

Roberto Valentini

Dante a rovescio

Il XXXIV Canto dell'*Inferno* capovolto

Youcanprint *Self - Publishing*

Titolo | Dante a rovescio

Sottotitolo | Il XXXIV Canto dell'*Inferno* capovolto

Autore | Roberto Valentini

Copertina a cura dell'autore

ISBN | 978-88-91100-40-5

© Tutti i diritti riservati all'Autore

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il preventivo assenso dell'Autore.

Youcanprint *Self-Publishing*

Via Roma, 73 - 73039 Tricase (LE) - Italy

www.youcanprint.it

info@youcanprint.it

Facebook: facebook.com/youcanprint.it

Twitter: twitter.com/youcanprintit

Indice

Lullo, il '600, Eco: come ribaltare Lucifero e l'Inferno di Dante	5
Terzine I-IV	9
Terzine V-VIII	13
Terzine IX-XII	15
Terzine XIII-XVI	19
Terzine XVII-XX	23
Terzine XXI-XXIV	25
Terzine XXV-XXVIII	27
Terzine XXIX-XXXII	29
Terzine XXXIII-XXXVI	31
Terzine XXXVII-XL	33
Terzine XLI-XLIV	37
Terzine XLV-XLVI e v. 139.	41
Postfazione	43
Bibliografia	53

Lullo, il '600, Eco: come ribaltare Lucifer e l'Inferno di Dante.



“Al margin del ristar di vostra morte / mi persi in un deserto illuminato”; in questo modo Umberto Eco capovolge il primo verso della *Divina Commedia*, proseguendo con alcune terzine del Canto I, V e XXXIII dell’*Inferno* (Cfr. Eco, *Sator arepo eccetera*, Nottetempo, Roma, 2006). Accogliendo la tenzone “semiologica” innescata dall’autore de *Il nome della rosa*, si offre in questo volume una riscrittura per oppositionem dell’intero ultimo canto dell’*Inferno*; figurando un giardino delle idee che ospiti un albero tassonomico basato su coppie opposte, si è dunque provato a indovinarne quelle che consentano di vedere in filigrana il rovescio di un testo e, sollevandone un embrice della volta, di lasciarne spiovere il *thaumazein* di-segnato, grazie a tale finzione poetica, sullo sfondo del suo “negativo”. Il lavoro sulla lastra incandescente della lingua è un gioco terribilmente serio (si pensi all’abisso crezionistico su cui strapiombano il *notarigon* o la *temurah* cabalistica) tanto che fra i risvolti dei suoi esercizi risiede in fondo, nobilitandone lo sforzo, un riflesso di quella suggestione e attrattiva animatrice dei tentativi di costruzione di “lingue filosofiche a priori”.

Dall’*Ars magna* di Lullo ai progetti secenteschi si è infatti sempre trattato, per eliminare gli idola dal seno ambiguo delle lingue naturali, di fornire una grammatica delle idee, un’ordinata gerarchia encyclopedica, una tipologia notazionale non dissimile da

quella che dobbiamo immaginare nell'opera di “sfoderar le poesie”. In effetti, fissando nel presente esercizio “lume” quale contrario di “nebbia” o “lo servidor del gaudente spazzo” in vece di “lo ’mperador del doloroso regno” (sulla scorta di un’implicita contrapposizione assiologica: al suolo valorizzato e civile del regno contrasta una landa arida e desertica) non si chiama in causa un principio dissimile, ancor prima delle suddette creazioni, da quello dell’“albero di Porfirio”; struttura nella quale, in base agli studi aristotelici sulla definizione, il neoplatonico che raccolse le *Enneadi* e stilò la biografia di Plotino divise, lippis et tonsoribus, ogni genere per mezzo di due differenze che costituiscono giustappunto una coppia di opposti.

Se poi, leggendo gli ambiziosi progetti secenteschi di Dalgarno e Wilkins, si ammette che la classificazione consideri non solo i generi naturali, sino alle più esigue varietà di piante e animali, ma persino quelli di artefatti e accidenti – tentativo estraneo alla tradizione aristotelica – ecco allora come proprio guardando le tavole dei primitivi si possano rinvenire coppie all’uopo per il cimento intrapreso (tavole come quelle dei 17 generi fondamentali, dei generi intermedi e delle specie di Dalgarno o dei 40 Generi maggiori che attraverso le 251 differenze peculiari danno luogo alle 2030 specie di Wilkins). Alla base di una scrittura compositazionale sta infatti proprio una recensione delle idee generali come del sapere empirico in cui le specie (i primitivi) si articolano dicotomicamente – tramite le differenze – in coppie nelle quali le prime sono affiancate prevalentemente con un criterio oppositivo (attraverso antonimia, complementarità, conversità, relatività, antipodalità, graduazione et cetera; ciò sia vero pur riconoscendo che spesso le differenze vengono accoppiate in modo discutibile “because – come si legge nell’*Essay toward a real character, and a philosophical language – I knew not to provide for them better*”).

In quei progetti – si prenda ad esempio quello di Wilkins – si cercò di “classificare insieme nozioni fondamentali di stampo platonico, come Dio mondo o albero, insieme a bevande come birra, ruoli politici, nozioni militari ed ecclesiastiche, l’intero universo nozionale di un cittadino inglese del XVII secolo” (U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 2002, p. 269); per forgiare così il senso e l’agudeza di un inferno dantesco capovolto non ci si poteva impegnare soltanto nell’esercizio di un rovesciamento rispetto ad ogni singolo termine o verso (mantenendo terza rima, endecasillabi per lo più canonici e prevalente lessico coeve); ciò doveva parimenti combinarsi, nel lume della più mirifica efficacia, con il ribaltamento del significato complessivo del canto e del poema. Si doveva cioè mettere sottosopra l’intero scibile istoriato nell’opera dantesca: supporre dunque che Dante sarebbe forse dovuto entrare dall’egresso dell’Inferno (se più che tomista fosse stato solo un “buon cristiano”), per uscirvi quindi *ore rotundo* annunciando, senza più segno e traduzione, la concinnità della favella, la fertilità del dire in cui celebrare la beltà d’un’*imago hominis* onnilaterale, sintesi non solo di amore e intelletto, ma parimenti di spirito e corpo, di verità ed errore, di piacere e felicità (si veda la postfazione al lavoro). Ecco dunque profilarsi quale rovescio del fondo dell’Inferno e del suo abisso di male e di dolore, un paradies terrestre (contraffazione di quello vago e sereno sito sul monte del Purgatorio) dispensatore di voluttuosa letizia e d’un’edonistica celebrazione dell’uomo. Sia detto che a supporto di tale gesto l’ape laboriosa della ricerca, avvalendosi del magistero di Gianfranco Contini, si è corroborata della sua celebre opinione circa la paternità dantesca di un poemetto “osceno” come *Il Fiore*, autentica e insuperabile legittimazione ad un lavoro così apparentemente dissacrante. Dirimendo qualsivoglia impressione di vaghezza vi si è dunque aggiunta una

analisi in postfazione che ne ricreasse una solida struttura portante ed un corposo apparato di note concepite (oltre che per una guida alla lettura) quale vero e proprio barthesiano “testo di godimento”. Un fondaco affastellato di rimandi alla *Commedia*, ai *Commentari* e ad altre opere nello sforzo, almeno tentato, di renderli il più possibile funzionali ad un effetto di marcato contrasto comico-burlesco; assecondando un piacere famelico e “ozioso” della lettura che le mostrasse il verdicante pascolo della parola.

Altrimenti detto qui non si incorre nella presunzione dell’*Ars magna Lulli*, delle nove dignità e della combinatoria che genera le sue triplette; non si vogliono convertire gli infideles, ebrei o musulmani, come Lullo avrebbe desiderato presentandosi loro con la propria *tabula generalis* (l’ardua impresa che non a caso, secondo tale leggenda, lo vide morire martirizzato dai saraceni, quasi scontando la dissimulata natura dialettica dell’Ars, il fatto che potesse fornire non tanto dei ferrei convincimenti logici per convertirli, quanto un marchingegno mnemonico per rammemorare gli argomenti a favore di una tesi precostituita e di un contenuto veritativo presupposto: quello dell’organizzazione del mondo operata dalla tradizione cristiana occidentale; cfr. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, cit., p. 60 e ssg).

Fingendo piuttosto l'inverarsi dell'utopia encyclopedica rinascimentale e barocca, seguendo ciò che Wilkins, come un pioniere della sempre più attuale organizzazione flessibile e “rizomatica” del sapere, avrebbe oscuramente intuito, altro non s’intende compiere che secondare il bizzarro pensiero – su cui fondare le oppositiones – di fantasticare intorno ad un *inesauribile* alfabeto dell’umano *intelligere*, atlante cosmico o pantografo divino che dir si voglia. Insomma, proprio l’aspetto di cui Leibniz ben presto comprese la fallibilità (concentrandosi piuttosto sulla characteristica, su di un linguaggio logico basato sulla forza combinatoria del calcolus) ne diviene invece il cuore pulsante.

Rispetto a quel “pensiero cieco”, in cui celebrare la mera forma sintattica come ciò che, veicolo di verità, potesse condurre dal noto all’ignoto, ecco rivalersi proprio il punctum dolens dei disegni di lingue a priori: il ricorrere delle varie entità (generi, specie o altro) in diverse tavole e sotto differenti profili – cioè la fucina della *polisemia* – si offre dunque come la risorsa creativa grazie a cui potersi, a vantaggio di tale “demoniaco” trastullo, intrattenere con l’essere *del* linguaggio (senza la cui apertura non si darebbe in fondo nemmeno *quella* verità): “in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari, così pazzesco com’è, sembri alla nostra ragione l’unico in cui la divinità può svolgere i propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato” (così Montale in *Visita a Fadin* ne *La Bufera*).

D’altronde non è forse proprio la Poesia, quella vergata dal volgare illustre, dalla lingua poetica con cui Dante inseguì il sogno di una restaurazione edenica della forma locutionis perfetta (in grado di rendere le parole adeguate a ciò che debbono esprimere), a donarci una lingua universale? Il mezzo mediante il quale sia plausibile non solo trovare l’alfabeto delle idee, ma anche il principio d’ogni (im)possibile tradursi del significato, sin a giocar in “gioi” con Dante stesso, come in-colpevoli figli d’Adamo?

Opera naturale è ch’uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v’abbella.

Paradiso XXVI, 130-132

TESTO DANTESCO

“*Vexilla regis prodeunt inferni*
verso di noi; però dinanzi mira”,
disse ’l maestro mio, “se tu ’l discerni”.
Come quando una grossa nebbia spirà,
o quando l’emisperio nostro annotta,
par di lungi un molin che ’l vento gira,
veder mi parve un tal dificio allotta;
poi per lo vento mi ristrinsi retro
al duca mio, ché non lì era altra grotta.
Già era, e con paura il metto in metro,
là dove l’ombre tutte eran coperte,
e trasparien come festuca in vetro.

TESTO ROVESCIATO

“*Astae servi recedunt paradisi*
lungi da noi; più in dietro il guardo sfoca”
3 pensò ’l mardoceo altrui, “se nol ravvisi”.
Altrimenti, quand’è ’l lume ch’affioca,
o quando la remota spera splende,
6 da che a provo son i tel ch’uzza alloca,
certo udie quel che tal selva rende;
tosto per la bonaccia corsi innanzi
9 a sbercia altrui, ché ’i eran molte tende.
Non era ancor, e con gioia ne romanzi,
qua ove nessun corpo stava spoglio,
12 e ascosi eran quai rocchi in rena anzi.

1. *Astae servi....*: Come il verso dantesco risponde all’uso di mutare o parodiare i testi sacri aggiungendo la parola *inferni* al primo verso di un inno di Venanzio Fortunato (VI secolo) in onore della croce di Cristo, così il rovescio del canto opera da principio quella riduzione comica-realistica che lo pervade con andamento alacre e vivo (rovesciamento dell’attacco solenne e cupo di quello originario) sin dal licenzioso rimando metaforico al sesso maschile (essendo di per sé lo stendardo già allusione ad esso come la rocca a quello femminile ne *Il Fiore* dantesco; cfr. anche l’uso nel *Ragionamento* dell’Aretino: “poi che il bacelliere mi ebbe piantato due volte lo stendardo nella rocca e una nel rivellino”). Derivata in ultimo l’opposizione *vexillum/astae* da quella alto/basso – il vessillo appare distinto dal suo garrire ai venti e l’asta al conficcarsi nel terreno – l’invito a sfocare lo sguardo indietro, a ripercorrere cioè il percorso ambage nella concentrazione della vista al punto da sfocarla (*sfoca* contrario di *mira* nel senso di “affisare nitidamente”), indica quanto di conseguenza sia ingannevole la variazione delle proporzioni sull’orizzonte a seconda del luogo occupato. Il recedere delle aste del tridente del *servus paradisi* (simbolo delle tre forme di *abitus* erotico; si veda la nota ai vv. 50-51) potrebbe così possedere un puro valore traslato come d’altronde, essendo Lucifero immobile, s’ha per l’“avanzare” del testo dantesco (cfr. anche *Inf.* VIII, 67-68, innanzi alle mura di Dite).

3. *pensò il mardoceo*: l’antitesi dire/pensare è qui mutuata da quella fra *vox lautente* e *vox silente* della *cogitatio* in quanto monologo interiore dell’anima; vi si legga quindi la concezione della *taciturnitas* nella *Regula* monastica, del pensare in quanto affermazione delle cose nel cuore ripetendo la creazione del Verbo (sottendendo un ulteriore possibile dualismo, sul piano speculativo-teologico-culturale, fra la visione tomistica dantesca e la posizione agostiniana). Quella *maestro/mardocheo*, assunto il termine nell’accezione popolare di persona sciocca e insulsa, si carica di un altro prezioso contrasto rispetto alla sua valenza positiva nella *Commedia* laddove, nella tetra nebbia che avvolge gli iracondi del *Purgatorio*, durante la prima delle visioni che si presentano all’“immaginativa” di Dante appare a fianco del crocifisso “dispettoso e fero” di Aman proprio “’l giusto Mardoceo/ che fu al dire e al far così intero” (cfr. *Purg.* 28-30: Aman ministro di Assuero, re di Persia, fu appunto punito dal sovrano per avergli fatto decretare, con editto poi revocato, lo sterminio dei giudei a causa del suo risentimento verso lo stesso Mardocheo).

4-7. *Altrimenti....*: il rovesciamento della similitudine suggerisce una antilogia in cui l’avverbio iniziale (*altrimenti*) deve riferirsi a *da che a provo*, secondo tale costrutto: diversamente, nel momento in cui un rado lume si affievolisce (si stempera la luce nell’ottenebrarsi del crepuscolo) e la remota sfera delle stelle fisse splende, da quando vicino (*a provo*) è il venticello lieve (*uzza*) che

fa porre (*alloca*) in un determinato luogo le pale del mulino (i *tel* che le ricoprono, per sineddoche contrapposti a questo), udii con certezza ciò che in tale selva si percepisce (che essa *rende*). Trovandosi *uzza* riferito per ipallage alla successiva proposizione retta da *udie*, quest'ultimo, come parafrasato, non è alla lettera detto dei teli, pur potendosene immaginare il fruscio, ma, secondo la figura retorica, del medesimo venticello (che si tratti di mulino a vento è desumibile dalla stessa similitudine dantesca – i mulini a vento erano all'epoca opera recente – tesa come sempre a rafforzarne l'inventiva).

— *a provo*: col significato di “appresso” derivato dal latino *ad propre* e tolto probabilmente dal francese *apruet* o dal provenzale *aprop*; cfr. *Inf.* XII, 91-93: “danne un de’ tuo, a cui noi siamo a provo”.

— *uzza*: l'opposizione fra *vento* ed *uzza* risulta di natura intensiva: il termine, col senso di aria pungente del primo mattino, è una variazione toscana del meridionale *uggia* e trova altresì il pregio di un contrasto, pur fuori dalla *Commedia*, con un suo diverso uso dantesco derivato dal francese antico *houce* (av. 1321). La stessa scelta del verbo *affiocare* appare dunque caratterizzata da tale coloritura semantica, dal doversi cioè individuare il contrario rispetto al vento intenso e veemente necessario a muovere le pale del mulino (come rimarcato dall'accrescitivo *spira*). Le antitesi parte/tutto (*emisperio /spera*) e noto/ignoto alla base del contrasto “emisperio nostro/remota spera” si trovano invece recuperate dal mero semantema al piano complessivo dell'interpretazione, ove estranea (*remota*) sia appunto intesa la sfera celeste rispetto al mondo sublunare della terra.

— *alloca*: posiziona, ancora, fissa, per contrarietà letterale a *gira*: nel senso per cui il venticello susciti al mugnaio l'idea di costruire il mulino; per l'uso del termine cfr. *Par.* XXVIII, 19-21: “e quale stella par quinci più poca, / parrebbe luna locata con esso”.

— *udie*: forma di perfetto arcaico con l'uscita in *-ie* invece della più comune in *-io* (cfr. *Inf.* XXVII 78 e *Purg.* XXIII 10) determinata dall'antitesi per cinestesi con *veder*; antitesi per altro rafforzata dal contrasto fra la gradazione della verosimiglianza: “*mi parve veder /certo udie*”.

— *selva*: sulla scorta dell'antinomia culturale *edificio/selva*, il vocabolo riecheggia chiaramente “la divina foresta” del paradiso terrestre di cui il canto ribaltato esibisce *e contrario* la caricatura di una perigliosa, sostanziale appartenenza al peccato. Anche in tale contesto si mantiene dunque la collocazione dell'Eden, seppur in una cosmologia rovesciata, sulla sommità dell’“altissimo monte” posto nell'acque dell'emisfero australe (su ciò si veda la postfazione).

8-9. *Tosto per la bonaccia...*: sulla scorta di una reminiscenza della *Commedia* e grazie a una lente satirica si proietta l'empio e ridicolo atto di Sapia Senesi (il suo riflessivo ed emendante rivedersi stupida come il merlo presuntuoso), giusto nella scellerata e irriverente corsa dello stesso doppio del Dante-personaggio (cfr. *Purg.* XIII, 121-123: “tanto ch'io volsi in su l'ardita faccia, / gridando a Dio: ‘Omai più non ti temo! / come fé il merlo per poca bonaccia’”). *Bonaccia/vento* è di nuovo antitesi intensiva con possibile contrapposizione fra la *bonaccia* e “l'aura dolce” dell'Eden del Purgatorio “per cui le fronde, tremolando, pronte/ tutte quante piegavano alla parte/ u' la prim'ombra gitta il santo monte” (cfr. *Purg.* XXVIII, 10-12). La scelta del posteriore *sbercia* per *duca* (guida), col significato di persona poco pratica, maldestra e incapace, viene dettata sia per la derivazione popolare toscana (da *sberciare* con *s* prostetica in funzione intensiva di caratterizzazione rusticale frequente ad esempio nel Folengo; qui *s-berciare* nel senso di emettere gridi ben si contrappone ai fermi apostegni e ai taciti ammonimenti di Virgilio), sia per il timbro espressionistico e l'esito comico; effetto altresì ribadito dalla facile messa in rima ricca con *sguerzia*, allusione ad un procedere affatto contrario alla chiara visione della ragione simbolizzata da Virgilio.

— *tenda*: il termine, ovviamente antitetico a grotta in base all'antinomia natura/cultura, ha qui valore ironico, come mostreranno i versi seguenti, non solo rispetto al modello dantesco (pensando all’“l'alta selva vota” del *Purgatorio*), ma alla stessa Scrittura: “Chi potrà dimorare, o Signore, nella tua tenda? Chi potrà abitare nel tuo santo monte?” (Ps. 14, 1). Pur estraneo alla *Commedia*, trovasi nell'*Ottimo Commento* (1333) in relazione (oltre che a *Par.* IV) al “folle Acan” negli esempi d'avarizia puniti nel XX canto del *Purgatorio*: “Rispuose Acam, e disse a lui: Veramente io peccai dinanzi dal Signore d'Isdrael; e così feci. Io vidi intra la preda uno mantello sanguigno molto bruno,

e CC sicli d'argento, e una riga d'oro di L sicli; e disiderando queste cose, tolsilemi, e nascosi in mezzo della *tenda* mia, e l'argento, cavata la terra, ricoprii”.

— *'i*: *'i vale vi*, ed è forma di pronome dativo con valore avverbiale.

10-12. *Non era ancor...*: correndo innanzi verso i torbidi sospiri che, diversamente dal venticello dell'immagine racchiusa al v. 6, s'odono dalle tende di un siffatto paradiso terrestre, comincia a palesarsi la crassa parodia di quello rappresentato nella *Commedia*: anzitutto della casta audacia con cui Dante prega Matelda, avvolta di levità angelica e modestia verginale, di avvicinarglisi beandolo col fulgore dei suoi occhi, col sorriso e col canto. Ben altrimenti da tale suono celestiale, Alùci (rovesciamento metatetico di Dante con rinominazione ottenuta per mezzo di sciarada antonimica sul termine da ribaltare: Dante/D'ante – Alùci/A luci, ovvero sulla scorta dell'antitesi scuri/finestre) discernendo gemiti concupiscenti si trova in prossimità “ove nessun corpo stava spoglio”; timoroso afferma quindi “non era ancor e con gioia ne romanzi”, ricalcando proprio quei “versi d'amore e prose di romanzi” (cfr. *Purg.* XXVI, 118) riferimento all'incontro nel girone dei lussuriosi con il trovatore Arnaldo Daniello. In questo paradiso, alcova di atti e sfrenatezze licenziose, le tende sono tuttavia ancora immagine della riservatezza e del pudore d'una dimensione domestica (la tenda quale dimora/domus), cui “i corpi ascosi quai rocchi in rena” sembrano apertamente alludere; giustificando così la precedente affermazione del loro non essere ancora “spogli” (con antitesi naturale fra *ombra*, anima, e *corpo*).

— *rocchi*: il contrasto *festuca/rocchi* nasce dall'opposizione piccolo/grande in una stessa materia legnosa. Per l'uso del termine nella *Commedia* cfr. *Purg.* XXIV, 28-30: “Ubaldin della Pila e Bonifazio / che pasturò col rocco molte genti”. Sul rimando metaforico di *rocco* (bastone pastorale) al membro maschile si veda *ad exemplum* il *Ragionamento* dell'Aretino: “appuntando le piante dei piedi al muro della camera, portando contra lo smisurato pastorale, se lo avea riposto nel corpo come si ripongono le spade nelle guaine”. Più genericamente trovasi *bordone* (bastone) nello stesso *Il Fiore* (sonetto CCXXVIII): “Ed a balestrieria m'adriz[z]ai, / ché quel sì era il mi' dritto camino / E sì v'andai come buon pellegrino,/ Ch'un bordon noderuto v'aportai, /E la scarsella non dimenticai”.

Altre sono a giacere; altre stanno erte,
quella col capo e quella con le piante;
altra, com' arco, il volto a' piè rinverte
Quando noi fummo fatti tanto avante,
ch' al mio maestro piacque di mostrarmi
la creatura ch' ebbe il bel sembiante,
d' innanzi mi si tolse e fé restarmi,
"Ecco Dite", dicendo, "ed ecco il loco
ove convien che di fortezza t' armi".
Com' io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettore, ch' i' non lo scrivo,
però ch' ogne parlar sarebbe poco.

15
18
21
24

Li stessi erti stan; supin più che soglio,
questo da le piote, esto dal co ha metro;
qual ligna un d' essi al volto i piè fa soglio.
Quando noi fummo iti sì poco in dietro,
che l' altrui mardoceo sgradì celarmi
l' eterno ch' ebbe informe aspetto e tetro,
mi si puose retro e fé per avanzarmi,
"Ecco Giove", tacendo, "ed ecco l' ora
in cui è mal che di vizio non aia l' armi".
Com' io restai abbrusciato e forte allora,
dimanda, scrittore, ch' i ciò vo a dire,
però che niun tacer tanto accora.

13-15: *L'istessi erti stan...*: Nel rovesciamento che, oltre a compiersi sulle singole parole, deve prodursi allo stesso livello del senso e dell'interpretazione allegorico-morale, non poteva mancare il richiamo del celeberrimo "e più lo 'ngegno affreno ch' i non soglio" del XXVI canto dell'*Inferno*; qui, per la ripresa della rima nel ritratto caricaturale di "supin più che soglio", è allusione al giacere supini nell'atto erotico. Se Ulisse, come nel caso di Francesca, è una parte di sé che l'autore-viandante oltrepassa e giudica in nome della virtù e della fede, nel ribaltamento di prospettiva si tratta infatti di recuperare proprio ciò che s'è distaccato ritrovando, come si dirà, "l' ora in cui è mal che di vizio non aia l' armi". Per l'impiego di *supin*, cfr. *Inf.* X, 72: "supin ricadde e più non parve fora".

— *li stessi*: alla riproposizione ridondante di "altri.. altri", si preferisce la sostituzione, bizzarra ed ermetica, ma meglio confacente alla concinnità dell'esercizio, di *stessi*, non bisognosa *ispo sensu* di mantenerne la correlazione.

— *questo da le piote, esto dal co*: *piote* per piante è chiara reminiscenza di *Inf.* XIX 120: "forte spingeva con ambo le piote"; *co*, per capo è lombardismo toscano usato in *Inf.* XX, 76; XXI 64 e *Purg.* III, 128.

— *metro*: nella sottile evocazione di figure e posizioni lascive (*metro* nel significato prevalente di modo), rovescio dell'immoto tormento dei dannati della diaccia infernale, s'offre in rima menzione del XXVII canto del *Purgatorio*. Lì Dante deve traversare per la salita al paradoso terrestre le fiamme del settimo girone, laddove è punita la lussuria, ammettendo appunto (a favore di quanto s'immagina) di ritenerla una delle sue maggiori colpe; tanto che la pena non fu mai così intensa: "si com fui dentro, in un bogliente vetro / gittato mi sarei per rinfrescarmi / tant'era ivi lo 'ncendio senza metro" (*Purg.* XXVII, 49-51).

— *al volto i piè fa soglio*: un gaudente fa corrispondere i piedi al volto come una soglia, stando cioè talmente dritto da parere essi la parte inferiore d'un vano o d'una porta di cui la figura ne sia sagoma.

18. *L'eterno ch' ebbe...*: se *eterno* è contrapposto a *creatura* in quanto increato, *informe*, con antitesi a *sempiente* quale attributo di aspetto (in aggiunta a quella *bel/tetro*), è vocabolo allotrio ma comunque rinvenibile in Jacopo della Lana (1324-1328) e nell'*Ottimo Commento* in riferimento a *Par.* XXIV: "E però che tre sono li preziosissimi gradi, per li quali si sale nel beato regno, cioè Fede, Speranza, e Carità; qui del primo grado, cioè della fede addomandante per introduzione di Beatrice il detto San Piero all'Autore, sì fia la nostra materia [...] Alcuna volta il sacramento della fede; Agostino a Bonifazio: 'Che è li pargoli avere fede, se non avere il sacramento della fede?' Alcuna volta è la fede *informe*" (con satirico passaggio del termine, nella tessitura del contrasto, dalla dimensione della fede alla natura informe del desiderio espressa nell'aspetto del doppio luciferino).

19-20. *Ecco Giove...*: la preferenza di Giove quale contrario rispetto a Dite, oltre all'antonimia antipodale nel mondo divino (sottesa e ribattuta da quella creazione/morte), è qui chiaramente suggerita dalla natura fedifraga e voluttuosa del re dell'Olimpo. Il verso “in cui è mal che di vizio non aia l'armi”, riproposizione a rovescio dello stesso “per che di provedenza è buon ch'io m'armi” (nell'incontro con Cacciaguida; cfr. *Par.* XVII, 109-111), appare migliore rispetto ad “aia scarmi” per l'eteroclitico innesto dell'ultimo vocabolo (*scarmi* è forma arcaica di *scalmi*, le parti in rovere nelle coste della nave); vale richiamarne la possibile edizione giacché essa avrebbe tuttavia il pregio di contraffare grottescamente quella che nella *Commedia* si presenta come metafora e rimando preponderante fra le tre cantiche: il tema della navigazione verso l'infinito che Ulisse presunse di raggiungere con i suoi deboli remi e che Dante, dopo aver toccato la spiaggia cui egli non arrivò, presenta invece nel *Paradiso*, grazie agli alti e gratuiti mezzi del volere divino, come novella e intentata impresa su un mare mai percorso da alcuno: “l'acqua ch'io prendo già mai non si corse” (*Par.* II, 7-9).

21. *abbrusciato*: la scelta lessicale si carica dell'accenno all'incontro con Brunetto Latini, imprimendovi così la connotazione del peccato di sodomia; cfr. *Inf.* XV, 25-27: “E io, quando 'l suo braccio a me distese, / ficcaï li ochhi per lo cotto aspetto, / sì che 'l viso abbrusciato non difese”.

Io non mori' e non rimasi vivo;
 pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
 qual io divenni, d'uno e d'altro privo. 27
 Lo 'mperador del doloroso regno
 da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
 e più con un gigante io mi convegno, 30
 che i giganti non fan con le sue braccia:
 vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
 ch'a così fatta parte si confaccia. 33
 S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,
 e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
 ben dee da lui procedere ogne lutto. 36

Io 'l vissi e 'n fortezza poria morire;
 non pensar per me, s'hai pensier cagnazzo,
 qual io rimasi, avendo d'ambo lire.
 Lo servidor del gaudente spazzo
 intrava ne le vampe da imo all'anche;
 e men con un nano i' non mi rimpiazzo,
 che i nani vanno far con le sue branche:
 ignori ancor quanto può esser quel lembo
 che discordante fane 'l tutto anche.
 S'è sì orribil com' ei in beltà ebbe
 [nembo,
 e all'opra altrui calò lucerna grata,
 niuna gioia non pò ei aver in grembo.

25. *Io 'l vissi...*: Se l'originale “Io non mori' e non rimasi vivo” adombra, concretizzando nei due verbi l’immagine dell’aggettivo latino *semianimis* (mezzo morto), lo sgomento e la paura del poeta, il verso vi contrappone la pienezza e la forza d'animo (*animus integrus*) con cui far propria una tale esperienza.

26. *cagnazzo*: nel significato di brutto e deformi, non ha quindi tanto corrispondenza con i “visi cagnazzi fatti per freddo” di Caina, quanto, per riecheggio comico, con l’enumerazione e l’appello della decuria dei diavoli di Malebolge: “e tu, Cagnazzo; / e Barbariccia guidi la decina” (cfr. *Inf. XXI*, 119-120).

27. *avendo d'ambo lire*: possedendo entrambi – il vivere e il morire – quali proprie lire, la metafora suggerisce vivacemente, di contro alla sovrabbondanza di quanto detto al v. 25 dell’originale, come essi ispirino e intonino il coraggio e l’ardore d’Alùci (e con questi la poesia del suo “controcanto”).

28. *servidor*: Tollòscuro (con antitesi etimologica a Luci-fero *senhal* per sciarada di *tollo-obscurum*; Tollòscuro toglie, dirada cioè l’oscurità peccaminosa adombrata sulla natura e realtà del piacere) è descritto come servitore non in relazione a Dio, ma alla delizia che per primo dispensa.

— *spazzo*: altra forma di “spazio”; con variazione di significato (terreno) è, sulla scorta del testo dantesco (cfr. *Inf. XIV*, 13: “lo spazzo era una rena arida e spessa”), alla base di una implicita contrapposizione assiologica: al suolo valorizzato e civile del regno contrasta una landa arida e desertica. Il rimando al terzo girone del “settimo circulo” e al suo “gran sabbion” riproduce naturalmente, affrancandolo in tale gaudente spazzo, il peccato di sodomia fra gli altri colà puniti; parimenti le vampe in cui Tollòscuro entra per metà del corpo richiamano quelle del settimo girone del Purgatorio, luogo dove s’incontrano appunto le due schiere di sodomiti e lussuriosi intenti a gridare penitenti il proprio peccato.

29. *da imo all'anche*: dal fondo (*da imo*) delle anche, intendendosi quale sineddoche per il dorso, come il gioco del contrapporre a *petto* esige; l’*oppositio mezzo/imo* ha invece valore posizionale, indicando “da mezzo 'l petto” una collocazione più alta rispetto alla parte bassa descritta. La mancata scelta di una più conveniente coppia *petto/zanche* dipende dalla fisionomia di Tollòscuro che nelle sue fattezze, come mostreranno i versi seguenti, ne risulta invece privo.

30-31. *E men con un nano...*: come per Lucifero si delineano a cavaliere delle due terzine le dimensioni di Tollòscuro; se nel caso del primo esse sono simbolicamente imponenti e smisurate, quest’ultimo, nella concreta realtà del suo agire, appare piuttosto somigliante alla figura di un *colosso in effigie di tritone*. Per poterne calcolare la misura occorre quindi seguire un ragionamento analogo a quello svolto dai commentatori delle *Commedia* e rammentato da Galileo nelle *Due lezioni all’Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell’inferno di Dante* (“Se dunque la faccia d'un gigante è quanto la Pina, sarà 5 braccia e $\frac{1}{2}$, ché tanto è essa: e perché gli uomini

ordinariamente sono alti otto teste [...] porremo il gigante dovere esser alto 8 volte più che la sua testa; onde sarà un gigante in lunghezza braccia 44, ché tanto fa moltiplicato 8 per 5 ½. Dante dunque, ciò è un uomo commune, ad un gigante ha la proporzione di 3 a 44: ma perché un uomo ad un gigante ha maggior convenienza che un gigante ad un braccio di Lucifero, se noi faremo, come 3 a 44, così 44 a un altro numero, che sarà 645, aremo, un braccio di Lucifero dovere essere più che 645 braccia, ma perché la lunghezza di un braccio è la terza parte di tutta la altezza, sarà l'altezza di Lucifero braccia 1935, ché tanto fa moltiplicato 645 per 3. Ma perché maggiore è la convenienza tra un uomo ed un gigante che tra 'l gigante ed un braccio di Lucifero, e noi aviamo fatto questo conto quasi che tal proporzione fosse la medesima, e se la fosse sarebbe alto Lucifero braccia 1935, aggiungendoli quel più incerto che li manca, potremo ragionevolmente concludere, Lucifero devere esser alto braccia 2000"). Mancando in detta circostanza riferimenti precisi come quelli alla Pina di San Pietro, si dovrà assumere con maggior arbitrio che l'altezza di un nano sia circa la metà di quella di un uomo medio e quindi 1 braccio e ½; dichiarando il testo ben maggior convenienza fra la somiglianza di un nano alle sue dita artigliate (*branche*, qui opposto per sineddoche a *braccia*), che fra Alùci e un nano (*i' non mi rimpiazzo*), si dovrà dunque ritenere che un artiglio di Tollòscuro misuri esattamente 1 braccio e ½. Secondo le proporzioni dell'*homo vitruviano* occorrono sei palmi (essendo un palmo quattro "diti") per ottenere un cubito, distanza fra le punta delle dita e la piegatura del gomito, e quattro cubiti per l'altezza totale della figura. Ammettendo dunque che Tollòscuro nella parte superiore abbia aspetto umano e mantenga tali proporzioni si avrà che un dito misuri nel suo caso 1 braccio e ½, un palmo 6 ed il suo cubito 36 braccia. Da ciò, rispetto alle 1000 di Lucifero, si otterrebbe dalle anche, ove si innesta la coda zoomorfa, un'altezza pari a due cubiti, ovvero a 72 braccia (24 volte un uomo). Tollòscuro avrebbe dunque un'altezza pari a più del doppio di Nembrot, Briàreo, Fialte Anteo e gli altri giganti nel pozzo fra l'ottavo e il nono cerchio.

— *nano*: l'opposizione *gigante/nano*, naturalmente dettata e movimentata dal robusto esito comico, trova per altro un curioso rimando ad Agostino nel commento di Benvenuto da Imola (1375-1380); menzionando il pronunciamento di Cacciaguida sulla decadenza morale di Firenze e l'inquinamento della sua nobiltà per il confuso accrescimento della cittadinanza, scrive infatti: "E cieco toro cade più avaccio, idest, *velocius*, che cieco agnello, [...] Ad hoc respondet per simile quod citius cadit magnus et protervus populus, sicut taurus, quam populus parvus humilis et pacificus sicut agnellus; nam quanto maior populus, tanto minor intellectus, ut dicit philosophus: et Augustinus dicit de nano et gigante".

— *branche*: in antitesi a braccia, con derivazione da quella *umano/animale*, secondo il significato letterale di artigli; cfr. *Inf.* VII, 69: "che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?". Si osservi che le *branche* di Tollòscuro non a caso, come in certo modo la sua stessa fisionomia (sostituendo al corpo di serpente quello di pesce, nella ricordata sembianza di tritone) rammemorano quelle di Gerione: "due branche avea pilose insin l'ascelle" (*Inf.* XVII, 13-15), anche se in tal caso con *branche* si debbono intendere, come detto, le sole dita artigliate. Sulla scorta dell'*Etica aristotelica* (VII 7, 1149b e 11, 1152a) frode e lussuria, in quanto la prima implichi seduzione e inganno, sono in effetti costantemente connesse; così evidenzia lo stesso appellativo "dolosa Cyprigna" attribuito a Venere nei poemi omerici.

32-33. *Ignori ancor...*: al contrario di Dante con Lucifero Alùci ignora ancora non solo le proporzioni esatte di Tollòscuro, ma in particolare quella sua parte (*lembo*), la terminazione zoomorfa, che rende inoltre (*anche*) non confacente ad essa (discordante) l'intera figura (*fane* è forma epitetica per *fa* come *féne* per *fé* o *vâne* per *va*, dovuta all'uso del toscano di non accentare l'ultima sillaba; cfr. *Par.* XXVII, 33: "pur ascoltando, timida si *fane*"). Nella cornice comica si legga tuttavia *lembo* anche quale possibile eufemismo per il membro virile di Tollòscuro con cui dar la stura ad una successione burlesca di rimandi priapici. Per l'occorrenza di *lembo*, cfr. *Purg.* VII, 72: "là dove più ch'a mezzo muore il *lembo*".

34-36. *S'è sì orribil...*: con isolata inversione temporale (*fu/è* – *è/ebbe*) dettata dal senso e giustificata, rispetto all'intera diegesi, dal doversi capovolgere lo stesso mutamento di Lucifero/Tollòscuro, si intendano i versi con tale significato: se egli è così brutto come fu avvolto in una nube di beltà (*in beltà ebbe nembo*), e a favore (dativo con valore di vantaggio) dell'opera altrui

POSTFAZIONE

Il ludo del rovesciamento versificatorio, fra il penso e il vivace mimetismo, propone alla cura delle cose dantesche una cospirata lettura del XXXIV canto dell'*Inferno*; lo sfrenarsi del subbuglio linguistico, ed in subordine della libertà ideologica, in ribobolo faceto e impertinenza oscena, meglio d'altre forme assembra confarsi a quei tratti del comico che il De Sanctis rimproverava giusto al regno dantesco: “le situazioni sono comiche ma il comico è rozzamente formato, e non è artistico; non ha la sua immagine che è la caricatura, né la sua espressione che è il riso”¹. Se a far la caricatura abbisogna che l’immaginazione si fermi nell’oggetto comico, fino a spacciarlo e a obliarsi in esso elevandolo a *contro-modello*, ecco allora come il gioco di una scrittura *e contrario*, vi lasci affiorare la matrice proprio nella placcatura di un intreccio ossimorico che la disvela *materia signata* del riso (meccanismo risaputo della liberazione psichica a seguito della condensazione, del sovrapporsi e dell’agglutinazione semantica).

Se la satira di Dante non si versa nella commedia che castiga ridendo, quanto piuttosto nel calco del sarcasmo e dello scherno, se la sua musa – nota ancora De Sanctis – è l’indignazione e la sua forma ordinaria l’invettiva, quale restituzione e concepimento più efficaci di quelli che si compiono proprio attraverso la *mise en rire* delle rappresentazioni, gestualità, figure e allegorie del testo? Come se tale scoperta, sollevando l’embrice dei versi, fosse il prodotto d’un’invariabile arte combinatoria dei significati (ciò che *di fatto* qui accade nella finzione di una possibile grammatica dei pensieri, di un’encyclopedia gerarchica del sapere costruita come ontologia tassonomica e atlante dell’universo).

L’operazione appare d’altronde, col puntiglio d’una scommessa, avvalorata dalla stessa imbastitura del registro comico dantesco: si pensi al “triviale-prezioso allo stato isolato, il *trobar clus* sulla feccia di Sinone e mastro Adamo, le rime care nel virtuosismo dell’ingiuria, della pornografia e della coprolalia che si segregà in un genere da sé, rompendo la tradizione di parallelismo e contrappunto satiresco al tragico che va, per tacere dei provenzali, dal Notaio e da Guittone (fin Rustico di Filippo, come poi Pieraccio Tedaldi, si produsse nell’ordinaria sonetteria amorosa), a qualche spruzzo stilnovistico, fra il Guinizzelli e il Cino”². Che la stessa produzione dell’Alighieri, soprattutto in ragione dell’eventuale contemporaneità alle rime stilnovistiche del poemetto anepigrafico *Il Fiore*, possa dunque in parte ascriversi al più sapido repertorio comico-realistico di Angiolieri e Folgore, acconsente a sdrucirne quel linguaggio corposo, metaforico e denso di rimandi sessuali che la tessitura del *Fiore* scopertamente ostenta (ottimamente inquadrabile in quella apparente e plurale contraddittorietà delle sue esperienze, superata solo nella summa e sintesi stilistica-gnoseologica della *Commedia*); sotto un’orgia caricaturale di enunciati così osceni, di gallicismi tanto crudi ed endecasillabi talmente anomali da aver indotto, pur a fronte di una fitta rete di rapporti stilistici (dirimente per il Contini circa la paternità), prima alla cauta attribuzione del Castets, eppoi al più risoluto rifiuto della maggioranza

¹ Cfr. L. Pirandello, *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante* in: L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a c. di Manlio Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960.

² G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 352.

della critica. Grande rilievo acquista allora quanto conclude a tale riguardo il primo (vedansi oltre alla marcata evidenza di elementi semantici il ricorrere di dati fonici in analoghe congiunture ritmiche o sintattiche³): “merita segnalazione il fatto che avversi le furono tutti i successivi editori del poemetto, il Gorra (in quanto predatore dell’edizione Mazzatinti), il Parodi, il Di Benedetto, il Petronio: quasi un miglior contatto col testo suscitasse o corroborasse il senso dell’inverosimiglianza o magari indegnità dell’attribuzione alla mano che scrisse la *Commedia* o la *Vita Nuova*, che è poi l’argomento principe, istintivo, dei negatori. Pochi i fautori, tra i quali particolarmente autorevoli il Casini, G. Mazzoni, il D’Ovidio, il Rajna. E gli argomenti sono press’ a poco gli stessi del Castets; ma il D’Ovidio, riprendendo dal Castets l’antitesi della rosa mistica del *Paradiso* alla profanissima del *Fiore*, emetteva la suggestiva congettura che il *Cristo* rimante con se stesso della *Commedia* stia per ammenda di quelli empi del *Fiore* oltre che della tenzone con Forese Donati (altra scrittura infatti un tempo contestata)”⁴. D’altra parte lo stesso Parodi, convertito dalla tesi dell’ascrizione a Dante a quella opposta, così si espresse: “fu detto, ed è giusto ripetere, che, se non si trattasse di Dante, queste prove avrebbero persuaso anche molti de’ più diffidenti”⁵. Giacché è invece proprio tale persuasione a sostenere la germinazione del presente testo ribaltato, se, fra i varî indizî, il “(ser) Durante” di cui certo Dante è forma familiare ridotta (citato postumamente con ipocorismo il “*Durante ol[im] vocatus Dante*”) sia o meno nome da identificare con l’autore del *Fiore*, assume valenza assai marginale nell’offrire legalità giuridico-filologica alla palinodia, allo specime dimostrativo del poetico, alla sua estrapolazione dall’impronta di siffatto “esercizio di stile”.

³ Scrive Contini (di particolare interesse per il presente lavoro la sottolineatura delle sostituzioni sinonimiche, quale possibilità trascendentale di quelle antitetiche) nel saggio sul *Fiore* (Cfr, “Enciclopedia Dantesca”, II, 1970, pp. 895-901): “la portata dimostrativa, pur progrediente, che ha la fenomenologia dello stilema isolato, aumenta nello stilema associativo: quello, ad esempio, per cui *pietà* interno convive con *accora* in fin di verso (*Fiore* VII, 4: *se Pietate e Franchezza nol l'accora; Inf. XIII, 84: ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora*); la citazione è tanto più paradigmatica se la coppia di personificazioni che nel *Fiore* costituisce il primo segmento viene inserita nel grande raggruppamento di coppie o polinomi di astrazioni, più o meno ipostatizzate, che abbondano e nel *Fiore* (LXXXIV, CXXXVI, CXXXVII, CCXXVI) e nelle *Rime* (Cfr. *Le dolci rime*; LXXXVI, CIV, 63) e nella *Commedia* (*Inf.* II, 123, XVI, 67, *Purg.* XIV, 110), con notevoli corrispondenze degli stessi termini anche nelle stesse posizioni dal *Fiore* al Dante certo. Altri casi di stilemi associativi: CIII, 12 *manūcar pane* (cfr. *Inf.* XXXII, 127: *come 'l pan... si manduca*); CLXXXIX 10 *e mena teco buona compagnia* (e LXXX, 2: *meco in compagnia*; cfr. *Rime*, LXXII, 3-4: *menasse seco / ... per sua compagnia*); CXCIII, 7: *ch'a ben far non fu anche conoscente* (cfr. *Inf.* VI, 81: *ch'a ben far presso conosca*); CCXV, 4: *com'egli è a gran rischio de la vita* (cfr. *Rime* LXXXVII 21: *ne sono a rischio di perder la vita*). Il numero naturalmente cresce a considerare il procedimento attuato mediante sinonimi: XXVI, 13: *In poca d'or sì 'l fatto mi bistorna* (cfr. *Inf.* XXIV, 13-14: *veggendo il mondo aver cangiata faccia / in poco [o poca] d'ora*); LXXXVII, 6: *re de' barattier tu sì sarai* (cfr. *Inf.* XXII, 87: *barattier fu non picciol, ma sovrano*); CXII 4: *se lo scritto non erra* (cfr. *Inf.* XIX, 54: *mi mentì lo scritto*). In particolare la dittologia può tornare identica o sinonimica (oltre gli esempi addotti nello studio citato per *freddo e caldo*, *Lombardia/Toscana, palida e persa*): LXXXVII, 4: *cruel e fera* (cfr. *Inf.* VI, 13: *fiera crudele e diversa*, e VII 15: *la fiera crudele*, essendo anche *diverso*, “cattivo”, *divers* della *Rose*, ben documentato nel *Fiore*); CIII 10, CXXIX 6, CXLIV, 3: *umile e piano* (cfr. nelle concordanze i molti binomi e trinomi con ognuno di questi termini)”.

⁴ Cfr. G. Contini, *Il Fiore*, in: “Enciclopedia Dantesca”, cit., pp. 895-901.

⁵ Ivi.

Nessun imbarazzo s'accampa quindi se la filigrana del canto, come un residuo dentro l'ambra, ne offre in controluce la saldatura fra il senso della lettera ed il suo *oppositum* proprio nella sua consecuzione: è in definitiva essa *in primis* a restituire la finzione del suo capovolgimento, a porgerne le tracce, i cenni, il sentore e i margini alla libertà di un paralipomeno burlesco. Un di-vertimento *del linguaggio* (piuttosto che nel linguaggio) non può perciò che tradursi, dramma della traduzione come popolamento di questo spazio “tra” (se si vuole, in omaggio alla problematica del Croce, fra “struttura” e “poesia”), in un pervertimento: dell'ordine morale, escatologico ed allegorico della visione profetica dantesca, *qui ordinata al rivolgimento per cui il fondo dell'Inferno divenga infine luogo d'un Eden lubrico e lussurioso*. Quasi alludendo al fatto che se non v'è in Dante dicotomia fra condanna moralistica e pietà – si pensi a Francesca o Brunetto –, fra sentenza teologica e umana assoluzione, sarebbe allora lecito, come vuolsi dimostrare, cogliere il vincolo che il testo verga sul rovescio dei suoi versi fra il misero e perduto amore terreno e l'incommensurabile elevazione alla beatitudine (quella che il poeta vorrebbe invece destinata solo all'amore resipiscente nell'adesione alla meta divina).

Aberrazione *pour cause* dell'idoletto dantesco il cui “realismo di particolari”, addensato attorno a vivissime similitudini tali da render reale l’irreale, si moduli talora sul registro di un “realismo di astratti”, gioco irrealizzate sempre aperto all’agguido dell’allegoria, all’intarsio simbolico ed alla tessitura di rimandi allusivi: così che l’esattezza obiettiva e le similitudini che vi permangono siano tanto più otticamente cesellate quanto dedotte da un’allucinazione dello sguardo, da frammenti abusivi di uno scenario sottratto ad un senso immediatamente dato. A ciò s’aggiunga la corruzione della figura del personaggio Dante, cangiato nel suo doppio Alùci (con rinominazione ottenuta per mezzo di sciarada antonimica; cfr. nota al vv. 10-12), ammazzasette da poema eroicomico, animo profano e scettico – *s'a pormi in ver taci assai, ringrazio* – d’indole peccaminosa ancorché, come assembra dal ritratto offertone, neofita di vizio e dissolutezza: *ed ecco l'ora/ in cui è mal che di vizio non aia l'armi*. Infine e soprattutto della figura di Virgilio, scaduta da guida attenta, ferma e benigna incarnazione dell’usbergo della ragione, a sbercia, ceremoniere di lascivie e turpitudine per l’abietto anelo di Alùci, disamorato e contrariato compagno (rinominato Mulierpòsa sulla scorta di sciarada, mediante lettura in latino con metagramma consonantico iniziale del secondo vocabolo; cfr. nota ai vv. 73-75) dai modi bruschi e scostanti: *com'ei sgradì le berze lasciai allor; tosto levommi il ristar che l'assonna*. Una metamorfosi della complessione morale e caratteriale dei personaggi che si manifesta altresì nella modalità della loro interazione, taciturna e inespressa non certo per l’intimità premurosa di Virgilio, per la sorveglianza della ragione rispetto ai dubbi e alle titubanza di Dante (cfr. *Inf. XXIII, 25-27: S'i fossi di piombato vetro, l'immagine di fuor tua non trarrei/ più tosto a me, che quella dentro 'mpetro*), bensì per l’estraneità e indifferenza ora scopertane al di sotto, come l’apostrofe “sbercia altrui” ben rischiara: estraneità dettata dal solo compito di elevare Alùci a rinvenire intus et in cute, con le proprie forze e pulsioni, il servizio ai sensi e alla voluttà.

Questo aspetto rivela d’altronde in foro interno un’ulteriore legittimazione al capriolare dell’*Inferno* in paradiso di lussuria; trattandosi cioè di ribaltare anche il riconoscimento del peccato che Dante si attribuì come preponderante fra i due vizi considerati perniciosi alla propria storia personale. Se infatti il poeta nel XIII Canto del *Purgatorio* si confessa a Sapia dei Tolomei colpevole di superbia, come non avvertire per *poussées* e complicità affettive dell’ “io” viaggiatore un’inversione della parenesi autobiografica ufficiale? Quasi

la tappa simpatetica dell'incontro con Francesca fosse esemplare non solo del primo vizio ch'egli guarda, giudica e stacca da sé, ma, dichiarando in seguito d'aver pensato di difendersi dalla lussuria con la tanto discussa "corda intorno cinta" gettata a Gerione – *e con essa pensai alcuna volta/ prender la lonza a la pelle dipinta* (*Inf. XVI*, 107-108) – palesasse piuttosto che si debba intendere la lussuria altrettale precipua colpa (a significare in tale profanissimo contesto, *arrière pensée* della sua congettura, che presunzione sarebbe stata la volontà di prenderla)? Che sia poi il poeta stesso a sentirsi da ciò pungolato, a volerci testimoniare come la "lonza a la gaetta pelle" lo ossessionasse – *e non mi si partia d'innanzi al volto* (*Inf. I*, 34) – riecheggia tanto chiaramente quanto la severa censura di Beatrice prima della contrizione e dell'immersione nel Letè: *non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpi, o pargoletta, / o altra vanità con sì breve uso* (*Purg. XXXI*, 58-60). Eccone allora in ultimo, dalla perenzione ideologica dei flutti adamantini, dall'amor cortese poi oltrepassato con la sublimazione di Beatrice, persino il recupero d'un commercio impuro, di quel sentire corollario del più basso grado, dell'inanità della "pargoletta", ovverosia dell'amore-libidine (così sotto lo stesso ombracolo della morale stlinovistica, mera *probitas* dell'etica mondana che si protrae nella *Vita Nuova*, anche Francesca riparerebbe il suo peccato carnale).

Al di là di tali considerazioni resta tuttavia che il dedursi la concupiscenza del paradiso di Alùci dal rovescio del testo trovi in quest'ultimo l'unico e legittimo tribunale; d'altro canto, come di nuovo nota il Contini, l'"oggettiva memorabilità del testo dantesco" è anzitutto palesata da una sintesi ritmico-timbrica così particolare e flagrante da agire sull'autore medesimo lasciando emergere chiaramente rimandi dal "preponderare del significante sul significato"⁶. Non è quindi circostanza casuale che, nel piglio legislativo della riscrittura, alle opposizioni tracciate nel suo "adamitico" albero tassonomico, la coppia inferno/paradiso debba di conseguenza, facendo aggio sulla garanzia di tale memorabilità, essere sovradeterminata dal contrario del *fundum inferni* inteso non in quanto paradiso *qua talis*, ma come quest'uno definito rispetto all'Inferno traversato da Dante, come il paradiso *di* quell'Inferno: non quello teologicamente e spiritualmente rappresentato nella terza cantica, ma la canzonatoria raffigurazione del paradiso terrestre collocato sulla montagna del Purgatorio.

⁶ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 385 e ssg. Su tale sintomi costanti del poema si supporta pertanto questa stessa costruzione, così come "è poi vero che l'antologia operata dalla pubblica fama lascia ancora illesa dal logorio della circolazione, senza bisogno di ripristino tanta valuta aurea di fiammantissimo conio" (*Ibidem*, p. 378). Ed è proprio tale valuta, in forza di cui la memorabilità diviene poi memoria attuale, a consentire lo stesso commercio fra il contenuto mnestico suscitato dalla musica ed il risvolto oppositivo del significato: nel lavoro plurimi e versatili riverberano infatti, come evidenziato nel commento al testo, smontaggi, composizioni e moltiplicazioni memoriali non solo di immagini, ma di ritmi e disposizioni mensurali. Si consideri *ad exemplum* la stessa *Commedia* con le sue già sorprendenti callide giunture di *echi antitetici*: "per entro il cielo scese una facella" (*Par. XXIII*, 94), detto del dolcissimo Gabriele e qualche canto prima, "là onde scese già una facella" (*Par. IX*, 29) che è, nientemeno, il turpe tiranno Ezzelino; il verso che condensa Dio nell'empireo, *sempre dintorno al punto che mi vinse* (*Par. XXX*, 11) e quello celeberrimo riferito ai lussuriosi Paolo e Francesca, *ma solo un punto fu quel che ci vinse* (*Inf. V*, 132); o, sempre nell'acme del *Paradiso* detto della "prima luce", *quanti son li splendori a chi s'appaia* (*Par. XXIX*, 138), col suo rifarsi, già quasi un suo capovolgimento, a *multi son li animali a cui s'ammiglia* (*Inf. I*, 100), riferito invece alla lupa che "fa tremar le vene e i polsi".

Se infatti l'ultimo canto dell'*Inferno*, dopo la suprema e dolorosa grandezza del male raggiunta in quello precedente, ha nella *Commedia* costruzione più intellettuale che poetica, giusto quel celeberrimo passaggio dal centro del mondo, la posizione di Lucifero e la grande spiegazione cosmologica che lo accompagna, si sarebbero prestati più d'ogni altro luogo alla sua rivoluzione *per oppositionem* nel pantografo dell'inventiva. Concludendo in stile aspro e chioccio la cantica comica, esso già “con orrori e sventure quasi regie, nel cannibalismo di cui sono vittime l'arcivescovo Ruggeri e Bruto coi suoi soci, è una vera anti-tragedia, un'*Eneide* o una *Tebaide* un po' per il diritto e un po' a *rovescio*”⁷. Dacché poi quello sguardo cosmografico dà ragione di tutto l'universo dantesco, ribaltarlo avrebbe inserito nel registro fantastico-verbale e nel formicolio dei versi smottati uno scandaglio euristico dell'intera narrazione; ribattendola sulla lastra del linguaggio in forza della cogenza di una “doppia verità”: quella esatta dal combinare il capovolgimento dei singoli sintagmi con quello dell'enunciato da una parte, ma soprattutto con la complessiva interpretazione del testo, canto, cantica, poema, dall'altra. Allo sforzo dell’“immaginativa” osta dunque, stimolandone pur tuttavia la libertà, il compito di individuare sì i contrari per i vocaboli isolati, ma di fissarli poi nel castone semantico dell’ideazione (affrancando nello scrutinio tecnico indispensabili ambiti di licenza: vedasi, rispetto all’omogeneità della scelta, la contrapposizione *quando/onde*, raramente riproducibile in nessi compiuti; la *variatio* nell’inversione singolare/plurale; l’alternanza fra il mantenimento in similitudine di *come* o la sua sostituzione con *altrimenti*).

Nel diorama della visione complessiva riproporre *sic et simpliciter* il ritorno al bene originario col togliimento della negazione di Lucifero (negazione del negativo) non avrebbe perciò corrisposto al processo di lavorazione lessicale: il suo opposto, proprio in virtù della carica grottesca istruita dai sintagmi ed innescata dalla persuasione lirica, non ne restituisce dunque – *s'è sì orribil com'ei in beltà ebbe nembo* – l'antica venustà del serafino; parimenti, proprio ricomponendo l'inflazione di frammenti prima facie irrelati e arbitrari, cogliamo il testo incrinare e corrompere quell'immagine di vaghezza, di sospesa e serena armonia della “divina foresta spessa e viva” e del suo apparire a “l'ore prime del mattino”. Nel canto a rovescio, quando invece “la remota spera tutta splende”, nell'anottare in cui riluce il cielo delle stelle fisse, si ha *la restituzione d'una selva che adultera definitivamente la felicità umana perduta e ritrovata nell'amore per Matelda*, che smonta l'attrazione per ciò cui “le virtù morali e intellettuali” possono contribuire (“*beatitudo huius vitae*” che pur nella *Commedia* l'arrivo di Beatrice, indirizzando l'amore dall'una all'altra, dall'innocente realtà del paradieso terrestre al cielo, diraderà subordinandola alla “*beatitudo vitae eternae*”; cfr. *Monarchia*, III, XV).

Sotto questa lente deformante l'intensità dell'amore versata in tutti i sensi di Dante all'apparizione di Beatrice, si infonde e distilla piuttosto proprio *dai* sensi, dall'innocenza della colpa e del peccato che nell'Eden si compì per “l'ardimento d'Eva”; come Dante s'aggira con fervido senso d'attesa nel paradieso terrestre (cfr. *Purg.* XXIX, 31-33 *mentr'io m'andava tra tante primizie/ de l'eterno piacer tutto sospeso / e disioso ancora a più letizie*), altrettale eccitazione pervade il sentire spasimante d'Alùci: sentire su cui iscrivere letteralmente “l'eterno piacer” come diletto del corpo; “*beatitudo voluptatis vitae*” in cui ribaltare la felicità terrena della vita attiva e contemplativa e gli stessi lineamenti simbolici della paterna *imago* virgiliana.

⁷ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 399; corsivi miei.

Alla frenesia di Alùci ecco aprirsi un *paradisum delitiarum* (luogo di scabrosa letizia da affiancarsi, fra i tristi Elisi virgiliani e le ingenue visioni medievali, alle sensualità appaganti di Poliziano ed agli innumerevoli giardini felici della letteratura) in cui, anziché l'aura melodiosa di quello dantesco, s'odono, per contrasto e nel silenzio irreale della mancanza di vento, i sospiri dissoluti provenienti dalle tende che lo popolano: spregiudicato cachinno satirico delle diverse simbologie che appaiono a Dante negli ultimi cinque canti del *Purgatorio* e della stessa Scrittura col suo riferimento alla tenda sul “santo monte del Signore” (si veda la nota al testo).

Oltrepassate le cortine dei lussuriosi i due viatori si trovano innanzi a Tollòscuro, antonimico di Lucifero secondo *appellatio* per contrapposizione all'etimologia di quest'ultimo, sorta di interpretazione per sciarada del *senhal* presupposto (si veda il Dante enigmistico ed esegeta che, interprete del sonetto cavalcantiano *Biltà di donna*, ne estrae la sciarada “prima- verrà” dal *senhal* Primavera: simulando cioè dai versi *fresca rosa novella / piacente primavera* che Giovanna, preannuncio della somma bellezza, fosse chiamata Primavera “per la sua bieltade, secondo che altri crede”). Se Lucifero è così colui che porta la luce, Tollòscuro – *tollo obscurum* – toglie l'oscurità del vizio morale, dissipa e solleva l'ombra peccaminosa dalla realtà del piacere e dalla concupiscenza carnale. Come recita il primo verso, se ne erano notate da lontano le aste del tridente; diversamente dallo smisurato ordigno inerte rappresentato da Lucifero, questi viene tuttavia dipinto come una sorta di laborioso colosso in sembianza di tritone, creatura con la parte bassa del corpo a forma di pesce, nella fattispecie sovrastata da tre “creste a la sua coda”, triforcute *giusto al principio di catun dei fianchi*; ognuna di un diverso colore, bianco, rosso e oro, simboleggianti, nel rovesciarsi della contraffazione della Trinità che Lucifero incarna, un riflesso trinitario nello specolo delle virtù matrimoniali sancite da Agostino: *fides, proles e sacramentum* (del significato da attribuire a questi colori vedasi la nota del commento).

Anche in tal caso troppo immediato, soccombente alla sopraffazione del modello e non rispondente a quanto illustrato, sarebbe stato individuare i contrari dei colori luciferini semplicemente riportandoli al modo in cui i tre aspetti sostanziali della Trinità son mostrati nella *Commedia*: sulla scorta dell'immagine dei tre cerchi di uguale dimensione si sarebbero infatti, esempio oblato fra i varî, dovuti trarre da fonti come il *Liber figurarum* (lì uno verde, uno aureo e uno rosso) di Giocchino da Fiore, probabile ispiratore, pur nella loro imparagonabile e imprendibile altezza, dei medesimi versi danteschi (cfr. *Par XXXIV, 115-120: Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvemi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; / e l'un da l'altro come iri da iri / parea reflesso, e 'l terzo parea foco / che quinci e quindi igualmente si spiri*). Come in modo perentorio dichiara Alùci – *dimanda, scrittore, ch'i ciò vo a dire* – è invece giusto il testo a cavar da sé l'eccentrica invenzione del significante, la propria intelleggibilità a rovescio, la sillabazione lapidaria in cui inscenare, mediante sovraimpressione di linguaggi preclusi l'uno all'altro (il conveniente e il derisorio, il legittimo e l'illecito, l'autografo e l'apocrifo, il Dante della *Commedia* e ser Durante del *Fiore*), un impensato intrattenimento comico, una sintassi del godimento, una sistematica ambigua dell'enunciazione nella scrittura.

La contestazione dell'intiero impianto allegorico-simbolico della *Commedia* è pertanto raggiunta per *speculum in aenigmate* nel mezzo di una progressiva sfumatura del registro linguistico; adombrarsi che nella seconda parte del canto ribaltato s'apre, con un divorzio dalla narrazione, ad una vera e propria effervescenza di dilogie oscene ascrivibili a pieno titolo a quella *ligneé* burlesca che, fra echi triviali di citazione centonaria della *Commedia*, propala dalla coeva tradizione comico-realistica sino alla successiva produzione poetica e

novellistica: mentre così l'iddia “che finì zambracca” assembra la progenitrice delle ruffiane del *Decameron* di Boccaccio e del *Ragionamento* di Pietro Aretino, la similitudine con la “ciana” pare evocare i tratti del genere rustico e contadinesco, dalla *Nencia da Barberino* o dalla *Beca da Dicomano* fino al capitolo bernesco. La dovizia di vocaboli coloriti, grotteschi e di chiaro effetto burlesco, a fortiori ove siano innesti lessicali eterocliti (*cagnazzo, cul, zambracca, ciana, ventaccio, pinne, epa, nano, sbercia, succiar, scana, et cetera*), le metafore sessuali ricorrenti, le immagini “culinarie” di Tollòscuro intento a “delibare” tra i labbri tre beati, la lunga serie di rime doppie e dure (*inne, azzo, izzo, isso, esso, omni, acca*) sono d'altra parte evidenti richiami di quegli aspetti che, nello stile “petroso” dei canti dedicati a Malebolge, massimamente il XXI, ragunano gli elementi topici del comico all'interno della stessa *Commedia*.

È in tale cornice che le creste simboleggianti le virtù matrimoniali, sulla coda di Tollòscuro rappresentate in tono svalutativo come escrescenze, sono rimarcate dalla beffarda improntitudine di Alùci quali orpelli della totalizzante visione cristiana: *Ah certo fu picciol noia già provata/ quand'io sentie tre creste a la sua coda!* Non si può d'altronde non scorgere qui una eco della diffamatissima teorizzazione materialistica dell'amor cortese sul crinale dei secoli XII e XIII, nella fattispecie del *De amore* di Andrea Cappellano; visione riassumibile nella traduzione del principio “*probitas sola quemque dignum facit amore*” (XVIII delle “Regole d'Amore”) in una forma *adversus matrimonium* di cui trovar traccia, come scrive il Contini, nella stessa voce stilnovistica di Francesca da Rimini: “ora l'interpretazione che di quel principio dà Francesca, è corporea ('la bella persona'), e la realizzazione adulterina: nulla di più conforme alle teorie del Cappellano. Per il quale è escluso, a fil di sillogismi, che l'amore possa essere coniugale”⁸. In più, nella tre terzine in cui si condensa la retorica di Francesca, dei tre insigni versi in anafora (citazione *ad hominem* di quelli guinizzelliani: *al cor gentil rempaira sempre Amore e foco d'amore in gentil cor s'aprende*), l'ultimo, *amor condusse noi ad una morte*, esprime sì l'identità di volere degli amanti nella sorte, ma si ritrova parimenti – in ciò già quasi latores di una sua pericolosa parodia – nel trattato di Cappellano: “*omnia de utriusque voluntate [...] praecepta compleri*”, con la ben diversa valenza di una sua triviale riduzione alla concomitanza di piacere.

Nella costellazione del “contro-canto” la trasfigurazione della fenomenologia sensibile dell'amore mediante il suo inserimento nel complesso della dottrina e delle virtù cristiane, è quindi riveduta quale *alienarsi* e negazione della originaria, divina beanza della materia nella forma dell'erotismo, resa dall'immagine pagana di Tollòscuro come “animal pio che 'l caos cinge”. L'innocenza invocata non prelude tuttavia a un togliimento della contraddizione dialettica (ché altrimenti non s'avrebbe rovesciamento), bensì ad una circolazione, ad un'inversione delle gerarchie che non s'offre all'esacerbata prolessi del “vago errore” e del travaglio petrarchesco, né tantomeno a un ritrovamento spiritualizzato del piacere, quanto piuttosto a una apologetica polemica dell'innocenza del peccato. Residuo di tale sfondo ideologico è di fatto il pudore che ancora trattiene l'atteggiamento di Alùci innanzi a Tollòscuro – “io calai poi le ciglia” – e la reticenza e preterizione del suo dire (*e s'io restai di nuovo sanza lai/ l'uom sottile l'ignori, che el sa infino / qual è la linea ch'i' non sormontai*) dopo essersi spiccato dal quel corpo cui, come Dante, anch'egli s'appiglia con il proprio compagno, nella ignobile posizione di quelle imponenti terga

⁸ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 346.

(immerse nelle fiamme “da imo all’anche” con allusione, secondo l’immagine purgatoriale, alla lussuria che esso disfrena).

Lasciato Tollòscuro con un crescendo di licenziose metafore e l’atto di lascivia compiuto da Mulierpòsa, il canto riprende punto a punto la grande spiegazione cosmologica dantesca: quella struttura familiare penetrata da secoli nell’immaginario dell’Occidente con cui dare ragione, a seguito della caduta dall’alto del cielo del primo superbo, non solo della formazione dell’Inferno e del Purgatorio, ma della stessa emersione della terra abitata nell’emisfero boreale. Una visione fondata da una parte sulla Scrittura e dall’altra sui testi aristotelici, sulla convinzione della posizione del mondo al centro dell’Universo e dell’emergere e sommersersi ciclico della terra; sull’idea che il globo terracqueo come un essere animato avesse un “basso” e un “alto” (la sua parte più nobile dedotta dal moto della sfera celeste) coincidente con l’emisfero antartico, quello dove all’inizio della creazione, prima del male e della ribellione della creatura al creatore, emergeva appunto la terra.

Poiché soltanto la caduta di Lucifero rivoltò l’ordine dell’universo spostando le masse terrestri nell’emisfero boreale (quello della colpa e dell’esilio ove verrà ucciso l’uomo innocente per eccellenza, il figlio di Dio), sovvertire tale prospettiva non avrebbe potuto che ribaltare la sua posizione capovolta, restituirla quindi quell’Eden che, elevato verso il cielo sull’“altissimo monte” del Purgatorio, gli era invece diametralmente opposto come all’uomo peccatore; al tempo stesso lasciar essere una conversione antipodale riducibile non tanto ad un mero ritorno al principio, quanto ad una sua contaminazione per il tramite del “libero gioco” dei contrarî. Così non solo fu il mare che per incontrare Tollòscuro si mosse, lasciandovi affiorare la terra, dall’emisfero boreale, ma quello medesimo ad esser asceso dall’abisso degli oceani, anziché dirocciare dalle sfere superne (con una metafora dell’imperscrutabile profondità del desiderio contrapposta al tema della navigazione che si stende nelle tre cantiche, sino a trovare nel *Paradiso* l’approdo a quell’infinito cui le semplici risorse umane non potrebbero dirigersi). Come rammentato nel commento al testo si suggerisce una cosmologia manomessa che colloca una sfera interna a quella terrestre – *non è ancor sulla spera, tua orma suta* – il cui margine esterno sia appunto il fondo degli oceani da cui sarebbe risalito Tollòscuro, rendendo ragione del suo aspetto teriomorfo di gigantesco tritone. D’altro canto il mare, che dianzi stava nell’emisfero settentrionale, dopo essersi spostato in quello australe avrebbe lasciato emergere il monte del Purgatorio proprio dall’immane gorgo che, emulazione parodica dell’amore di Dio quale motore delle sfere celesti, *pel disio di lui lasciò il suol, e quivi infisso*; ritornando incerte verso le profondità le correnti d’acque, oltre a scoprire la grande montagna della seconda cantica, avrebbero da ultimo letteralmente scavato l’Inferno – “il bordo ch’è là ascoso” – la cui struttura conica risulterebbe dunque ricavata, come un sigillo nella cera, da quel vortice marino.

Se tuttavia nella *Commedia* il tragitto compiuto da Dante nell’al di là non è solo un viaggio morale ma una restaurazione dell’universo a misura del cammino dell’uomo verso Dio, la rivoluzione delle fondamenta della sua architettura doveva per converso alterare radicalmente, e con un senso ben preciso, soprattutto tale percorso d’elevazione spirituale. Al processo ascensionale di Tollòscuro dagli abissi sino alla sommità del monte avrebbe dovuto corrisponderne uno discensionale di Alùci che lo portasse, compiendo il cammino di Dante a ritroso, ad entrare dall’egresso dell’Inferno per uscirne infine dall’entrata e ritrovare così una compiuta figura d’uomo: quella allignata in una terrena e inaudita integrità in cui recuperare gli aspetti d’umanità che quest’ultimo, pur nella commozione e

nel dignitoso riconoscimento tributato a taluni peccatori (complicità, svenimento, tenerezza, financo “condanna del demiurgo giustiziere”), dovette invece, come notò Contini, progressivamente abbandonare. Uscendo dall’ingresso dell’inferno quella tragica composizione del valore umano e della pietà con la loro perdizione ed esclusione dalla salvezza, avrebbe allora restituito una favilla di verità: al mondo storicamente determinato che lì vi si affaccia la concinnità della favella in cui celebrare la beltà d’un’*imago hominis* onnilaterale, sintesi non solo di amore e intelletto, ma parimenti di spirito e corpo, di piacere e felicità, di vizio e innocenza, di incontinenza e nobiltà.

Così i due viandanti giunti all’estremo dell’Eden si apprestano, in contrasto col trionfante lucore aurorale dilagato nella ascesa di Dante e Virgilio (cfr. *Purg* XXVII, 109-111: *e già per li splendori antelucani / che tanto a pellegrin surgon più grati, / quanto, tornando, si albergan men lontani, / le tenebre fugga da tutti i lati*), ad una discesa, attraverso il suo “chiuso fesso”, verso le tenebre dell’Inferno – *la sbercia e io in quella posta aprica / uscimmo a scoprir l’oscuro recesso* – cui li condurrà “un ventaccio che salene di là” in un turbine ascensionale non certo immemore della “bufera infernal che mai non resta”, sua prosecuzione veemente e tumultuosa (si veda il commento al testo).

Se il “Dante della realtà”, il suo “io” in cui convergono quello trascendentale dell’uomo (“di nostra vita”) e quello esistenziale (“mi ritrovai”), riesce a coniugare lo storico e il terreno, a preservare il caduco e il mortale nella visione cristiana dell’eternità, a riscattare il contingente versandolo nel calco di una poesia in cui nessun gesto sembra restare indifferente o estraneo, ebbene proprio tale impianto sostiene e legittima in definitiva il percorso a ritroso intrapreso da Alùci; gli consente cioè di cogliere quel riverbero dalle cose stesse, di salvare l’eterno nel contingente piuttosto che questo nel primo, di spingere tale abito, esornato da ogni estetismo frammentario, fino all’aspetto più soverchio, caricaturale e grottesco della vita: a quell’istante effimero ed esquisito che, sebbene marchiato dalla perdurante stigma della condanna, ne contempla e fruisce il tepore del piacere, offrendone infine provocatoriamente – *ma ormai ciechi intrammo in nuovi bui* – l’attraente, contraddittoria, maculata e crudele bellezza.

Bibliografia

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, collana “I Meridiani”, V ediz., Mondadori, Milano, 2005.

Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di P. Chiodini, Garzanti, Milano, 1980.

Dante Alighieri, *Il Fiore* in: Dante, *Opere minori*, vol. II, sezione a c. di Angelo Jacomuzzi, U.T.E.T., Torino, 1986.

Commentari alla *Divina Commedia*:

- Jacopo della Lana (1324-1328): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, ed. orig. a c. di L. Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67; cfr. anche Dante Alighieri, *Edizione integrale in fac-simile dei manoscritti 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e AG 12.2 della Biblioteca nazionale Braidense di Milano noti come il manoscritto riccardiano-braidense della Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Iacopo della Lana*, Roma-Salerno, 2007.
- Guido da Pisa (1327-28?): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with notes and an introduction by Vincenzo Cioffari, Albany (N.Y. State) University of New York Press, 1974.
- L'Ottimo commento (1333): *L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, a c. di A. Torri, [Sala Bolognese]; A. Forni, 1995 (ripr. facs. dell'ed. Niccolo Capurro, Pisa, 1827-1829).
- L'Anonimo selmiano (1337?): *Chiose anonime alla prima Cantica della Divina Commedia di un contemporaneo del Poeta*, pubblicate da Francesco Selmi, Torino, Stamperia Reale, 1865.
- Francesco da Buti (1385-1395): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62.
- Benvenuto da Imola (1375-1380): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.
- Giovanni Boccaccio (1373-75): *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1965.

- Alessandro Vellutello (1544): *Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso*, G. Battista e B. Sessa fratelli, Venezia, 1596; cfr. *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a c. di P. Procacioli, ed. elettronica pubblicata da Lexis Progetti Editoriali, 1999.

Epicuro, *Scritti morali: Lettera a Menecceo, Massime capitali, Sentenze e frammenti, Lettere, Testamento*, tr. it di C. Diano, B.U.R., ed. X, Milano 2006.

Gioachino da Fiore, *Il libro delle figure*, a c. di L. Tondelli, SEI, Torino, 1940.

Andrea Cappellano, *De amore*, a c. di G. Ruffini, Guanda, Milano, 1980.

M. Buonarroti, *Le rime*, a c. di V. Piccoli, U.T.E.T., Torino, 1930.

Pietro Aretino, *Ragionamento, Dialogo*, a c. di C. Forno, B.U.R. Milano, 1988.

G. Galilei, *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, in: G. Galilei, *Scritti letterari*, a c. di A. Chiari, Le Monnier, Firenze, 1970.

Angelus Silesius, *Viatore cherubico*, in: *L'altro io di Dio*, a c. di L. Parinetto, Mimesis, Milano, 1993.

L. Pirandello, *La Commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in: *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960.

G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in: *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 335-361.

G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in: *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 369-405.

G. Contini, *Il Fiore*, in: "Enciclopedia Dantesca", Treccani, Roma, 1970, pp. 895-901.

U. Eco, *Sator arepo eccetera*, Nottetempo, Roma, 2006.

U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 2002.