suso Mad) disse il p *bol mad*] «Lèvati» disse il mio β # piede ω (- P9)] sede P9

96 a mezza terza ω (- P9)] a meggia notte P9

98 dove β Ol] là ove p Bol *mad*

99 mal suolo ω (- Bol)] di sole Bol

85 La variante *lo foro* dilaga nell'antica vulgata. Sanguineti 2005, p. 186, segnala a favore della lezione a testo *Purg.* XXVI 130 («un dir d'un paternostro») e il commento del Lana («uscendo fuori per uno foro, ovvero bucame d'uno sasso»). D'altra parte, Virgilio riepiloga, ai vv. 130-131: «discende / per la buca d'un sasso».

86 Ritengo probabile che l'originale leggesse, a norma della legge di Tobler e Mussafia, e *posemi* (così, per esempio, i settentrionali P9 e P67) con un andamento prosodicamente insolito e però ben appropriato ai contenuti del canto: *e pòsemi ~ in sù l'òrlo ~ a sedere*. Oltre che per normaliz-

zazione della prosodia, *pose me* può spiegarsi anche per anticipo fonico di *porse a me* (v. 87).

94 Anche sul piano prosodico la lezione di β («Lèvati» disse il mio maestro «in piede») sembra semplificare quella, più concitata, di p *bol mad* («Lèvati su» disse il maestro «in piede»). Si aggiunga che, all'interno del corpus OVI, *lèvati su* non è infrequente nei discorsi riportati, e specialmente nella Bibbia volgarizzata (*lèvati suso, e naviga in Cetim; lèvati su, e va; lèvati su, e toglì il letto tuo; fanciullo, a te dico: lèvati su; lèvati suso, e misura il tempo di Dio...*).

- «Prima che de l'abisso mi divella», ch'io P
 cominciai io a dir quando fui dritto, maestro mio», diss'io PS
 102 «a trarmi d'erro un poco mi favella:
 ove è la ghiaccia? e questi come è fitto
 sì sottosopra? e come, in sì poc'ora,
 105 da sera a mane à fatto il sol tragitto?»
 Ed elli a me: «Tu imagini ancora
 d'esser di là dal centro, ov'io mi presi
 108 al pel del vermo reo che 'l mondo fóra. rio S
 Di là fosti cotanto quanto scesi; quant'io P
 quando mi volsi, tu passasti il punto quand'io P
 111 al qual si traggon d'ogni parte i pesi. ogne S
 E sè or sotto l'emisperio giunto
 ch'è contraposto a quel che la gran secca
 114 coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto

104 poc'ora F₂ Parm] poco ora F₁

111 sì Parm] se F

108 reo Parm] rio F

100 che β p Pal] ch'io bol M # mi divella ω (- P9)] si d. P9

101 cominciai io a dir β] maestro mio», diss'io p bol mad

102 erro ω (- F M Ol)] errore F Ol; error M

104 sì sottosopra? e come, in sì poc'ora ω (-Ol₁) Ol₂] om. Ol₁

105 sol ω (- Bo)] suo Bo # tragitto ω (- Ol)] tragiunto Ol

107 d'esser ω (- P67)] esser P67

109 quanto β] quant'io p (- T47) bol mad, quand'io T47

110 quando β] quand'io p bol mad

112 sotto ω (- T47)] gionto T47

113 contraposto β Bo mad] opposito p, aposito Ol # secca ω (- Ol)] cerchia Ol

101 La lezione *cominciai io a dir*, di β, *parlare incominciai, e cominciommi a dir*, sembra meno banale delle formule *maestro mio* e *diss'io*, associate peraltro a formare una cacofonica rima al mezzo («maestro mIO, diss'IO»). Nella *Commedia* i discorsi diretti introdotti da *disseldissi* sono varie decine e l'allocuzione a Virgilio *maestro mio* ricorre 9 volte, la variante *mio maestro*, altre 19. La formula in questione trova invece solo parziale riscontro nelle seguenti tessere, quasi tutte sapientemente variate: a

parlare incominciai, e cominciommi a dir, cominciò a dire, cominciò poi a dir, mi cominciò a dire, ricominciò a dir, Sì cominciò lo mio duca a parlarmi, cominciò elli a dire, cominciò a gridar, a dir mi cominciò, cominciò elli a dire, incominciò a dirmi, El cominciò liberamente a dire.

109-110 Ci si attiene alle lezioni del testimone base, *quanto* e *quando*, anche se non pare improbabile che siano banalizzazioni di *quant'io* e *quand'io* in *scriptio continua*.

- fu l'om che nacque e visse senza pecca;
 tu ài i piedi in su picciola spera
 117 che l'altra faccia fa de la Giudecca. parte S
 Qui è da man, quando di là è sera: di man S
 e questi, che ne fé scala col pelo,
 120 fitto è ancora sì come prima era. come in prim'era S
 Da questa parte cadde giù dal cielo;
 e la terra, che pria di qua si sporse,
 123 per paura di lui fé del mar velo,
 e venne a l'emisperio nostro; e forse
 per fuggir lui lasciò qui luogo vòto loco P, luoco S
 126 quella ch'appar di qua, e sù ricorse». luogo – remoto P
 Loco è là giù da Belzebù rimoto
 tanto quanto la tomba si distende,
 129 che non per vista, ma per sòno è noto suono P
 d'un ruscelletto che quivi discende
 per la buca d'un sasso, ch'elli à roso,
 132 col corso ch'elli avvolge, e poco pende. avvolge P
 Lo duca e io per quel camino ascoso
 intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
 135 e senza cura aver d'alcun riposo senza P
 salimmo suso, ei primo e io secondo, sù, el primo P
 tanto ch'io vidi de le cose belle
 138 che porta il ciel, per un pertugio tondo;
 e quindi uscimmo a riveder le stelle.

122 si Parm] se F

130 ruscelletto Parm] ruscielletto F

125 fuggir Parm] fugir F # luogo Parm] luoco F

136 suso F] su Parm

128 si Parm] se F

 117 faccia *bol mad*] parte βp # fa de ω (- P9)] fuo di P9

118 Qui ω (- Ol)] Quivi Ol # da man (diman β) βp (- P9) Ol Pal] da mane P9 Bol *mad* #
 sera ω (- *mad*] da sera *mad*

120 come ω (- β)] come in β

126 ch'appar β *bol mad*] che par p

129 non per ω (- P9)] non P9

136 suso β] su p Ol *mad, om.* Bol

 117 Mentre *parte* è sospettabile di essere
 banalizzazione o mero errore d'anticipo
 (dal v. 121), *faccia* sembra impeccabile.

formula benissimo attestata nel corpus
 OVI: non così *di mane*, che può spie-
 garsi per anticipo di «*di là*» nello stesso
 verso.

118 *Da man(e)*, come l'opposto *da sera*, è

Come tante parole con una lunga anzianità di servizio, *saggio* (sostantivo) è diventata un vocabolo relativamente ambiguo, semanticamente multistrato ('operazione sperimentale, che mira a saggiare le qualità, le proprietà' ecc., ma anche 'breve trattazione di un tema storico, letterario, filosofico' secondo la tradizione inaugurata in Europa dagli *Essais* di Montaigne) e sembra quindi particolarmente indicato per alludere al contenuto di questi due fascicoletti. A distanza di 15 anni giusti dall'avvio di una serie di ricerche sulla tradizione e sul testo della *Commedia*, si intende offrire qui un campione dell'edizione critica e commentata a cui da tempo il nostro gruppo lavora, e insieme un contributo sul testo e sull'interpretazione del XXXIV canto dell'*Inferno*.

ELISABETTA TONELLO ha studiato nelle Università di Ferrara e di Padova, ha collaborato al Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO) ed è ricercatore a tempo determinato all'Università telematica e-Campus. Si è occupata di poeti italiani del Novecento e della tradizione manoscritta della *Commedia*, sulla quale ha svolto la sua tesi di dottorato, di prossima pubblicazione, *Ricerche sulla tradizione manoscritta tre e quattrocentesca della «Commedia»*, e ha curato, con Paolo Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie, 2008-2013* (libreriauniversitaria.it Edizioni, 2013).

PAOLO TROVATO insegna Storia della lingua italiana e Critica testuale all'Università di Ferrara e condiregge con Franco Cardini la rivista «Storie e linguaggi». Tra i suoi lavori più recenti, l'edizione critica della prima *Cortigiana* dell'Aretino (Salerno ed., 2010) e, per libreriauniversitaria.it Edizioni, la riedizione di *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento* (2012) e il manuale *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Da più di un decennio coordina una piccola équipe in servizio dell'edizione della *Commedia*.

Storie e linguaggi

Dante Alighieri

COMEDIA

VOLUME II, TOMO II

INFERNO

Saggio di commento di *Inferno XXXIV* – 2^a ed.

Commento di Luisa Ferretti Cuomo

libreriauniversitaria.it
edizioni

STORIE E LINGUAGGI

Direttori

Franco Cardini, Università di Firenze

Paolo Trovato, Università di Ferrara

Comitato scientifico

Angela Maria Andrisano, Università di Ferrara

Olivier Bivort, Università di Ca' Foscari, Venezia

José Enrique Ruiz Domenech, Universidad Autónoma de Barcelona

Andrea Giardina, Scuola Normale Superiore di Pisa

Loretta Innocenti, Università di Ca' Foscari, Venezia

Brian Richardson, University of Leeds

Francisco Rico, Universidad Autónoma de Barcelona

Marco Tarchi, Università di Firenze

'Storie e linguaggi' è una collana sottoposta a peer-review

'Storie e linguaggi' is a Peer-Reviewed Series

Dante Alighieri

Commedia

Edizione critica a cura di Paolo Trovato
con la collaborazione di Marco Giola,
Fabio Romanini, Elisabetta Tonello
Commento di Luisa Ferretti Cuomo

Volume II, Tomo II

Inferno

Commento di Luisa Ferretti Cuomo

Saggio di commento di *Inferno XXXIV* – 2^a ed.

libreriauniversitaria.it
edizioni

Proprietà letteraria riservata
© libreriauniversitaria.it edizioni
Webster srl, Padova, Italy

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.
Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo:
redazione@libreriauniversitaria.it

Seconda edizione agosto 2016

Il nostro indirizzo internet è:
www.libreriauniversitaria.it

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster srl
Via Stefano Breda, 26
Tel.: +39 049 76651
Fax: +39 049 7665200
35010 - Limena PD
redazione@libreriauniversitaria.it

Per proporre eventuali pubblicazioni, inviare la propria richiesta a
redazione@libreriauniversitaria.it

PIANO DELL'OPERA

volume I: Introduzione di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

volume II, in 2 tomi indivisibili: *Inferno*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

volume III, in 2 tomi indivisibili: *Purgatorio*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Fabio Romanini

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

volume IV, in 2 tomi indivisibili: *Paradiso*

tomo I: edizione critica a cura di Paolo Trovato e Marco Giola

tomo II: commento di Luisa Ferretti Cuomo

Legenda e avvertenze

- I. La mancanza di un segno specifico indica un insieme di informazioni complessive, storiche, stilistiche, letterarie, che ricomprende anche particolari interpretazioni che si ritengono rilevanti.
- II. ⇔ precede la presentazione della discussione se e quando tali interpretazioni si oppongono una all'altra, esplicitamente o meno.
- III. 📖 precede la presentazione delle fonti specifiche che sottostanno al testo dantesco, siano queste bibliche, classiche o medievali.
- IV. ⚡ precede la parte linguistica.
- V. Come in ogni canto, la bibliografia fornita all'inizio è volutamente selettiva.

INFERNO XXXIV

- 1-9 Prima confusa apparizione di Lucifero.
10-15 I dannati completamente sommersi nella ghiaccia.
16-27 Il terrore di Dante davanti a Lucifero.
28-54 Descrizione di Lucifero.
55-67 Giuda, Bruto e Cassio, maciullati nelle tre bocche di Lucifero.
68-69 Giunge la notte, la visita dell'Inferno è stata completata. Virgilio esorta Dante a continuare il cammino.
70-87 Dante afferra il collo di Virgilio, che scende nel buco lungo il corpo di Lucifero, si capovolge a metà percorso, ed esce attraverso un foro nella roccia.
88-96 Dante vede Lucifero capovolto: suo stupore. Virgilio gli fa fretta: è l'alba.
97-105 Stupore di Dante per l'ora del giorno.
106-126 Spiegazione di Virgilio: hanno passato il centro della Terra lungo l'asse Gerusalemme-Monte del Purgatorio.
127-139 Lungo il corso di un ruscello Dante e Virgilio escono «a riveder le stelle».

Vexilla regis prodeunt inferni [Si avanzano le insegne del re dell'Inferno]: un verso interamente in latino apre questo canto, spegnendo qualsiasi eco potesse esser rimasta dal canto precedente delle apostrofi di Dante contro Pisa e Genova, e delle liti municipali che vi sono connesse. Sul re dell'Inferno si appunterà tutta l'attenzione del narratore e del lettore nella prima metà esatta del canto: tanto che i peccatori rimasti nell'ultima sezione del nono cerchio, la Giudecca, sono velocemente descritti in sei versi, non più di pagliuzze che traspiaiono nel ghiaccio di Cocito, in cui sono completamente sommersi. Dante è ormai pronto al distacco dal regno infernale: nessuna passione lo coinvolge più. L'ultimo ostacolo da superare, l'ultima soglia, è Lucifero, il principe del male, alla cui vista Virgilio lo prepara gradualmente: 'Si avanzano verso di noi le insegne del re dell'Inferno', il maestro mette in guardia l'allievo. Ma lo mette in guardia con il primo verso di uno dei più belli e dei più famosi inni della Chiesa, a cui ha aggiunto la parola *inferni*. L'inno era stato composto da Venanzio Fortunato nel VI secolo, in occasione del trasferimento da Tour a Poitiers di una reliquia della croce di Cristo. Un inno che divenne presto parte della liturgia pasquale, cantato nel vespro del Sabato santo, all'atto dello scoprimento del sepolcro di Cristo.

Nel tempo del racconto, Dante e Virgilio *sono* al vespro del Sabato Santo. Ed ecco che una parodia suprema trasferisce a Lucifero le parole di giubilo che accompagnarono allora la croce, e continuano ad accompagnarla nel ciclo liturgico. Sappiamo che per i cristiani la crocefissione è stato l'evento provvidenziale che ha permesso il passaggio dalla storia della perdizione dell'umanità dopo la caduta a quella della redenzione dal peccato originale. Le parole impiegate per indicare l'avvicinamento a Lucifero ci offrono subito la chiave di lettura del canto: il re dell'Inferno come tragica parodia di Dio, nelle sue tre persone, il Padre, il Verbo, e lo Spirito Santo. E di fatti, egli si presenta agli occhi di Dante, e nostri, come un mostruoso ordigno ficcato al centro della ghiaccia di Cocito fino a metà petto, richiamando l'apparizione dei giganti di cui è enormemente più grande. Sopra al torso, una testa dove appaiono una faccia centrale, di colore vermiglio, e due facce laterali che si volgono a destra e a sinistra da mezzo le spalle, una color giallo spento, l'altra nera, unite fra loro lungo gli occipiti. Sotto ogni faccia, due ali, che sbattono nell'aria producendo i tre venti che congelano tutto attorno il Cocito. Sono sei enormi ali di pipistrello, la parodia delle luminose e infuocate ali del serafino che Lucifero fu nel momento in cui fu creato, la più bella di tutte le creature. In quell'attimo, invece di rispecchiarsi pieno d'amore e di gratitudine in Dio e con Dio, egli insuperbì rispecchiandosi in se stesso, e pensò di poter, lui solo, competere con Dio. In quello stesso attimo, fu cacciato dall'Empireo, e cadde allontanandosi da esso fino a conficcarsi nella Terra, rimanendo come sospeso nel suo centro, il punto geometricamente più lontano dall'Empireo, immobilizzato dall'enormità della sua colpa e solo sbattendo quelle ali, come un coleottero fissato ancora vivo da uno spillo alla tavoletta dell'entomologo. Il calore della carità spirante da e in Dio si è trasformato nel gelo del superbo tradimento. Il bellissimo serafino che era l'immagine della Potenza, della Sapienza e della Carità divina è ora l'immagine dell'impotenza, dell'ottusità oggettuale, dell'odio. Non più persona, ma congegno, cieco strumento della Giustizia divina. Come sottolineano i critici più attenti alle implicazioni teologiche, in questo modo Dante crea il contrappasso assoluto, e contemporaneamente nega l'autonomia del Male.

Questo contrappasso si manifesta direttamente nella pena dei tre massimi traditori umani: Cassio e Bruto, che tradirono Cesare – e in lui l'Imperatore, rappresentante divino del potere terreno – sporgono dalle due bocche laterali, maciullati dai denti satanici. Giuda Iscariota, che tradì Cristo – e in lui la Chiesa, rappresentante divina del potere spirituale –

dimena le gambe, come i papi simoniaci, fuori dalla bocca centrale che lo maciulla e viene scorticato dagli artigli diabolici. Davanti a questo brutto negativo del Tutto, Dante, per un istante, si annulla. Abbiamo imparato già dalle prime battute del racconto del pellegrinaggio infernale che Dante, sul punto di sorpassare una soglia strutturante della sua esperienza di viaggio, poetica e morale, viene meno. Al suo risveglio, il passaggio è ormai avvenuto. Qui, davanti alla soglia ultima fra Male assoluto e possibilità di Bene, è proprio la coscienza esistenziale del pellegrino a spegnersi: egli rimane “né morto, né vivo”. Solo il rito di passaggio resta davanti agli occhi del lettore in tutta la sua pesantissima materialità.

È ormai sera, dice il maestro, la visita infernale è terminata e, per suo ordine, Dante gli si avvinghia al collo. Virgilio, preso accortamente il tempo per non esser travolto dalle ali infernali, si afferra al pelame di Lucifero e comincia a scendere lungo lo stretto spazio fra la ghiaccia e il corpo gigantesco. Giunto all’altezza delle anche, e sempre con Dante al collo, con gran fatica il maestro si capovolge, trasferendo la testa e la direzione del percorso verso gli arti inferiori. Ma a questo punto, con uno sforzo supremo, egli comincia a salire, e poco dopo pone il discepolo a sedere sul bordo di un foro che permette ai due di uscire dalla roccia. Mentre Virgilio si libera ormai agevolmente dal tunnel, ponendosi accanto al discepolo e stimolandolo ad alzarsi e a proseguire il cammino, poiché è ormai l’alba, Dante torna gradatamente alla propria coscienza esistenziale, e rimane sconvolto: crede di esser tornato nell’Inferno sotto Lucifero, e invece ne vede le gambe che svettano fuori dalla roccia, gli sembra che siano passati pochi istanti dall’inizio della discesa e della risalita, e invece il maestro gli dice che dall’inizio della notte sono ormai passati al mattino presto. Qui, dopo l’autonomia progressivamente raggiunta lungo il percorso infernale, Dante torna l’umile discepolo che per ritrovare il proprio orientamento deve rimettersi in tutto e per tutto al maestro. E il maestro torna a essere maestro, per spiegare a lui e al lettore il principio teologico-cosmico che sottostà all’episodio e alla struttura della geografia terrestre.

All’inizio, le terre emerse erano tutte raggruppate nell’emisfero australe, l’emisfero più nobile, secondo la dottrina aristotelica. Ma quando Lucifero peccò, e venne scacciato, egli piombò a testa in giù verso la Terra dove, per orrore di lui, le terre emerse si ritirarono sotto al mare e riemersero nell’emisfero opposto, dove ora si trovano, lasciando sopra la testa del serafino caduto l’enorme imbuto infernale. Contemporaneamente, la roccia che pure rimaneva sotto l’Oceano nell’emisfero australe, cercò di

allontanarsi da lui per quel che era possibile, formando la caverna nella quale i due si trovano ora: una sorta di cupola oscura sopra le gambe di Lucifero. Il materiale che la riempiva emerse proprio sopra queste gambe nell'emisfero australe, creando un asse con il monte dove Cristo fu crocefisso. Con il motivo della croce che lo aveva aperto si conclude questo rito di passaggio che riassume e simboleggia la storia dell'umanità e di ogni individuo, dalla perdizione alla salvezza.

Ecco dunque la risposta allo stupore del discepolo: il percorso lungo il corpo di Lucifero li ha portati a varcare il centro della Terra, che è anche il centro di gravità. Per questo, a metà, il loro percorso si è trasformato da discesa in risalita, e Lucifero sembra ora fissato a testa in giù nel foro che egli stesso ha prodotto. Per questo anche il tempo orario registra un vuoto di dodici ore rispetto a quello dell'Inferno. Come Cristo sulla croce, possiamo dire: «Consummatum est» (*Jo* 19, 30).

Lungo un ruscelletto che scende a spirale nell'oscurità, i due pellegrini possono ormai risalire verso la bellezza del creato e rivedere le stelle che luccicano ancora nel cielo.

Pasquazi, 1986

Prandi, 1994

Cappello, 2000.

1-9. Il primo verso di un inno latino per il trasferimento della croce serve a Virgilio per annunciare a Dante il loro avvicinarsi a Lucifero. Dante scorge in lontananza un grosso ordigno che gli sembra un mulino a vento, e per la violenza del vento si rifugia dietro al maestro.

1. *Vexilla regis prodeunt*: 'Si fanno avanti gli stendardi del re'. Queste parole costituiscono il primo verso di un inno latino composto da Venanzio Fortunato (c. 540-c. 600), vescovo di Poitiers, in occasione della traslazione da Tour a Poitiers delle reliquie della croce di Cristo (19 Novembre del 569), donate dall'imperatore d'Oriente, Giustino II, a Radeconda, vedova del re merovingio Clotario I, per la consacrazione del monastero da lei fondato. Dopo il primo verso, la prima strofa dell'inno continua «Fulget Crucis mysterium, qua vita mortem pertulit, / et morte vitam protulit [Rifulge il mistero della croce con cui la vita subì la morte, e con la morte produsse la vita]». Nell'inno, gli stendardi sono la croce stessa, e il re per antonomasia è Cristo. Ma qui Virgilio aggiunge *inferni* [dell'Inferno], annunciando quindi l'avvicinamento a Lucifero, e insieme

ponendolo immediatamente come antitesi diretta e tragicamente parodica del Verbo divino nel momento supremo del sacrificio che promosse la redenzione. Come la croce è il segno dove risplende il mistero dell'Amore divino con cui, attraverso la sua morte, Cristo ha riscattato la vera vita dell'umanità, così i vessilli del re dell'Inferno saranno, come vedremo, le sue ali di pipistrello, in cui si sono degradate le fulgenti ali del serafino che si ribellò a Dio, facendosi segno della negazione di ogni Bene, di ogni Verità, di ogni Amore.

Per comprendere a fondo il parallelo visivo fra la croce e le ali del serafino, si deve ricordare che nell'iconografia dell'epoca esiste un modello per il momento in cui Francesco d'Assisi riceve le stimmate, modello in cui si fondono due passaggi nella vita del santo: l'apparizione di un serafino, dopo la quale, dice la leggenda, egli ricevette le stimmate. Nell'iconografia Cristo appare in alto, davanti a Francesco inginocchiato, nella figura di un serafino, che forma la croce con le sei ali, due accoppiate in alto, due in basso e due aperte ai lati. Per tutta la questione si veda Frugoni 1993, e Frugoni 1995.



È stato notato dai critici che questo è l'unico verso interamente latino dell'*Inferno*, anche se parole latine isolate compaiono anche altrove. Versi interamente latini saranno più numerosi nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. Questo verso d'apertura squillante – che contraffà un inno della Chiesa – è parallelo al verso di apertura del settimo canto, poco comprensibile e contraffatta esclamazione di Pluto, guardiano del quarto cerchio, dove Satana è esplicitamente nominato. Si ricorderà che là, secondo l'opinione di alcuni studiosi, si tratterebbe del primo verso di una parodia del salmo 118 (119).

2. *verso di noi*: come vedremo, in realtà Lucifero, a parte lo sbattere delle ali, è immobile al centro della Terra. Si dovrà quindi capire la frase in senso assoluto: i vessilli infernali 'si avvicinano' perché Dante e Virgilio procedono verso di loro.

2-3. Virgilio invita Dante a guardare dinanzi a sé (*dinanzi mira*) per vedere se riesce a distinguerli (*se tu il discerni*).

4-7. Quel che intravede allora (*alotta*) Dante è una grossa costruzione (*dificio*), come appare di lontano un mulino a vento in movimento quando si diffonde (*spira*) nebbia fitta (*grossa*), o verso sera (*l'emisperio nostro anotta*). Il narratore per localizzare nel mondo abitato il mulino si serve della perifrasi "il nostro emisfero", quasi fosse già proteso nel racconto verso l'altro emisfero, nel mezzo del quale usciranno Dante e Virgilio alla fine del canto. In ogni caso l'osservazione prepara il lettore a questo passaggio.

Manni 2013a, p. 1100 sottolinea che all'epoca in cui Dante scriveva le fabbriche dei grandi mulini a vento (o *tower mills*) erano una novità (quelli piccoli sono piú antichi): la piú antica testimonianza della loro esistenza sarebbe del 1295, in Inghilterra, ma alcuni, in base a fonti iconografiche, li anticipano alla fine del XII secolo. Come per l'orologio, quindi, Dante dimostra di essere aggiornato con la nuova tecnologia. Prandi 1994, p. 29, osserva che *dificio santo* sarà detto il carro della processione allegorica nel paradiso terrestre sulla cima del Purgatorio (2.32.142), riscontrando altri parallelismi fra la figura di Lucifero e quella del carro: le ali come vele di nave (v. 48) e il carro come nave in un fortunale (2.32.116), le tre facce di Lucifero/croce, (v. 38), e le tre teste che spuntano sul timone/croce del carro dopo la profanazione fattane dal drago (2.32.144). Aggiungo che in *Conv.* III viii, Dante ha chiamato *dificio del corpo* il luogo dove abita l'anima umana e in *Conv.* II iii, *edificio del mondo* il cosmo. \approx *dificio* \rightarrow TLIO s.v. *edificio* (Picchiorri 04/2006), 1.1. \approx *anotta* \rightarrow TLIO, s.v., *annottare* (Leporatti 06/2000), 1.; nel complesso poco usato, attestato due volte già poco prima di Dante, nelle sue opere compare qui per la prima volta e torna poi solo in 2.20.101.

8-9. Dato che non vi è altro luogo di riparo (*non gli era altra grotta*) Dante si fa scudo di Virgilio per ripararsi dal vento fortissimo (*mi ristrinsi 'mi accostai' retro al duca mio*). È uno di quei passi dove la necessità del racconto dà solidità materiale al corpo aereo di Virgilio.

\approx *grotta* 'muro di riparo', \rightarrow nota 1.31.114.

10-15. I dannati appaiono nell'ultima parte del nono cerchio coperti completamente dal ghiaccio, da cui traspaiono come pagliuzze nel vetro: alcune giacciono orizzontalmente, alcune sono verticali, a testa in su o in giù; alcune sono tutte inarcate.

10. *Con paura il metto in metro*: 'con paura lo scrivo in versi'.

☞ Tutti i critici citano il virgiliano «horresco referens [inorridisco a riferirlo]», di *Aen.*, II, v. 204, con cui Enea si appresta a raccontare a Didone la terribile morte di Laocoonte e dei suoi figli: essi vennero azzannati, soffocati e avvelenati da due grandi serpenti usciti dal mare, quando egli osò opporsi all'introduzione del cavallo di legno greco nelle mura di Troia. Sia qui che lí si tratta della punizione voluta dalla divinità per chi si è opposto ai suoi disegni. Ma proprio per questo la distanza fra i due episodi appare piú netta: all'esuberanza barocca di movimenti, suoni e colori, che si distende per ben 22 versi (vv. 204-226) nell'*Eneide*, si oppone qui il gelo immobile, silenzioso, trasparente, rappresentato in 5 versi: le anime dei peccatori, come pagliuzze racchiuse casualmente in una lastra di vetro, non hanno piú alcuna individualità, sono ridotte a figure geometriche.

11. Si deve intendere: 'le ombre eran tutte, interamente, coperte'.

Stilemi simili, dove *tutto* chiude il primo emistichio o apre il secondo, sono numerosi nella *Commedia*; li diremmo quasi formulari, ma sempre fortemente espressivi (rinvio solo agli esempi della prima cantica: 1.2.39; 5.136; 6.3; 7.18; 10.33, .44; 17.123; 23.112; 25.51; 29.39, .100; 33.132; 34.52).

12. ‘apparivano in trasparenza come una pagliuzza (*festuca*) [che sia stata inglobata in una massa di] vetro’.

☞ Per l’immagine, Sapegno e molti altri critici rimandano a *Metam.*, IV, vv. 354-355. Concordo con Petrocchi 1994, p. 255, per il quale il parallelismo è solo formale, e la bella, luminosa immagine di realistica trasparenza ovidiana si rivela qui un’immagine dura, surreale.

≈ *trasparien*: *trasparire*, nella *Commedia* appare qui per la prima volta, ma è un verbo tipicamente paradisiaco, dove ritornerà più di una volta. Esso è attestato per la prima volta in Zuccherò, *Sfera* (1313-14, fiorentino) e torna solo in scrittori dantiani o nei commenti, a parte il veronese Gidino da Sommacampagna nella seconda metà del secolo (CTLIO). ≈ *festuca*: nelle opere di Dante è un *apax*. → TLIO s.v. (Falero 06/2011), 1, dove una sezione è dedicata proprio alle numerose attestazioni in riferimento alla parabola evangelica dell’uomo che vede la paglia nell’occhio del fratello e non la trave nel proprio: la prima è in Bartolomeo da San Concordio, 1302/08 (pisano > fiorentino), «Nel Vangelo di Santo Luca dice Cristo: perché vedi tu la festuca nell’occhio del fratello tuo, e non consideri la trave nell’occhio tuo?». Altrimenti esso indica cosa di scarso valore. Mi sembra che i due significati qui si sovrappongano connotando il termine in senso religioso. Il termine latino *FESTUCA(M)* ‘stelo, o fuscello’ è tecnico-agricolo; nella *Bibbia* appare solo sei volte, tre in *Mt* 7, 3-5 e tre in *Lc* 6, 41-42, nello stesso contesto narrativo.

13-15. Nel descrivere le posizioni dei dannati (sdraiate o dritte, a testa in su o a testa in giù, o chi arcuata: *com’arco il volto ai piedi rinverte*) il narratore passa al presente storico, eterno. A cominciare dagli antichi commentatori, vi è chi ha attribuito un significato alla posizione rispetto al tipo di tradimento, ma ogni supposizione mi sembra opinabile.

≈ *rinverte*: ‘Si piega portando il volto ai piedi’. I commentatori antichi non si sono posti il problema della direzione in cui il corpo è piegato ad arco. In Casini-Barbi (1921), si comincia a precisare: «rivolge rovesciata all’indietro»; cfr. *Inf.* XXXIII 93»; se non che in 1.33.93 si ha il verbo *rinversare*, e non *rinvertire*. Il commento Scartazzini-Vandelli (1929) osserva «rivolta, ripiega la persona in avanti per modo da formare un arco le cui estremità sono *volto* e *piedi*, e quello viene ad essere rivoltato verso questi». Pietrobono (1946 [1924-30]), giustificando lo stesso significato, osserva che se il significato fosse di ‘rivolta all’indietro’: «ai piedi avrebbe detto che rivolge, non il volto, ma la nuca, la coppa, il capo, o che so io». Natalino Sapegno (1955-57), glossa senza pronunciarsi «‘rivolta, ripiega’ (cfr. *Inf.*, XXX, 57; e anche *Inf.*, XXXIII, 93)»; e aggiunge la spiegazione dell’Anonimo Fiorentino «Come fa uno arco, che l’una cima si piega verso l’altra, così il capo d’uno peccatore si piegava e tornava sotto i piedi, facendo arco di sé». Ma di nuovo Mattalia (1960) «ripiega all’indietro, in senso opposto alla direzione naturale: le anime, quindi, si devono immaginare curvate all’indietro. Cfr. *Inf.*, XXX, 57». Per Fosca (2003-2006), «sono curve ad arco (rovesciando il volto all’indietro fino a toccare i piedi; cfr. *Inf.* XXX.57)». Secondo Bosco Reggio si può intendere nelle due maniere. Chiavacci Leonardi osserva «rinverte non può intendersi che ‘volge all’indietro’» rimandando a 1.30.57. Però quest’occorrenza da tutti citata a conferma, si riferisce ai due labbri, di cui «l’un verso il mento e l’altro in su rinverte» e non significa ‘rivolge all’indietro’

le labbra, ma le ‘protende in avanti, in fuori, aprendole uno verso l’alto e l’altra verso il basso’, come è ovvio se si prova a eseguire la posizione indicata. Come abbiamo già osservato là, per le forme del verbo *rinvertire*, tutte le documentazioni del CTLIO tranne queste due di Dante, sembrano un tecnicismo per il “ritorno” del sogno nella realtà, sicché il significato è temporalmente prospettico. Qui è localmente prospettico, dato che da un punto di vista puramente fisico, non ci si può piegare ‘portando il volto ai piedi’ se non in avanti, come giustamente osserva il Pietrobono, (a meno di ripiegare ulteriormente la testa del corpo inarcato all’indietro, in modo che la nuca tocchi le spalle, o la schiena, e ripiegare anche i piedi all’indietro: cosa non impossibile a un contorsionista). Non solo, quando ci si piega in avanti si volta il viso all’indietro, rispetto alla direzione del corpo eretto. Nel latino medievale troviamo *inverto*, che, secondo Uguccone (*Deriv.* U 20), vuol dire «intro vel valde vertere», e *revertor*, «retro vertere, redire»; nulla si oppone, mi sembra, a un *rinverto*: ‘ripiegare verso l’interno il corpo e rivolgere il volto all’indietro’, cioè quello che succede quando ci si piega in avanti. Supporrei che chi intende la metafora dell’*arco* come ‘arma da lancio’, propenda a evidenziarne la tensione, che ne determina la forma arcuata, e quindi immagina il corpo teso all’indietro. Mentre chi legge la metafora come ‘arco di un edificio’, tende a salvaguardare la solidità della struttura, e ipotizza quindi la posizione in avanti.

16-27. Virgilio si sposta mostrando Lucifero a Dante ed esortandolo ad esser forte. Dante raggelato dal terrore perde la voce. Invito al lettore ad immaginare lo stato del pellegrino, privo della vita e privo della morte.

16. *fummo fatti tanto avante*: ‘ci trovammo tanto avanti’, ancora con l’uso e il significato del latino *fio*.

18. Perifrasi che indica Lucifero dall’aspetto (*sembiante*) bello per eccellenza prima della caduta.

19. *fé ristarmi*: ‘mi fece fermare’.

20. *Dite*: Lucifero. Per il principe dell’Inferno Virgilio usa solo questo nome (→ 1.8.68; 11.65; 12.39) che il narratore ha recepito dall’*Eneide* (*Aen.*, VI v. 127, eccetera).

☞ Come si è già osservato, le formule di presentazione *Ecco/Ed ecco* sono modellate su analoghi *Ecce/Et ecce* dei Vangeli («Et ecce concipies in utero et paries filium [ed ecco concepirai nell’utero e partorirai un figlio]», «Et ecce duo viri loquebantur cum illo [Ed ecco due uomini parlavano con lui]» ecc.: → Auerbach, *Mimesis*). Secondo alcuni studiosi qui il testo richiama più da vicino tanto il detto di Pilato *ecce homo* (*Io* 19, 5), nel presentare Cristo alla folla, quanto «il momento liturgico dell’antifona *Ecce lignum* nel rito dell’adorazione della croce» (Prandi 1994, p. 56; pp. 13-64, per l’interpretazione di Lucifero come “albero del male” e tutta la simbologia pasquale dei vv. 1-84).

21. Il luogo per cui Dante deve dimostrare tutta la sua fortezza è il centro dell’universo, dove si trova Lucifero stesso. Le parole di Virgilio

preparano Dante e cominciano a preparare il lettore a quanto verrà in seguito.

☞ *Aen.*, VI v. 261 «Nunc animi opus Aenea, nunc pectore firmo [Ora è necessario coraggio, Enea, ora è necessario un cuore fermo]» (Bellomo).

☞ *fortezza*, nel senso di ‘forza’, si trova solo qui nella *Commedia*. (→ 1.9.108).

21-27. L’appello al lettore – il settimo nell’*Inferno* – occupa ben due terzine: sappiamo che questi appelli avvengono in momenti che il narratore vuole sottolineare, dal punto di vista emotivo o fantastico. Qui, questo appello si sostituisce a un elemento narrativo ricorrente, il venir meno di Dante nei momenti in cui deve superare una soglia, un *rit de passage* vero e proprio. Per sottolineare qui questo rito, Dante rivitalizza il latino *semivivus* o *semianimis*, o l’italiano *mezzo morto*, «semplice e banale» (come lo definisce Bosco Reggio e con lui concordano la maggior parte dei commentatori), ma lo fa con un procedimento che serve al suo scopo, cioè egli cambia la definizione da positiva in negativa: Dante non è vivo o morto per metà, semplicemente *non è*: e per sottolineare il concetto egli ci ritorna su una seconda volta, nel v. 27, egli ‘è privo sia della vita che della morte’. Mi sembra che l’unica conclusione possibile sia che anche lui, come Lucifero, è qui ridotto a una sorta di cosa; nel suo caso, un ordigno che registra ciò che vede e ciò che sente, una specie di video-camera – se mi si scusa lo sfacciato anacronismo. A questo punto infatti, come vedremo, seguirà una distaccata descrizione di Lucifero, un’asciutta spiegazione di Virgilio, e il passaggio da un emisfero all’altro attraverso il corpo stesso del principe dell’*Inferno* descritto con precisione neutrale. Il pellegrino sembrerà tornare a se stesso, alle sue impressioni, al suo rapporto di discepolo-maestro, solo *dopo* che tutto questo sarà avvenuto.

Osserva Hollander che la relativa noncuranza dei commentatori, i quali in genere si sbarazzano di queste due terzine con varie osservazioni di stile, non rende giustizia a Dante, alla sua sinteticità e all’economia estremamente misurata di tutte le sue parole nella *Commedia*. Egli riporta una osservazione riferita al Torricelli, secondo il quale Dante in questo momento passa dallo stato di peccato mortale a quello della grazia, per il perdono divino; e una di Trucchi, che parla del passaggio dal timore dell’*Inferno* al timor di Dio. Secondo il commento di Durling-Martinez, che accoglie le conclusioni del saggio di Freccero 1986.1, si tratterebbe del momento in cui il pellegrino, arrivato alla Discesa agli Inferi nel suo percorso di *Imitatio Christi*, muore al peccato, invertendo la sua direzione dalla discesa all’ascesa. Hollander, lodando lo sforzo interpretativo, non si pronuncia sul suo risultato. A me sembra che l’interpretazione che ho presentato sia in linea con la struttura narrativa dell’*Inferno* e ammetta proprio per questo tutto un fascio di connotazioni allegoriche e simboliche, che ogni lettore può percepire a suo modo.

∞ Per le connotazioni di *gelo* e *gelato* in riferimento a Dante, nella *Commedia*, → Ferretti Cuomo 1994, 3.2: qui, esso connota il gelo del peccato che ha ancora bisogno della diretta parola divina per sciogliersi e permettere le lacrime purificanti del vero pentimento, come avverrà sulla cima del Purgatorio, davanti a Beatrice (→ 2.30.97-99). ∞ Per *fioco* e il suo valore strutturale nel processo conoscitivo-mistico dantesco → nota a 1.1.63, e Bologna 1998, pp. 47-52. È particolarmente interessante la notazione di Manni 2013a, p. 1092, la quale rileva che nella rima *fioco/poco* «non si può non sentire l'eco dei versi sublimi che, al polo opposto nell'ultimo canto del *Paradiso*, esprimono l'ineffabilità della visione del divino, marcati dal ricorrere delle medesime parole in rima, e in identico ordine».

26. *s'ài fior d'ingegno*: 'se hai un po' di intelligenza'. Anche questa osservazione, mi sembra, stimola il lettore a risolvere l'indovinello, che non può esser solo una banalità.

28-54. Lucifero sporge dalla ghiaccia da mezzo petto in su ed è talmente grande che il rapporto fra il suo braccio e un gigante è maggiore di quello fra un gigante e Dante. Il suo orrore attuale uguaglia la sua bellezza primigenia. Ha tre facce unite lungo gli occipiti, quella centrale in avanti è vermiglia, quelle laterali sporte sul mezzo di ciascuna spalla sono una giallo pallido e una nera. Sotto ogni faccia ha un paio di grandi ali da pipistrello, battendo le quali provoca i tre venti che congelano il Cocito. Dagli occhi gocciano lungo il mento lacrime che si mescolano con la bava sanguigna che gli cola dal mento.

28. Con questa perifrasi si indica Lucifero. Essa riecheggia la perifrasi che indica Dio all'inizio del viaggio infernale (1.1.124: «quello imperador che là sú regna»), e contemporaneamente il primo verso dell'iscrizione sulla porta dell'Inferno (1.3.1) «Per me si va nella città dolente», sottolineando così l'inversione parodica iniziata con il primo verso di questo canto. Alla descrizione particolareggiata di Lucifero saranno dedicati ben 27 versi, 9 terzine.

29. I giganti incatenati escono dal pozzo centrale dell'Inferno dall'ombelico in su (1.31.47). Lucifero, che essi prefigurano, esce dalla ghiaccia solo da metà petto in su. Anche Farinata si era eretto nel suo sepolcro al passaggio di Dante, che aveva potuto vederlo dalla cintola in su. Il rapporto fra Dite e Farinata è narrativamente e dottrinalmente chiaro: Farinata è infatti il primo peccatore che Dante incontra dopo esser entrato nella "città di Dite" vera e propria, cioè il basso Inferno, e appartiene alla schiera degli eretici che negarono l'esistenza di Dio.

Tanto per Farinata che per Lucifero i critici moderni, e specialmente quelli della scuola americana, hanno parlato di una rappresentazione inversa dell'*Ecce homo* (*Io* 19, 5): sono queste le parole con cui Pilato presenta Cristo alla folla, dopo averlo fatto fustigare e coronare di spine, legato e avvolto per ischernò in un manto di porpora. A partire dal nono-decimo secolo, il motivo divenne un motivo iconografico ben definito, che prese anche il nome di *Misericordia*. Una tipologia dell'*Ecce homo* presenta il Cristo sofferente e incoronato di spine che sporge da un sepolcro proprio dalla cintola in su (per un saggio su questa iconografia specifica si veda Oren Migdal). È ovvio che le parole con cui Virgilio ha presentato Lucifero «Ecco Dite» (v. 20) confermano quest'impressione, che però non si trova affatto nei commentatori antichi (per tutti i moderni → i commenti ai luoghi citati in Singleton, Hollander e Durling-Martinez, che rimandano agli studi specifici in merito).

30-31. 'Io sono di una misura piú prossima alla misura di un gigante di quel che la misura di un gigante sia prossima alla misura di un braccio di Lucifero': Dante ormai non ci dà piú delle misure specifiche, come aveva fatto, seppure in maniera non chiarissima, per i giganti. L'enormità di Lucifero sembra incommensurabile; sappiamo solo che il rapporto fra il suo braccio e un gigante è maggiore di quello fra un gigante e Dante. Per questo ogni tentativo di dare delle misure è non solo narrativamente ma anche matematicamente assurdo.

32-33. Il narratore continua con il suo appello al giudizio del lettore: 'vedi tu ormai (*oggimai*) quale deve essere (*esser dé*) la grandezza di un organismo che si adatti (*si confaccia*) alla grandezza di tale sua parte'; il suo giudizio non esiste piú.

≈ *confaccia* → TLIO s.v. *confare* (Radaelli 02/2004), 1., di ampio uso, Dante nelle sue opere lo usa solo qui e in 2.21.15.

34-36. Se si dovesse dedurre la bellezza di Lucifero nel momento della sua creazione come l'opposto della sua attuale bruttezza, la sua bellezza doveva essere talmente grande, che l'atto di ribellione contro il creatore (*alzò le ciglia*) che lo aveva dotato cosí generosamente e che lo ha trasformato cosí, deve necessariamente essere la causa da cui procede ogni male (*lutto*).

Chiavacci Leonardi rimanda allo Pseudo-Agostino, in *Script. Serm. IV* «Quid pravius, quid malignius, quid adversario nostro nequius? [...] omnia mala mundi sua sunt pravitate commixta [cosa mai è piú cattivo, cosa piú maligno, cosa piú malvagio del nostro avversario? tutti i mali del mondo sono mescolati alla sua cattiveria]».

37-38. Inizia qui la presentazione del Demonio come opposto del Divino: tre facce in una testa si oppongono a tre persone nell'unità.

Il motivo era ampiamente noto nell'iconografia del tardo medioevo, dove era stato recuperato da quella greco-romana, e in particolare dalle pietre intagliate. Per un'analisi dettagliata si veda Baltrušaitis, 1955, pp. 11-42.

39-45. Ecco la descrizione dettagliata: una delle tre facce era rivolta in avanti, ed era di color vermiglio. Inoltre ve ne erano altre due che si accostavano (*s'aggiugneano*) a questa, rivolte sul mezzo di ciascuna spalla, e che si univano (*si giungeano*) a formar l'unica testa lungo la parte superiore e posteriore del cranio (*al luogo della cresta*). L'uso del particolare anatomico animale, brutalizzante, si può intendere tanto per analogia con i gallinacci, quanto indicare invece un'effettiva cresta che si aggiungerebbe all'orrore di questo «uccello» (v. 47) infernale. Inoltre, la faccia di destra era di un giallo pallido, e quella di sinistra era nera come la pelle degli Etiopi che vengono da dove il Nilo scende a valle (*vegnon di là onde 'l Nilo s'avalla*).

Vallone 1969, p. 200, ricorda, per analogia ed antitesi, i tre cerchi «di tre colori e d'una contenenza» (3.33.117) che Dante, arrivato al culmine della sua esperienza paradisiaca, intravede come figura di Dio. Egli sottolinea che, basandosi sul commento di Agostino all'*Apocalisse*, Dante intende fare di Lucifero l'Anticristo. Naturalmente le speculazioni simboliche sul significato delle tre facce e dei tre colori possono essere infinite. La più ragionevole mi sembra quella che fa corrispondere a ogni faccia e a ogni colore l'opposto dell'attributo divino: così la faccia anteriore vermiglia si opporrà allo Spirito Santo o primo Amore – odio, o amore del male. La faccia giallo pallido (il colore dei cadaveri a norma di Virgilio, *Aen.* IV v. 644 «pallida morte futura»), si opporrà al Verbo o Somma Sapienza – ottusità cosale o sapienza del male e menzogna. La faccia nera si opporrà alla divina Potenza – impotenza o potenza del male. Ma può darsi che l'abbinamento dei colori sia diverso. Per riferirci alle tre persone della Trinità mi sono servita della perifrasi di cui si serve l'iscrizione sulla porta dell'Inferno (1.3.1-9), in quanto mi sembra, con gran parte della critica, che il richiamo sia voluto dalla struttura narrativa. Si noterà poi, anche se non so se tale fosse la conoscenza e l'intenzione dell'autore, che nella simbologia dei colori il giallo pallido o opaco si associa allo zolfo luciferino «Oublié l'amour divin, arrive le soufre luciférien, image [...] de l'intelligence que ne veut s'alimenter qu'à elle-même». Nell'Islam «le jaune pâle [signifiait] trahison e déception». Quanto al nero, il nero opaco rappresenta l'assenza di ogni colore; «installé ainsi au-dessous du monde, le noir exprime la passivité absolue [...] le deuil sans espoir»; «En tant qu'évocatour du néant et du chaos, c'est-à-dire de la confusion e du désordre, il est l'obscurité des origines; il précède la création dans toutes les religions». Il rosso, poi, è il colore ambivalente per eccellenza: il rosso fiammeggiante è il simbolo di un amore ardente, come dello spirito di sopraffazione che «mène à l'égoïsme, à l'haine, à la passion aveugle, à l'amour infernal: Méphistophèle porte le manteau rouge des princes de l'enfer, tandis que les cardinaux portent celui des princes del Église» (Chevalier-Gheerbrant, 1974). Da Baltrušaitis 1955, pp. 11-42, si deduce che anche il motivo della cresta era comune in questa iconografia e non va considerato un'innovazione dantesca, come suggerisce Battaglia Ricci, 2001, p. 38, n. 31.

☞ *s'aggiugneano* → TLIO s.v. *aggiungere* (Chiamenti-Ravani-Beltrami 05/2007), 3. ☞ *cresta, apax* nelle opere di Dante: → TLIO s.v. (Ravani 06/2004), 1.

46-52. Sotto ciascuna delle tre teste si trova un paio di ali da pipistrello, tre paia in tutto, piú grandi delle piú grandi vele che Dante abbia mai visto. Lucifero batte queste ali (*e quelle svolazzava*), causando tre venti gelati che sono la causa (*quindi*, ‘di qui’) della ghiaccia di Cocito. Anche questo particolare riprende per opposizione la figura del serafino che fu Lucifero, con le sei ali spiranti l’ardore della carità divina.

Quanto alle ali di pipistrello, cosí è ed era rappresentato il diavolo nell’iconografia. Osserva Cappello, 2000, p. 474, «La scelta del pipistrello del resto, rinvia alla radice piú apparente del nome latino *vespertilio*, che evoca l’oscurità, evidenziando come perfino il nome di Lucifero sia da intendere ormai in dimensione antifrastica». Lucifero ‘portatore di luce’ è infatti il nome con cui la *Vulgata* traduce l’ebraico *hellel ben-shahar* ‘stella lucente dell’alba’, attributo del re persiano, a cui si profetizza la caduta nel mondo dei morti (*Is* 14, 12).

☞ Gilson 2004, p. 165, osserva che in questo caso Dante non si attiene alla dottrina fisica di Aristotele in relazione alla *frigiditas* del centro della Terra – che determinerebbe la sua *gravitas* – in quanto si tratta del punto piú remoto dal moto celeste (Alberto Magno *De Caelo* II i 7 e iv, 8; Tommaso, *In Metereologicum* I iv, 28b). Egli cita Baranski 2000, che a pp. 213-217 «ha analizzato con grande finezza l’episodio, mettendone a fuoco il sottofondo non-razionale, ed individuandone le fonti piú probabili nell’esegesi del libro di Giobbe». In *Eph* 2, 2, cosí Paolo definisce il diavolo «principem potestatis aeris huius, spiritus qui nunc operatur in filios diffidentiae [principe del potere sull’aria di questo mondo, spirito che ora opera nei figli dell’incredulità]».

☞ Nelle *Deriv.*, voce *hec vola -le* (U 47), troviamo questa definizione: «media pars pedis vel manus [...] [3] item vola in avibus est media pars alarum, quarum motu penne agitantur, unde volo – as quasi volas movere [...] [5] item a volo hoc velum, quia quasi ala volantis extenditur et navem volare facit, unde volare et nare reciproca sunt, idest reciproce unum ponitur pro altero, quia et navis videtur habere alas in remis et velis, et avis videtur habere quasi remos et vela in alis [...] [7] item a velum, quasi per diminutionem, hoc vexillum, quasi velillum [la parte mediana del piede o della mano; *vola* negli uccelli è la parte media delle ali, dal cui moto sono agitate le penne, da cui *volo*, quasi dicesse ‘muovere le vole’; da *volo*, *la vela*, poiché si stende quasi fosse l’ala dell’uccello e fa volare la nave, per cui volare e navigare sono reciproci, cioè si pongono reciprocamente uno per l’altro, poiché la nave sembra avere le ali nei remi e nelle vele, e l’uccello sembra avere quasi remi e vele nelle ali; da vela, quasi per diminuzione, il vessillo, quasi fosse una piccola vela]». Come è noto, le *Derivationes* erano il vocabolario latino di Dante, sicché mi sembra indubbio che questa voce abbia stimolato la creazione dell’immagine di Lucifero, fin dal primo verso del canto: i vessilli del re dell’Inferno sono infatti le sue ali, piú grandi delle piú grandi vele, che egli sbatte verso l’alto, senza però riuscire a muoversi, bloccato com’è dalla sua malvagità nell’esatto centro del cosmo. Quanto all’analogia fra la croce e le ali presupposta dal primo verso, si veda la nota introduttiva al canto. La voce delle *Derivationes* associa direttamente l’immagine di Lucifero anche alla piccola nave di Ulisse e dei compagni (1.26.125: «de’ remi facemmo ali al folle volo»); e alla navicella dell’angelo che col moto delle sue ali trasporta i peccatori dalle foci del Tevere

all'isoletta della montagna del Purgatorio (2.2.31-33: «Vedi che sdegnà li argomenti umani, / sí che remo non vuol, né altro velo / che l'ali sue, tra liti sí lontani»).

∞ *vispistrello* è la forma antica piú comune per pipistrello; nella *Commedia* è un *apax* (CTLIO). ∞ *svolazzava*; *svolazzare*, *apax* nelle opere di Dante, e prima attestazione, oggi è usato per lo piú intransitivamente, ma nell'italiano antico, come qui in Dante, poteva anche essere usato transitivamente con l'oggetto interno (→ CTLIO: Filippo de Santa Croce la *Deca prima di Tito Livio* (1323), Libro 7, cp. 26: «[il corbo] si levò e ferì del becco e delle unghie nel viso e negli occhi del Gallo, infino a tanto che egli lo spaventò; e questo dimostrò egli battendo e svolazzando le sue alie»). Osservo per altro che negli esempi post-danteschi lo “svolazzare” è attribuito a uccelli, compresi quelli in amore, a insetti, ai capelli, cioè a cose lievi, differentemente da quanto afferma Manni 2013, p.1099, e cioè che il verbo deve necessariamente avere «un senso molto piú forte di quello che oggi percepiamo, e che ci autorizza magari a dire che “i passerì svolazzano nel cielo”». Anche all'epoca di Dante i passerì potevano “svolazzare”. ∞ *aggelava*; il verbo, *apax* nelle opere di Dante, è attestato qui per la prima volta e compare poi in pochi altri testi toscani (→ TLIO s.v. *aggelare* Artale 10/2004); è termine del latino medievale e non un verbo plasmato *ex novo* da Dante (come in Manni 2013a, p. 1099): → *raggeli* e la nota relativa in 1.33.114.

54. Con questo verso termina la descrizione di Lucifero in sé.

Durling-Martinez vede in questa riga una parodia del sangue misto ad acqua che uscì dal costato di Cristo quando il centurione lo trapassò con la lancia per accertarne la morte. A conferma si riporta la linea 12 dell'inno di Venanzio «manavit unda et sanguine [stilló acqua e sangue]». A me la mistura di lagrime e sangue sembra rimandare in maniera diretta agli empi di 1.3.65-69, che «eran ignudi, e stimolati molto / da mosconi e da vespe ch'eran ivi. / Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, a' lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto». È anche questa una chiusura della spirale infernale su se stessa.

📖 Bellomo, e poi anche Manni 2013a, p. 1098-99, rimandano a *Georg.* III, vv. 202-203 e 515-516, in relazione rispettivamente alla spuma sanguigna del puledro in corsa e a quella del bove morente per lo sforzo dell'aratura. Qui però l'immagine è ben diversa, anche se bestiale, perché il sangue è quello dei peccatori maciullati, e richiama eventualmente quella di Erittone nel rito infero della Farsalia, come si è già osservato alla nota del v. 1 del canto precedente.

∞ *gocciava* → 1.14.113, verbo esclusivamente infernale nelle opere di Dante. ∞ *bava*, *apax* nelle opere di Dante, e prima attestazione → TLIO s.v. (Chiamenti 06/2001),¹ «umore viscoso e schiumoso che esce dalla bocca di animali (lumache, cani – specialmente se idrofobi) e di persone in particolare stato fisico o psicologico (bambini, vecchi, epilettici, furiosi)». Secondo il DELIE deriverebbe da un **baba*, voce espressiva propria del linguaggio infantile a cui si collega *babosus* ‘sciocco’ da cui anche *bavoso* (LEI IV 99). Come si vede «l'accezione in ambito umano e fanciullesco» è addirittura primaria e non odierna (come in Manni 2013a, p. 1098).

55-67. Da ogni bocca Lucifero tritura coi denti tre peccatori, e graffia con gli artigli la schiena a quello centrale. Virgilio spiega a Dante che questo, con la parte superiore dentro la bocca, è Giuda

Iscariota, mentre quelli che pendono a testa in giù sono Bruto, dalla faccia nera, e Cassio, dall'altra.

56. *maciulla*: è propriamente la macchina, in epoca antica di legno, con cui per forte sfregamento si sfracellano gli steli del lino o della canapa separando la parte interna legnosa che si sbriciola dalla fibra esterna, tessile. Qui son le ossa dei tre peccatori a esser maciullate dai denti delle tre bocche (*dirompea coi denti*): si capisce ora il motivo della bava sanguinosa che cola lungo i tre menti dei versi precedenti.

≈ *dirompea*, il verbo nelle opere di Dante è un *apax*. → TLIO s.v. *dirompere* (Maschi 08/2004), 1. ≈ *maciulla*, *apax* nelle opere di Dante e prima attestazione: → TLIO s.v. (Guadagnini 04/2011), 1. Attestato solo qui e nei commenti, a parte il *maciolla* del tardo *Glossario latino-eugubino*. Come ha chiarito Franceschini 1998, pp. 220-222, ora in Id. 2005, pp. 166-169, *maciulla* è termine prettamente fiorentino accanto al più diffuso *gramola*.

58-60. 'Per il peccatore che si trovava nella bocca centrale (*a quel di mezzo*), la pena dei morsi era quasi irrilevante rispetto a quella dei graffi [degli artigli di Lucifero], infatti (*che*) a volte la schiena gli restava completamente privata [*brulla* 'spoglia'] della pelle'.

≈ *che* polivalente. ≈ *brulla* → *brolo* 1.16.30.

61-63. Alla parte descrittiva segue ora quella didattica. Virgilio spiega che il peccatore centrale è Giuda Iscariota, il quale si trova con la testa e la parte anteriore del corpo dentro la bocca di Lucifero, e dimena le gambe fuori di essa. L'immagine richiama la posizione dei simoniaci, che sono fitti in un buco del terreno e dimenano fuori le gambe (1.19.22). E infatti Giuda, tradendo Cristo per trenta denari, fu il primo peccatore di simonia, oltre che il traditore per eccellenza.

64-66. Gli altri due traditori sono a capo in giù: dalla faccia (*ceffo*) nera pende M. Giunio Bruto, uno degli uccisori di Cesare, quello a lui sentimentalmente più vicino. L'ultimo verso ce lo rappresenta mentre si torce per il dolore ma non emette parola. Il particolare richiama da un lato la figura del gran sacerdote Caifa, fissato in forma di croce al suolo, e su cui passano tutti gli ipocriti della sesta bolgia nell'ottavo cerchio: «Quando mi vide, tutto si distorse, soffiando nella barba con sospiri» (1.23.112-113). D'altro lato richiama anche il superbo Capaneo, il quale «giace dispettoso e torto» sotto la pioggia di fuoco che punisce coloro che usarono violenza contro Dio. (1.14.47). Si tratta sempre di violenza, ipocrisia, tradimento, tutti messi in opera contro le massime istituzioni della società civile e religiosa.

Come osservano i critici (Bosco-Reggio), può darsi che nel caso di Bruto abbia operato su Dante l'influenza dei testi classici. Egli infatti lo rappresenta con una dose di stoicismo che, come nel caso di Capaneo, attribuisce al peccatore almeno una qualità necessaria ai magnanimi. Lucano infatti lo qualifica come magnanimo proprio descrivendo la sua mancanza di terrore di fronte alla guerra civile fra Cesare e Pompeo (*Phars.*, II, vv. 234-235). Non solo, in *Phars.*, IX, vv. 15-18 Lucano parlando di Bruto usa l'espressione "nel santo petto", espressione che Dante userà nel *Purgatorio* per Catone, il guardiano dell'ingresso al monte del Purgatorio. Catone, eroe romano della libertà repubblicana, era zio di Bruto, e questi se lo era scelto come unico consigliere politico, secondo le parole di Lucano (*Phars.*, II, v. 247). Naturalmente sia nel caso di Bruto, che, e specialmente, nel caso di Catone, non si deve dimenticare che Dante, a livello puramente umano, era un ammiratore delle qualità repubblicane romane, ma che l'Impero era per lui necessario nella prospettiva provvidenziale della storia, come storia del peccato originale dell'umanità e della sua salvezza con e dopo il sacrificio di Cristo. Forse il fascino che la poesia della *Commedia* suscita ancora oggi è dovuto, fra l'altro, alla tensione continua che viene provocata dalla volontà di non rinunciare ai valori umani anche quando questi debbono piegarsi nello schema provvidenziale.

67. 'L'altro è Cassio che appare così grosso di membra (*membruto*)'.
L'altro peccatore è Caio Cassio Longino, amico e compagno di Bruto nel mettere in opera il tradimento contro Cesare.

☞ Secondo Plutarco, Cassio Longino uccisore di Cesare, che si suicidò a Filippi, era magro e pallido (*Bruto* 29, *Cesare* 62, 9-10). Ma Dante non conosceva Plutarco. A partire dal Costa (1819-21) i commenti propongono una confusione di Dante con un Lucio Cassio, seguace di Catilina, di cui Cicerone ricorda il grasso (*adipes*) nella terza catilinaria (vii 16); ma non sappiamo neanche se egli conosceva le *Catilinarie*. Bellomo propone una conoscenza indiretta del passo della storia romana di Velleio Patercolo: *Hist. Romanae*, II 72, 2 «fuit autem dux Cassius melior quanto vir Brutus [...] in altero maior vis, in altero virtus», che si adatta molto bene alla definizione dei due peccatori danteschi.

☞ *ceffo* è termine figurato dal significato primario di 'muso' per cui → 1.17.50; sono le due uniche occorrenze nelle opere di Dante. ☞ L'uso del termine *membruto* nell'*Ottimo* sembra ammettere anche un significato 'pingue' (→ 2.7.112, *membruto*: «il detto Piero fu grosso del corpo, e forte d'animo e di membri», e 3.23.57 «Se tutte le lingue che Polimena, cioè l'una delle nove Muse, con le sue suore Euterpe, Caliope e l'altre [...], – *del loro latte*, cioè della loro scienza ch'è utile alli infanti, fecero – *più pingue*, cioè *membrute*»). La maggior parte dei critici esclude però questo significato, propendendo per 'di membra grandi e muscolose'. La prima attestazione scritta del termine si trova in *Conv.* III iii, dove si parla di cibo che fa «li uomini formosi e membruti e bene vivacemente colorati», in senso positivo; nel *Milione* (toscano), cp. 187, si parla degli abitanti di «Zaghibar» che è gente «grande e grossa, ma dovrebbero essere più lunghi, a la grossezza che elli anno, che sono sí grossi e sí vembruti [*sic*] che paiono gioganti». Nella *Commedia* il termine torna in 2.7.112 a definire Pietro III d'Aragona (che da ritratti rimasti sembrerebbe veramente "grosso" e non "grasso").

68-69. Torna la notte, la visita dell'Inferno è stata completata. Virgilio esorta Dante a continuare il cammino.

68-69. 'Ricomparsa (*risurge*) la notte e ormai dobbiamo andarcene (*è da partir*)'. Il momento in cui i due pellegrini hanno iniziato il loro viaggio era sul far della sera (1.2.1-2). Sul far della sera essi lo terminano: sono passate 24 ore e siamo esattamente a metà del canto.

☞ Le parole che Virgilio rivolge a Dante riecheggiano quelle che la Sibilla rivolge a Enea stimolandolo a proseguire verso la città di Dite e i campi Elisi, dove l'eroe si incontrerà con il padre Anchise. Ma l'ora è quella opposta: «Nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas [la notte scorre via, Enea; e noi trascorriamo le ore piangendo]» (*Aen.*, VI v. 539). Eppure, come vedremo subito, dopo il breve transito attraverso il corpo di Lucifero i due si troveranno nell'emisfero opposto, esattamente ad Aurora inoltrata, come si trovano Enea e la Sibilla (*Aen.*, VI vv. 535-536: «roseis Aurora quadrigis / iam medio aetherio cursu traicerat axem [Aurora con le rosee quadrighe aveva tratto il carro sul mezzo del cielo etereo]»).

☞ *risurge*; il narratore ha già usato il verbo *risorgere* in senso proprio in 1.7.56, descrivendo il futuro risorgere degli avari e prodighi prima del giudizio universale. Qui il termine è usato per la prima volta nel suo senso figurato e ci proietta in avanti verso il processo di 'rinascita' spirituale ma anche verso una 'nuova' poesia → 2.1.7, «Ma qui la morta poesì resurga / o sante Muse, poi che vostro sono».

70-87. Su invito di Virgilio Dante gli afferra il collo. Virgilio si attacca al pelame di Lucifero e inizia a scendere fra il pelo e il ghiaccio. Giunto sulla parte più larga delle anche, Virgilio si capovolge, inizia a salire faticosamente ed esorta Dante a tenersi stretto, poi esce attraverso un foro nella roccia ponendolo a sedere sul bordo, e raggiungendolo lì.

71. Virgilio 'si appostò, colse il momento e il luogo adatti (*colse di tempo e loco poste*)' → 1.22.121 «Lo Navarrese ben suo tempo colse; / fermò le piante a terra, e in un punto / saltò».

Il narratore modula l'espressione comune: Libro Jacopo da Cessole, XIV m. (tosco.) II, cap. 1: «essendo alcuno giovane preso et infiammato d'amore d'una sua figliuola virgine, avendo colto luogo e tempo, nel quale la detta donzella passava per una via»; Buti, commentando 1.12. «sgridò lo Minotauro, acciò che non impedisse lo loro discenso, e confortò Dante che discendisse, colto luogo e tempo».

73. 'si attaccò (*appigliò sé*) alle costole villose (*vellute coste*)' cioè al pelame del petto.

☞ *appigliò sé* → TLIO s.v. *appigliare* (Romanini 05/1999) 2, *apax* nelle opere di Dante. ☞ *velluto* 'peloso', *apax* nelle opere di Dante, potrebbe anche esserne la prima attestazione (CTLIO).

74-75. ‘scese poi giù da un ciuffo di peli all’altro (*di vello in vello*)’. Virgilio, con Dante al collo, passa lungo un’intercapedine vuota tra Lucifero e il ghiaccio. Si deve quindi immaginare che intorno al corpo di Lucifero si sia formata questa intercapedine, perché la materia, terra o acqua che sia, non vuole avere nessun contatto con lui. L’immobilità del principe dell’Inferno è dovuta solo alla sua malvagità, che lo blocca nel punto geometrico più lontano possibile dall’Empireo, nel centro del Cosmo creato.

⇔ Secondo Durling-Martinez, questo esser sospeso di Lucifero, senza un contatto fisico con il proprio regno, costituisce una parodia della trascendenza di Dio al mondo creato, e il vento da lui generato costituisce l’opposto parodico dello spirito divino che aleggia sulle acque, nella Genesi caotica al tempo della creazione (*Gn* 1, 1). A me quest’interpretazione sembra eccessivamente teologizzante.

≈ *vello*, può significare qui tanto il complesso del pelame, quanto il pelo, o un ciuffo di peli. Il termine tornerà solo in 3.6.108 e 25.7; ben attestato dall’ultimo quarto del XIII secolo, a parte il Lana, torna solo in testi toscani fin verso la fine del XIV secolo (CTLIO).

76-78. ‘Come fu giunto nella parte più ampia del bacino (*’n sul grosso de l’anche*), appunto dove la coscia si gira’ (Tavoni 2001, pp. 200-201: «ruota») cioè ‘dove l’articolazione superiore della gamba si innesta e ruota nel bacino stesso’.

78-79. Virgilio si capovolge ansimando (*con angoscia*) faticosamente, e volgendo la testa verso le gambe di Lucifero (*ove elli avea le zanche*).

Leonardi 2001, pp. 337-338 pone *angoscia*, in rima con *poscia*, fra i lemmi, «a) [...] pressoché ignoti alla lingua poetica della tradizione lirica italiana prima del Cavalcanti; b) [...] comuni a lui e al Dante della *Vita Nova* [...]; c) [...] vitali e produttivi nel Dante successivo fino alla *Commedia*» (Cavalcanti, *Perch’i’ no spero* [xxxv] 14; Dante, *Li occhi dolenti* 57 [V.n. xxxi]; 1. 24.116; 2. 4.115; 30.98). Si noti comunque che il significato è sempre fisico.

≈ ⇔ I critici discutono se si debba intendere *le zanche*, come ‘le gambe di Lucifero’ o ‘le gambe di Virgilio’. Sintatticamente il significato dipende dal referente del pronome *elli*. In genere in una frase subordinata che abbia lo stesso soggetto della principale, nella *Commedia*, questo non è ripreso dal pronome ma semplicemente indicato dalla forma del verbo, a meno che la subordinata sia una dichiarativa o una relativa introdotte da *che* – congiunzione o pronome. Al di fuori di queste costruzioni, vi sono però anche pochi casi in cui il soggetto è ripreso con il pronome di terza singolare: 1.31.91-93 «“Questo superbo volle esser esperto / di sua potenza contra ’l sommo Giove”, / disse ’l mio duca, “ond’elli ha cotal merto” ». 1.34.34: «S’el fu sì bel com’elli è ora brutto». In particolare, con *oveldove* ci sono due casi nella seconda persona: 1.2.82-84: «Ma dimmi la cagion che non ti guardi / de lo scender qua giusto in questo centro / de l’ampio loco ove tornar tu ardi». *If* 24 133-34: «poi disse: “Più mi duol che tu m’hai colto / ne la miseria dove tu mi vedi”». A rigor di termini quindi, le due interpretazioni sono possibili, e non trova riscontro l’affermazione

zione di Hatcher e Musa, ripresi da Hollander, secondo cui la costruzione sintattica è qui univoca. Viceversa concordo con Chiavacci Leonardi, la quale sottolinea come il termine *zanche* sia spregiativo, e oltre a questo luogo Dante lo usi solo, in tutte le sue opere, nell'espressione crudele «quel che si piangeva con la zanca» (1.19.45) a indicare il papa simoniaco che agitava spasmodicamente le gambe fuori dal buco del terreno infuocato. Nel CTLIO il termine prima di Dante compare nella marchigiana *Giostra delle virtù e dei vizi* del XIII secolo. Nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti il termine definisce la branche di un leone (L. II, cp. 28, v. 69, in rima con *anche*, come qui). Il Sacchetti, nel *Trecentonovelle*, p. 537 usa *zanca* a indicare una delle chele del granchio, e nelle *Rime*, p. 306, a indicare ironicamente la gamba, a meno che il termine non abbia lí un doppio senso erotico (Boggione Casalegno 2004, p. 715).

80-81. Virgilio comincia ad arrampicarsi avvinghiandosi (*aggrappossi*) al pelo di Lucifero verso l'alto, e Dante pensa che stiano ritornando nell'Inferno. Nonostante la precisa descrizione del movimento, la coscienza di Dante sembra assente ed egli non capisce quel che succede.

82-84. 'Tienti ben stretto (*attienti ben*), che attraverso tali mezzi, o luoghi, di salita/discesa (*per cotali iscale*) è necessario staccarsi (*dipartir*) da tanto grande male'. Espressione metonimica fortemente espressiva, di cui il narratore si è già servito in un analogo frangente, per la discesa nell'ottavo cerchio sulla groppa di Gerione, (1.17.82).

83. Virgilio ansima per lo sforzo: di nuovo, le ragioni della narrazione prevalgono su quelle delle leggi infernali.

≈ *ansiendo*, il verbo è un *apax* nelle opere di Dante e ne è tra le prime attestazioni:
→ TLIO, s.v. *ansiare* (Leporatti, 06/2000), 1.

85-86. *Poi uscì fuor per un fóro d'un sasso* 'attraverso un buco nella roccia': l'avverbio *fuori* aggiunge un senso di liberazione, il primo dopo l'entrata «per lo cammino alto e silvestro» (1.2.142). Il lettore è indirettamente informato dal narratore del superamento della ghiaccia di Cocito, e dell'arrivo in un luogo diverso. Ma Dante pellegrino è assolutamente passivo (v. 86) e la sua coscienza e la sua mente sono ancora assenti, come vedremo subito.

87. Virgilio si avvicinò, raggiunse Dante con un movimento, abile/veloce (*porse a me l'accorto passo* 'rivolse, tese verso di me il passo veloce e abile').

→ Benvenuto da Imola: «*Poi*. Hic autor describit exitum eorum de inferno, dicens *poi*, ille Virgilius, *uscì fuor per li foro d'un sasso*, idest, per foramen respondens centro, per quod Lucifer cecidit, ut statim dicitur, e *posemi in su l'orlo*, idest, in extremitate in introitu illius saxi forati, a *sedere*, ut parum posset respirare cum esset valde lassus, *appresso porse a me l'accorto passo*, quasi dicat: prudenter et aperte venit et sedit iuxta me [Qui l'autore describe la loro uscita dall'Inferno, dicendo: *poi*, Virgilio, *uscì fuor per li foro d'un sasso*, cioè per un foro corrispondente al centro per

il quale Lucifero cadde, come viene subito detto *e posemi in su l'orlo*, cioè sulla parte estrema nell'ingresso di quel sasso forato, *a sedere*, perché potesse respirare un poco essendo stanchissimo, *appresso porse a me l'accorto passo* come se dicesse: venne prudentemente e con disinvoltura e sedette vicino a me]. Buti: «Et allora Virgilio lo conforta, e così confortandolo dice che Virgilio uscì fuori d'un foro d'un sasso e pose Dante a sedere in su l'orlo del buco, e poi passò a lui».

≈ *porse* → 1.22.129 «porser li uncini verso li impaniati»; 3.22.71 «infin là sú la vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte». Le espressioni con “porger le mani, il petto, le braccia, le orecchie, l'attenzione” e infine “le preghiere” e “le accuse”, dove il significato si può esplicitare come ‘rivolgere’ sono tutte ben documentate (CTLIO), e giustificano anche il nostro *passo* forse per metonimia (da piede, gamba) ma non necessariamente. ≈ *accorto* (→ 1.8.41), per questo passo → TLIO, s.v. (Squillaciotti 06/2000), 3.1 dove si riporta fra gli esempi proprio questo passo.

88-96. Dante alza gli occhi e vede Lucifero capovolto. Gli ignoranti che non hanno capito quale punto egli abbia passato capiranno il suo stupore. Il maestro lo esorta ad alzarsi e a riprendere il cammino: sono già le sette e mezzo del mattino, e il percorso è lungo.

88-90. È questo il momento in cui Dante torna alla propria coscienza e smette di essere un puro strumento di registrazione, accorgendosi che Lucifero rivolge le gambe verso l'alto (*e vidili le gambe in sú tenere*).

91-93. Con questa terzina il narratore sottolinea il distacco avvenuto nelle terzine precedenti fra il punto di vista del lettore e quello del protagonista: Dante non ha recepito intellettualmente il passaggio, nella sua coscienza e nella sua mente c'è un vuoto. Ma il lettore sa esattamente quello che è avvenuto: solo un ignorante (*la gente grossa*) quindi può esser partecipe dello stupore e della perplessità del pellegrino di allora (*s'io divenni allora travagliato*), non capendo che il protagonista e il suo maestro hanno passato il centro della Terra (*quel punto ch'io avea passato*), e che quindi le direzioni, pur rimanendo le stesse, si sono invertite di segno: quella che era una discesa è divenuta una salita, quello che era l'alto di Lucifero è ora divenuto il suo basso.

Mi sembra che questa interpretazione, che per quel che ne so non è ancora stata avanzata da alcuno, spieghi questa terzina, che ha lasciato un senso di disagio in molti critici, che si chiedono come mai Dante inviti gli ignoranti a esser partecipi del suo sentimento di allora. Nel far così egli si auto-dichiarerebbe ignorante, cosa che certo non era neppure al tempo del suo viaggio immaginato.

≈ *travagliare*, nella *Commedia* torna una volta per cantica, qui, in 2.21.4 e in 3.33.114. Dante lo usa una volta anche nelle *Rime* 5 (XC), v. 10, e più di una volta in *V.n.* Ben attestato dalla prima metà del XIII secolo (CTLIO).

96. ‘sono già verso le sette e mezza di mattina (*il sole a mezza terza riede*)’. Infatti nella liturgia si indicava, come prima terza del giorno, le tre ore comprese fra le 6 e le 9 di mattina. Questa osservazione del maestro che conclude l’ordine perentorio di muoversi, cioè di tornare a se stesso, di tornare attivo, finisce di confondere Dante, che ora però, come è sua abitudine, dopo un rapido sguardo intorno, chiederà spiegazioni.

Hollander osserva che è questa la prima volte nel poema che Virgilio si riferisce all’ora del giorno per mezzo della posizione del sole, e non della luna. Aggiungo per completezza che la posizione del sole è servita al narratore a definire l’ora prima dell’ingresso nel mondo infernale.

97-105. Dante chiede a Virgilio dove sia la ghiaccia, perché Lucifero è capovolto e come sono passati dalla sera al mattino in pochi minuti.

97. *caminata di palagio*: ‘caminata di palazzo’ cioè grande sala, di solito con camino, uno dei posti piú confortevoli di un’abitazione lussuosa.

≈ *caminata* → TLIO, s.v. (Paolini, 01/2002), 1. *Apax* nelle opere di Dante.

98-99. ‘ma un cunicolo sotterraneo (*burella*) che aveva un cattivo terreno e mancava di luce (*di luce disagio*)’.

≈ *burella*, *apax* nelle opere di Dante; → TLIO s.v. (Romanini 04/2002), 1. Il termine è documentato qui, nelle *Glosse Selmiane* senesi, che interpretano: «burella tant’è dire, quanto schura pregione»; e nel *Fiore*, esattamente con questo significato: 185.10: «E poi sì ’l butti fuori e torni suso, / E trag[gl]a l’altro fuor della burella, / Che molto gli è anoiato star rinchiuso»: per l’etimologia e le documentazioni dialettali → LEI 6, 1163.33, s.v. **bor(r)- / *bur(r)-* ‘corpo di forma tondeggiante o cavo’. È notevole il parallelismo fra il co-testo del *Fiore* e il nostro qui, anche se la situazione, naturalmente, è ben diversa. Boyde 1997, p. 40, lo pone fra le “chambermaids”, ‘corrispondenze molto significative’ che conforterebbero l’attribuzione del *Fiore* a Dante.

≈ *disagio*, *apax* nelle opere di Dante; → TLIO s.v. (Maschi 11/2004), 2.2.

100. *dall’abisso mi divella*: ‘mi tolga, mi distacchi dall’Inferno’. Il verbo ha una forte connotazione di violenza. E veramente, con la sua coscienza, Dante è ancora nel profondo dell’Inferno.

≈ *divella*; lo stesso verbo tornerà anche e solo in 3.27.98 per «la virtù che lo sguardo [di Beatrice] m’indulse / [la quale] del bel nido di Leda mi divelse / e nel ciel velocissimo m’impulse». → TLIO s.v. *divellere* (Giuliani 05/2006), 1.

101. *dritto*: indica naturalmente la posizione eretta, ma in relazione a Dante, nella *Commedia*, connota sempre un ravvedimento o la correzione di un’opinione sbagliata (Ferretti Cuomo 1994, 7.1, 4 e 5).

102. *erro*: ‘Difficoltà di valutazione o di interpretazione della realtà o di un oggetto, possibilità di dubbio o fraintendimento’.

≈ *erro*, *apax* nelle opere di Dante → TLIO s.v. (Guadagnini 03/2006), 1.

105. – ‘Come ha fatto il sole a spostarsi nel cielo (*à fatto il sol tragitto*) in modo da determinare in così breve tempo (*in sí poc’ora*) il passaggio dalla sera alla mattina?’: → vv. 68 e 96.

↳ *tragitto*, *apax* nelle opere di Dante e prima attestazione in questa forma: → CTLIO, forse prima un *strazeto* nell’*Anonimo Genovese*, 1311.

106-126. Spiegazione di Virgilio: hanno passato il centro della Terra quando Virgilio si è capovolto, e sono arrivati sotto l’emisfero opposto a quello che copre le terre emerse e sotto il cui colmo Cristo è stato crocifisso. Dante ha ora i piedi su una piccola sfera che forma la parte opposta alla Giudecca. Quando di là è sera, qua è mattina. Lucifero si trova esattamente nella stessa posizione di prima. Egli cadde così dal cielo causando il ritiro sotto al mare delle terre emerse e il loro riemergere nell’emisfero boreale, e può darsi che la terra che appare nell’emisfero australe sia fuggita in alto per paura di lui lasciando vuota la cavità nella quale essi ora si trovano.

106-108. Con questa terzina inizia la spiegazione di Virgilio, che pone anche le fondamenta del cosmo rappresentato nella *Commedia*. Egli ha compreso la situazione mentale del pellegrino e si affretta a correggergli le coordinate: ‘tu pensi di essere ancora prima del centro della Terra, dove io mi afferrai al pelo di Lucifero, il malvagio verme – l’espressione è biblica per indicare la morte e il male – che fora il mondo’. Il presente del verbo è pregnante: Lucifero non *ha forato* il mondo, lo continua a forare con il ribrezzo che suscita nella materia. L’immagine richiama quella del verme che scava nel frutto (Sapegno).

109-111. Continua la spiegazione: ‘quando mi capovolsi, tu passasti il centro di gravità del Tutto (*il punto al qual si traggon d’ogne parte i pesi*)’

📖 Aristotele *De coelo*, II (B), 14, 296b). Gilson 2004, p. 163-165, sottolinea la precisione tecnica dei passi che descrivono la realtà fisica del centro della Terra secondo la dottrina fisico-aristotelica. Egli cita in particolare a riscontro il *De caelo et mundo* I ii 3 e il *De natura loci* I iii, di Alberto Magno, accanto a *La composizione del mondo con le sue cascioni*, I xx di Restoro d’Arezzo.

112-117. ‘A questo punto sei arrivato sotto l’emisfero opposto a quello che copre le terre emerse. Sotto il colmo dell’emisfero che copre le terre emerse morì Cristo (*fu consunto... senza pecca*): tu hai i piedi sopra un piccolo emisfero (*picciola sfera*) che costituisce la parte opposta (*l’altra faccia*) della Giudecca’, cioè la quarta e ultima sezione della

ghiaccia di Cocito. *Fu consunto*, ‘fu consumato’, traduce quasi alla lettera l’espressione che il vangelo di Giovanni (19, 30) pone in bocca a Gesù nel momento della morte: «cum ergo accepisset Iesus acetum dixit *consummatum est* et inclinato capite tradidit spiritum [Gesù, dopo aver preso l’aceto, disse ‘è stato portato a pieno compimento’, e inclinata la testa, rese lo spirito]». Il narratore si era servito dello stesso aggettivo per definire la pena dei traditori nell’ultimo cerchio dell’Inferno (1.11.64-66) «onde nel cerchio minore, ov’ è ’l punto / de l’universo in su che Dite siede, / qualunque trade in eterno è consunto». Il parallelismo per opposizione non può essere casuale.

⇔ La spiegazione complessiva di Virgilio in questi versi sembra chiara, ma non manca di punti controversi. Si discute infatti se l’emisfero di cui egli parla sia quello celeste o quello terrestre, perché il pronome relativo nella frase «che la gran secca coverchia» potrebbe essere sintatticamente tanto il soggetto che l’oggetto grammaticale. Nel primo caso si tratterebbe dell’emisfero celeste, nel secondo di quello terrestre, dove *la gran secca* sarebbe vista come una sorta di coperchio sul bacino dell’oceano. D’altra parte la frase relativa seguente: «sotto ’l cui colmo...» sembra escludere questa interpretazione, se si intende per *colmo* lo zenith di Gerusalemme. Bisogna ricordare però che secondo la geografia dell’epoca di Dante le terre emerse venivano viste come un grosso gruppo roccioso intersecato da mari e fiumi. L’ecumene, o parte abitata, sarebbe stata nell’emisfero boreale, tra l’equatore e il circolo polare artico, in forma di una grossa mezzaluna, come dice Dante stesso nella *Questio*. In tutto, un 67° gradi di longitudine, rispetto ai 180° di latitudine, che ne fanno meno di un quarto della superficie della Terra. Gerusalemme, in base ad Ez, 5, 5, veniva considerata al centro delle terre emerse. Secondo la concezione medievale, da Gerusalemme verso levante si stendevano l’Asia e l’India, nel quadrante di nord-ovest l’Europa, con Roma sull’asse oriente-occidente, e in quello di sud-ovest l’Africa. Le rappresentazioni dell’ecumene al tempo di Dante venivano comunque fatte o in forma circolare – a cui Dante si opponeva – o in forma di mandorla, con l’oriente, e spesso la testa di Cristo, in alto, e l’occidente, e spesso i piedi di Cristo, in basso. Però cosa si indicherebbe con il colmo dell’emisfero boreale? In questa prospettiva si penserebbe al nord, e non allo zenith di Gerusalemme. Cosa si deve allora intendere per *colmo*? In Dante il termine ha sempre il significato di ‘culmine’, sia in senso reale che in senso metaforico. Supponendo che la perifrasi per Cristo e la sua morte rimandi senza alcuna altra spiegazione all’area di Gerusalemme, si potrebbe allora intendere *colmo* come zenith di Gerusalemme, riferito in senso metaforico come il punto più eminente, più nobile dell’emisfero boreale celeste. O, con analogo ragionamento, sotto la cima più alta dell’area di Gerusalemme, o nel mezzo dell’emisfero boreale terrestre. Già i commentatori antichi erano divisi: quelli che capiscono il testo come ‘emisfero terrestre’ interpretano poi *sotto il colmo* come ‘in mezzo’. Si veda per tutti Jacopo Alighieri: «Considera[ndo]si cotale emisferio opposito a quello sotto, il cui colmo, cioè il mezzo, il sito di Gerusalem, dove Cristo fu morto, siccome mezzo di gran secca, cioè della quarta abitabile permane». Ma vi è anche chi intende ‘emisfero celeste’, e così il Bambaglioli: «Tu es in alio emisferio quod oppositum nostro, quod siquidem nostrum velat et coperit magnam terram nostram habitabilem, que propter

excellentiam dici potest ipsa terra magna scitatis; et sub isto nostro emisferio fuit ille dominus et verus homo in carne Dominus noster Iesus Christus [tu sei nell'altro emisfero, che è opposto al nostro, il quale appunto perché nostro vela e copre la nostra grande terra abitabile; terra che per la sua preminenza può esser detta gran secca, e sotto questo nostro emisfero fu quel signore e vero uomo in carne, nostro Signor Gesù Cristo]». La mia immaginazione mi fa preferire l'idea dell'emisfero celeste, visto che la prospettiva si fa qui cosmica e non geocentrica. Ma anche fra gli interpreti moderni vi è chi interpreta in un modo e chi nell'altro, senza portare, per quel che capisco, elementi cogenti.

∞ *consumto fu*; anche se distingue nettamente fra i verbi *consummare* e *consumere*, Ugucione li accomuna nell'espressione «ille consummat qui in bono expendit, ille consumit qui in malo devastat et dissipat [porta al suo effetto chi spende in bene, consuma chi devasta e dissipa in male]» (*Deriv.*, S 217 [4]). Il fatto, come pure la pseudo-citazione evangelica, mi sembra, non sono stati notati fin'ora. In tutta l'opera di Dante il termine si ritrova solo un'altra volta, in bocca a Beatrice (3.4.4-6), che definisce così la momentanea cecità di Dante, abbagliato dalla vista di lei: «Intanto che tu ti risense / de la vista che hai in me consuata, / ben è che ragionando la compense». Ma qui il significato è quello più diffuso di 'logorato', 'usato fino all'ultimo delle sue capacità'. ∞ Quanto a *picciola sfera*, non vedo alcuna difficoltà a intendere il sostantivo secondo il normale uso dantesco, proprio come 'sfera': per chi, come lui, oltre a esser dotato di immaginazione e di conoscenza, lavorava su sfere e su sfere armillari, non doveva costituire un ostacolo pensare al centro della Terra come una piccola sfera, appunto. Dei critici obbiettano che è illogico pensare alla Giudiceca come un'area convessa, perché non avrebbero potuto stagnarvi e congelarsi le acque di Cocito (Chiavacci Leonardi). Ma, in concordanza con l'emisfero terrestre australe, dove si radunano le acque dell'Oceano, anche nel piccolo emisfero opposto, al centro della Terra, per la legge di gravitazione cosmica le acque si raccoglierebbero e si congelerebbero in forma semisferica, appunto; dall'altra parte si troverebbe la piccola semisfera di roccia dalla quale sono appena usciti Dante e Virgilio. Per le conoscenze geo- e cosmografiche di Dante → Baldacci 1965a, e Pecoraro 1987, in particolare a pp. 136-141 per *la picciola sfera*; pp. 185-189 per *la gran secca*, e il *colmo*. ∞ Un'ultima osservazione in relazione all'uso di *secca* per 'terre emerse'. In tutto il corpus del CTLIO *secca/seca* compare in funzione di aggettivo o di verbo. Vi sono solo due esempi in funzione di sostantivo, uno in Boccaccio, con il valore che il termine ha ancora oggi, «quella [nave] sopra la quale era il misero e povero Landolfo [...] percorse in una secca» (II 4); e uno nella *Cronaca volg. isidoriana*, abruzzese, con il senso di 'siccità' (p. 218-219). Il termine è però usuale nelle traduzioni giudeo-italiane della Bibbia (Cuomo 1988, p. 135), come traduzione di *yabašah* 'terra asciutta, terra emersa', che è spesso resa con ARIDA, sostantivo, nella *Vulgata* (*Gn* 1, 9,10; *Ex* 4, 9; *Ps* 65, 6; *Is* 44, 3; *Ion* 1, 9; 1. 13; 2. 11; *Agg* 2, 7), proprio in opposizione o complementarità a MARE Naturalmente potrebbe darsi che Dante vi sia arrivato come resa letterale del termine latino.

118-120. 'Da questa parte è mattina (*da man*), quando dall'altra è sera'. Il passaggio da un emisfero all'altro spiega anche la differenza temporale di 12 ore che Dante non riesce a capire.

Alcuni critici si chiedono se si tratti di dodici ore in piú o di dodici ore in meno. Nella logica del viaggio, mi sembra che dovrebbero essere in piú. In ogni caso quel che è importante qui, secondo me, è che queste dodici ore in mezzo, nella realtà immaginata *non sono state*, sono uno spazio bianco, o un vuoto, una fessura del racconto.

121-126. In questi versi si espone l'invenzione propriamente dantesca della conformazione geografica che conterrebbe il mondo dei vivi, cioè la Terra, e contemporaneamente due regni del mondo dei morti, l'Inferno e il Purgatorio: Lucifero cadde dall'Empireo sulla Terra, e vi giunse dalla parte dell'emisfero australe (*da questa parte*). Da questa parte, la piú nobile secondo la teoria di Aristotele (Nardi, 1990; Stabile, 1983), si trovavano anche le terre emerse (*che pria di qua si sorse*); all'avvicinarsi di Lucifero esse si ritirarono sotto al mare (*fé del mar velo*), spuntando fuori da esso nell'emisfero opposto; può anche darsi che la terra che appare nell'emisfero australe (*ch'appar di qua*), abbia lasciato vuoto il luogo dove i due si trovano – la *natural burella* – per fuggire da Lucifero, e sia risalita (*ricorse*) in su, fino a formare, come si vedrà nella seconda cantica, la montagna che costituisce il Purgatorio.

⇔ Se Lucifero cadde nell'emisfero australe ciò non fu perché da quella parte si trovi l'Empireo (Bosco-Reggio, introduzione al canto, Petrocchi 1994, p.261). L'Empireo infatti è l'ultima sfera, la decima sfera immobile, la città dove regna direttamente Dio (1.1.126-127): con le parole di Dante (3.30.11-12), il «punto che mi vinse, / parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude».

📖 ⇔ Hollander richiama qui il mito di Astrea, secondo le Metamorfosi (I vv. 151-162): Astrea, la personificazione della Giustizia, ha abbandonato la Terra. Ne è seguito l'assalto dei giganti contro l'Olimpo a Flegra (→ 1.31). Dopo che i giganti sono stati distrutti, la madre terra Gea dal loro sangue rappreso forma gli uomini a loro immagine, seppure piú piccoli. Anche questi uomini disprezzano la divinità fino a che uno di loro, Licaone (il Licantropo), commette il primo omicidio: è il primo della serie che condurrà fino all'uccisione di Cesare. A me sembra che qui il sincretismo dantesco abbia lasciato in ombra la fonte classica, se pure l'aveva presa in considerazione, per fondare tutto il suo mito sui materiali biblici, e religiosi. A essi bisogna aggiungere leggende, che trovano espressione specialmente nell'Islam ma che circolavano nel mondo mediterraneo e avevano origine nelle Scritture apocriefe, secondo le quali la ribellione di Lucifero sarebbe stata causata proprio dall'ordine divino di adorare l'uomo.

☞ Per il nome *Giudecca*, → DELLe: s.v. «quartiere in cui abitavano gli ebrei in alcune città' (av. 1750, L.A. Muratori: "Ghetto, Vicus Hebraeorum. Altrove ho osservato che Giudecca si appellava il luogo dove nelle città abitano i Giudei"; nel 1393 è menzionata la Iudeca de Lentini: Testi trec.; anche giudaica, judaica, come documenta ampiamente il VEI)». Il nome costituisce anagramma con «cadde giú» (Scariati 1997, p. 274). Come altre indicazioni a base etnica (per es. in it. ant. *Sardegna, Sardigna*), *Giudecca* assunse anche il significato secondario di 'luogo puzzolente dove si conciano le pelli': Sanfilippo (1998) pp. 7-19.

127-139. In un punto in fondo alla caverna, invisibile all'occhio ma percepibile con l'udito, scorre con dolce pendenza un ruscelletto attraverso la roccia che esso ha corrosa a spirale lungo il suo corso dall'alto. Lungo questo i due risalgono verso la superficie della Terra ed escono a rivedere le stelle.

127-128. Il luogo che si trova là in fondo dista dal principe dei demoni per quanto si estende la «tomba» cioè la «natural burella», di cui il narratore ha parlato al v. 98.

☞ *Loco è laggiù*: nel suo studio sui paradisi terrestri, Dronke 2003, pp. 101-145, osserva che *Est locus* "C'è un luogo" costituisce una sorta di formula che «introduce[s] many a poetic account of paradisaal sites, from Lactantius [...] in the early fourth century, to Alan of Lille [...] in the late twelfth» (p. 116). La formula, che quasi non si trova prima di Dante nei testi volgari (CTLIO), serve indubbiamente a indicare un luogo per qualche sua caratteristica eccezionale, ma i modelli latini sono certo più antichi e più centrali per Dante (*Aen.* I v. 530, e III v. 163 «Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt», VII, v. 563: a sua volta da Ennio; *Metam.*, XV, v. 332 «est locus Arcadiae, Pheneon dixere priores», ecc.) e Dante la applica a parti dell'Inferno, o come qui, connesse con l'Inferno (1.18.1: «Luogo è in Inferno detto Malebolge»; 2.7.28: «Luogo è là giù non tristo di martiri»), e per un luogo geografico il cui valore è geometrico astratto, cartografico, potremmo dire (1.20.67-69: «Loco è nel mezzo là dove 'l trentino / pastore e quel di Brescia e 'l veronese / segnar poria»). Prima di Dante troviamo una formula analoga in posizione iniziale nell'*Intelligenza*, 66, 1-2; dopo Dante, la formula si trova solo e non a caso in volgarizzamenti da Virgilio o da Ovidio (*Lancia, Eneide volg.* L. 1, p. 171; Simintendi *Metamorfofi d'Ovidio volg.* L. 11, 21; L. 12 11; Ciampolo di Meo Ugurgieri, *Eneide di Virgilio volg.* L. 1, p. 8; p. 23; L. 7, p. 242) → CTLIO.

☞ *tomba* → Barbi, 1975, I pp. 244-245, che attribuisce tale significato al termine.
 ☞ *Belzebù*, che corrisponde all'ebraico *Ba'al zevuv*, è il nome con cui nel secondo libro dei Re (*II Sm*, 1, 2-16) si chiama un dio di Accaron, e nel Vangelo (*Mt* 10, 25; 12, 24, 12, 27; *Mc* 3, 22; *Lc* 11, 15-19) Cristo o i suoi oppositori chiamano il principe dei demoni.

129-132. Il luogo non è visibile, data l'oscurità, ma è riconoscibile grazie al suono (*per sòno è noto*) di un ruscelletto. Questo ruscelletto scende dalla superficie terrestre avvolgendosi a spirale (*col corso ch'elli avvolge*) nelle profondità della roccia, in cui ha scavato una galleria (*per la buca d'un sasso ch'elli ha roso*), e per questo non è tanto ripido (*poco pende*).

I critici si sono chiesti quale possa essere la funzione simbolica di questo ruscelletto, oltre le necessità geografiche del percorso dei nostri pellegrini. Come vedremo nella seconda cantica, sulla cima della montagna del Purgatorio si trova una fonte di origine divina da cui sgorgano e scorrono in direzioni opposte due fiumi, in cui i peccatori pentiti debbono bagnarsi e purificarsi prima di poter salire in Paradiso. Uno è il Leté, che lava via la memoria dei peccati commessi; l'altro è l'Eunoé, che richiama la

memoria delle buone azioni. Lungo il Purgatorio stesso si trova anche una cascata di un liquore limpido e profumato, che serve ad accrescere la pena dei golosi, che non hanno il permesso di bervi per saziare la loro sete. Molti critici pensano che il ruscelletto possa essere solo il Leté, che trasporterebbe in Inferno anche il ricordo di tutti i peccati del mondo commessi dai morti, in parallelo con le lacrime del Veglio della Montagna (1.14.103-120), che rappresenterebbero tutto il male del mondo dei vivi. L'ipotesi è naturalmente attraente. Si dimentica però che quest'acqua, nel mondo immaginato dal narratore, non potrebbe proseguire oltre il grosso delle anche di Lucifero, perché dovrebbe lí risalire. Visto che il narratore non trova necessario spiegarci né da dove provenga, né dove vada questo ruscelletto, non resta che arrendersi all'evidenza: o siamo di fronte a uno di quei casi in cui le esigenze poetiche piegano le esigenze 'realistiche', o il narratore non ritiene necessario fornirci ulteriori informazioni, sia che il ruscelletto abbia un significato simbolico nelle sue intenzioni, sia che non lo abbia, perché in un mondo governato da Dio, un ruscelletto può nascere dalla sua volontà e sfociare nella sua volontà, senza che ciò turbi l'ordine cosmico.

☞ *avvolge* → TLIO s.v. *avvolgere* (Mosti 2000), 1.; *apax* nelle opere di Dante.

133-136. Questi versi rappresentano l'esatto parallelo di 1.2.139-143, dove è descritto l'ingresso di Dante per lo «cammino alto e sivestro» sulle orme di Virgilio, «duca, [...] signore e [...] maestro». La narrazione elimina ogni ricordo della risalita per fermarsi su quel *pertugio tondo* da cui il pellegrino, ancora nel cunicolo, può già intravedere le *cose belle*, i corpi celesti mossi dall'amore divino nel momento della creazione (1.1.40).

137. Il cerchio si è chiuso, i due escono «a riveder le stelle». Si è già detto che la parola *stelle* con cui il narratore ha scelto di sigillare ogni cantica fa parte di quegli elementi ternari che danno solidità alla struttura della *Commedia*. Si noti però come il contesto ci porti, in un crescendo, dalla percezione visiva, per altro passiva, della fine dell'*Inferno*, al movimento della volontà di Dante, che purificato da ogni colpa è ora «disposto a salire alle stelle» alla fine del *Purgatorio*, fino all'acquetarsi di questa volontà nell'amore divino alla fine del *Paradiso* «ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle».

📖 A dimostrazione di come Dante abbia assimilato i suoi *auctores* classici, e in particolare le *Metamorfosi* di Ovidio, Clay, 1999, ricorda per questi ultimi versi le parole con cui Aretusa descrive il suo riemergere nella luce della notte in Sicilia, dopo esser stata trasformata in una fonte a Elis in Grecia, e aver fatto tutto il percorso sotterraneo: «mihi pervia tellus / praebet iter, subterque imas ablata cavernas / hic caput attollo desuetaque sidera cerno [un passaggio nella terra mi offre un percorso e le profonde caverne scavate in essa, qui sollevo il capo e vedo le stelle a cui non ero più abituata]» (*Metam.*, V, vv. 501-503).

Come tante parole con una lunga anzianità di servizio, *saggio* (sostantivo) è diventata un vocabolo relativamente ambiguo, semanticamente multistrato ('operazione sperimentale, che mira a saggiare le qualità, le proprietà' ecc., ma anche 'breve trattazione di un tema storico, letterario, filosofico' secondo la tradizione inaugurata in Europa dagli *Essais* di Montaigne) e sembra quindi particolarmente indicato per alludere al contenuto di questi due fascicoletti. A distanza di 15 anni giusti dall'avvio di una serie di ricerche sulla tradizione e sul testo della *Commedia*, si intende offrire qui un campione dell'edizione critica e commentata a cui da tempo il nostro gruppo lavora, e insieme un contributo sul testo e sull'interpretazione del XXXIV canto dell'*Inferno*.

LUISA FERRETTI CUOMO è *professor emeritus* della Hebrew University di Gerusalemme, dove dal 1966 ha insegnato Storia della lingua e della letteratura italiana. È una specialista di testi in giudeo italiano dalle Origini al Rinascimento. Nell'ultimo quarto di secolo si è dedicata in particolare agli studi danteschi. Tra i suoi lavori principali: *Antichissime glosse salentine nel codice ebraico di Parma, De Rossi 138* («Medioevo Romano», IV, 1977, pp. 185-271); *Una traduzione giudeo-romanesca del libro di Giona* (Tübingen, Niemeyer, 1988); *Anatomia di un'immagine* (*Inferno* 2.127-132); *Saggio di Lessicologia e di Semantica strutturale* (New York, Peter Lang, 1994); *Verso la metà del XV secolo, un umanista impara l'ebraico? Da un quadernetto di studio, la traduzione interlineare del Cantico dei Cantici* (in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, ed. by L. Leonardi, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1996, pp. 329-363). Nel 2013 ha pubblicato in ebraico un'edizione commentata dell'*Inferno* (Jerusalem, Karmel).