

Avvertenza

Questo documento è la versione post-print dell'articolo di Guglielmo Barucci, *Tra un volo e un castello (If XVII-XVIII). L'immaginativa dantesca nel cuore dell'Inferno*, apparso alle pp. 17-36 del fascicolo 56/57, 2017, della rivista "Campi immaginabili".

Il documento contiene la versione digitale definitiva del contributo accettata dall'editore, che integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale degli autori ma non presenta loghi o marchi dell'editore stesso.

1

Libero da copyright, il documento è reso disponibile in open access su IRIS-AIR, l'Archivio Istituzionale della Ricerca dell'Università degli Studi di Milano.

Il testo è del tutto conforme a quello che si legge nella rivista, compresi i cambi di pagina (anche per le note). Si potrà, dunque, fare riferimento a questo documento, nonché citare da esso, senza incorrere in incongruenze rispetto alla versione dell'editore.

Citazione:

Guglielmo Barucci, *Tra un volo e un castello (If XVII-XVIII). L'immaginativa dantesca nel cuore dell'Inferno*, in «Campi immaginabili», 56/57, 2017, pp. 17-36

Il documento riproduce fedelmente l'articolo a stampa, fatti salvi gli inserimenti in grassetto tra parentesi quadre del numero di pagine del documento cartaceo.

Si riportano qui le correzioni, unicamente grafiche, apportate al testo a stampa:

P. 32, n. 65: uniformazione delle chiavi per la Vita Nova

P. 33, n. 70: Puurosamente > Paurosamente

Tra un volo e un castello (If XVII-XVIII).
L'immaginativa dantesca nel cuore dell'Inferno

[17] Nella progressiva discesa verso il fondo dell'universo, il lettore-viaggiatore assiste, soglia dopo soglia, al lento rivelarsi dello scenario infernale, filtrato attraverso la limitata visione dei due *viatores*. Tanto più straniante è allora l'*incipit* di *If XVIII*, in cui improvvisamente la limitata prospettiva della visione si allarga ad abbracciare il precipitare degli spazi fino al pozzo che conduce a Cocito.¹ L'enunciazione della geografia dell'ottavo cerchio prorompe dal silenzio della pausa di lettura, con un effetto di sospensione che si accentua considerando l'assenza nei manoscritti (e dunque nei modelli espressivi del poeta) di segni grafici a introdurre il discorso diretto, e dunque l'impossibilità per il lettore di comprendere se si tratti di discorso diretto, come quelli da cui sono aperti molti dei canti, o di voce del narratore, almeno fino al preannuncio della descrizione, *suo loco*, del «pozzo assai largo e profondo».² È un effetto enfatizzato dalla lunghezza della sospensione narrativa, protratta per ben diciotto versi e serrata, al v. 19, da «In questo luogo» che richiama, con struttura ad [18] anello, il «Luogo è» che apre il canto: una misura eccezionale e non ancora esperita, inquadrabile solo in una duttile categoria di “esordio” esteso.³ Un uso ben consapevole, mirato a rendere immediatamente percettibile il senso di pausa rispetto ai meccanismi narrativi in atto fino a quel momento, e dunque suscitando l'attesa, forse l'inquieta attesa, di una successiva azione che faccia ripartire il racconto.

L'eccezionalità, naturalmente, è dovuta al ruolo di *Inferno XVIII* come soglia a tutto il basso inferno, regno della frode. Tale funzione strutturale, ribadita dalla cesura matematica della metà esatta della cantica, permette dunque di considerare l'ampio inizio come un'antiporta, un prologo interno a raddoppiare quello di *Inferno II*, primo vero canto infernale. Che con il XVIII si assista a un nuovo inizio è suggerito peraltro anche dalla singolare coincidenza, osservata da Zanato, per cui

¹ Fondamentali per questa lettura sono L. Caretti, *Il canto XVIII dell'«Inferno»*, Firenze, Le Monnier, 1961; E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, 1-11; M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, in «Studi danteschi», XLII, 1965, 115-207 (con pagine specifiche e importantissime); G. Güntert, *Canto XVIII*, in *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 243-257; T. Zanato, *Letture del XVIII canto dell'«Inferno»*, in «Per Leggere», 6, 2004, pp. 5-47; S. Carrai, *Attraversando le prime bolge. Inferno XVIII*, in «L'Alighieri», 37, 2011, 97-110; V. Celotto, *Canto XVIII. La menzogna e il comico*, in *Lectura dantis romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2 Canti XVIII-XXXIV*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno ed., 2013, 575-613. Sugli inizi di canto, o la transizione dall'uno all'altro, si rimanda soprattutto agli studi di G. Gorni, *La teoria del «cominciamento»*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 143-185; G. Di Pino, *Pause e intercani nella «Divina Commedia»*, Bari, Adriatica Editrice, 1982, pp. 24-38; L. Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La parola del testo», IV, 1, 2000, 17-46 (sul canto in questione pp. 32-34); V. Russo, «Exordio» e/o «Proemio» nelle retoriche «volgari» e in Dante, in *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*. Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di G. Folena, Padova, Esedra, 1995, pp. 111-131.

² L'osservazione, forte di un richiamo a John Freccero, già in L. Blasucci, *Per una tipologia* cit., pp. 24-25.

³ L'effetto di questa chiave posposta è affine a quello prodotto dalla straniante similitudine incipitale di *If XXIV*, in cui solo al v. 16 («Così mi fece sbigottir lo mastro») si chiarisce la ragione dell'immagine del villanello che scambia la brina con la neve. Sulla dimensione tecnica, si veda M. Barchiesi, *Arte del prologo* cit., pp. 178-186.

la ripresa del movimento dei *viatores* dopo la digressione iniziale («e 'l poeta / tenne a sinistra, e io li mossi dietro») riecheggia – con inversione dei due verbi di movimento e il rimante «dietro» comune – il verso «Allor si mosse, e io li tenni dietro» che chiude *Inferno* I dando avvio al viaggio infernale.⁴ Se però il prologo di *Inferno* II, dopo una protasi discorsiva e sfuggente (v. 1-6), presenta tre invocazioni canoniche e brevissime («o Muse, o alto ingegno [...] o mente», vv. 7-9) che avranno pieno sviluppo solo nella progressione degli *exordia* attraverso le tre cantiche,⁵ quello del diciottesimo canto denuncia un'anomalia che va al di là delle dimensioni.

La sua rilevanza, infatti, è marcata da un'esibita strumentazione retorica, volta ad assicurarsi l'attenzione del lettore eccitandone l'attesa⁶ e articolata in due parti omologhe di nove versi ciascuna, ossia il *topos* della descrizione digressiva del *Locus est*, depositato con forza nel primo verso «Luogo è in Inferno detto Malebolge», e la complessa similitudine del castello circondato da fossati. Due distinti ma interconnessi elementi che, attraverso l'ibridazione di forme classiche e comiche, la rifunzionalizzazione di modelli latini a nuove valenze e l'esplorazione di formule e modelli nuovi, impongono uno spazio del *narrans* che non è solo una cesura spaziale nel viaggio, ma anche tonale e formale nella poesia⁷. Uno scarto di registro confermato, soprattutto allorché il passaggio di canto coincida con un cambio di ambiente e di materia, dal successivo addensarsi di *incipit* in cui, con maggiore o minore intensità, prorompe la voce del *narrans*, tra i quali, è da sottolineare per il discorso che seguirà, i casi dei proemi metapoetici di *Inferno* XX («Di nova pena mi conven far versi / e dar materia al ventesimo canto / de la prima canzon, ch'è di sommer[19]si»), XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue») e XXXII («S'io avessi le rime aspre e chioce»)⁸.

Il primo dei due elementi, il *topos* del *locus est*, crea una connessione alta con il genere del poema classico già ampiamente indagata da critici finissimi: esemplare è il passo «Est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt, / terra antiqua, potens armis atque ubere glebae; / Oenotri coluere viri [...]», citato nel primo libro dell'*Eneide*, allorché Ilioneo indica nell'Italia la meta ultima dei Troiani,⁹ e identico nel terzo, allorché i Penati appaiono in sogno a Enea incoraggiandolo a partire da Creta,¹⁰ e in questa seconda occorrenza espressamente citato da Dante nel *De Monarchia* all'interno dell'*excursus* sulla nobiltà del popolo romano (II 3). Si tratta sempre di usi

⁴ T. Zanato, *Lettura del XVIII canto* cit., p. 15.

⁵ Quattro terzine di *Pg* I, 1-12 e dodici per *Pd* I, 1-36

⁶ V. Russo, «*Exordio*» e/o «*Proemio*» cit., p. 128.

⁷ Il rilievo, in contrapposizione proprio a *Inferno* II, in L. Blasucci, *Per una tipologia* cit., p. 19, che riconosce con *Inferno* XVIII una nuova «*facies* retorica del poema».

⁸ Se nell'*Inferno* gli esordi retorici sono nettamente minoritari (11 a 23), prenderanno il sopravvento nel *Paradiso* (18 a 15 per i retorici), come a confermare che nel *Paradiso* il commento prevale sul racconto; cfr. L. Blasucci, *Per una tipologia* cit., p. 20.

⁹ VERG. *Aen.* I 530 sgg.

¹⁰ VERG. *Aen.* III 163-167. R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, il Mulino, p. 1996, p. 143, n. 9, evidenzia le ragioni per cui i versi furono originariamente composti per il I e poi trasferiti al III.

fondamentali dal punto di vista ideologico e, specie l'occorrenza del canto terzo, con risonanze sacrali che si riflettono nella citazione nel trattato dantesco.¹¹

Nell'intero genere epico, peraltro, la formula ricorre spesso con precisa evidenza, come ad esempio nell'ultimo libro delle *Metamorfosi*, all'interno del discorso di Pitagora sull'instabilità del cosmo («Est locus Arcadiae, Pheneon dixere priores»¹²). Spesso, però, il *topos* ha la funzione di segnalare l'eccezionalità di ciò che segue, quasi come richiamo all'attenzione del lettore. Basti pensare all'uso che ne fa Ovidio nei *Fasti* introducendo il momento dell'ascesa al cielo di Romolo:

est locus, antiqui Capreae dixere paludem:
forte tuis illic, Romule, iura dabas.
sol fugit, et removent subeuntia nubila caelum,
et gravis effusis decidit imber aquis.¹³

È singolare come questo non sia l'unico caso in cui la formula introduce la topografia di un varco verso l'oltre-mondo, e più spesso verso i mondi inferi. Così nella *Tebaide* la formula introduce il luogo presso il Tenaro ove si apre il condotto che collega cieli e inferi, e da cui Laio emerge dall'Ade «a riveder le proprie stelle» («Est locus, Inachiae dixerunt Taenara gentes»¹⁴); un episodio che, a conferma della memoria dantesca, non solo ha probabilmente contribuito a modellare l'arrivo del messo divino dantesco, esemplato sul Mercurio staziano inviato a trarre dagli inferi Laio, ma anche realisticamente ha fornito, con la chiusa della *descriptio loci* «Hoc, [20] ut fama, loco» del v. 48, l'impianto ad anello già visto per l'esordio del canto XVIII.¹⁵

Ancor più interessante è però il caso del settimo canto dell'*Eneide*; il sito, infatti, non è solo l'ingresso agli inferi pagani, ma presenta forme che richiamano la grandiosa apertura di Malebolge¹⁶: uno spazio circondato da alti monti (di per sé assimilabili alle alte pareti che circondano l'ottavo cerchio), il fiume dagli strepitanti gorghi nel mezzo (dove è possibile riconoscere il Flegetonte), e la voragine che conduce ad Acheronte (a cui è facile sovrapporre il pozzo dei giganti).

Est locus Italiae medio sub montibus altis,
nobilis et fama multis memoratus in oris,
Ampsanti valles: densis hunc frondibus atris
urquet utrimque latus nemoris medioque fragosus

¹¹ M. Barchiesi, *Arte del prologo* cit., pp. 122-124, ricorda anche movenze affini depositate ad esempio in «Loco è nel mezzo là dove 'l trentino» di *If* XX 6 ss.

¹² *Ov. met.* 15 332.

¹³ *Ov. Fasti* II 491-494.

¹⁴ *STAT. Theb.* II 32.

¹⁵ Da aggiungersi poi anche il *ferrugineum* del v. 13, chiaro modello per il «ferrigno» del v. 2. Cfr. T. Zanato, *Lettura del XVIII canto* cit., p. 12, il quale allega anche Seneca, *Hercules furens*, 709-710 («Est in recessu Tartari obscuro locus, / quem gravibus umbris spissa caligo alligat», proprio in virtù della dimensione infernale).

¹⁶ Si anticipa che si tratta di un'accezione leggermente diversa, poiché qui non si ha menzione di un toponimo assegnato da gruppi di uomini.

dat sonitum saxi et torto vertice torrens.
Hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis
monstrantur, ruptoque ingens Acheronte vorago
pestiferas aperit fauces, quis condita Erinyes,
invisum numen, terras caelumque levabat.¹⁷

L'affinità però non è data solo dalla *topographia*, ma anche dalla figura "aerea" che la introduce. Il luogo virgiliano è infatti introdotto per descrivere il varco attraverso cui Aletto torna negli inferi dopo avere fomentato la lotta tra Troiani ed Eruli; e non solo, come Gerione, la furia si muove volando («Illa autem attollit stridentis anguibus alas», v. 561), ma anche, come il mostro infernale, aveva cominciato la sua impresa terrena celando la propria natura e assumendo un volto umano e "onesto".

Allecto torvam faciem et furialia membra
exuit, in voltus sese transformat anilis;
et frontem oscena rugis arat, induit albos
cum vitta crinis, tum ramum innesti olivae.¹⁸

E il nesso con Gerione si rafforza ancor più quando si ricordi che il discorso con cui Giunone congeda la furia perché torni nell'Ade ne fa una figura non solo di violenza, ma anche di frode («Terrorum et fraudis abundest», v. 552). È questa molteplicità di elementi a indurre a ipotizzare che proprio quest'ultimo episodio abbia fatto da innesco per la fantasia di Dante nella descrizione di una soglia infernale, fungendo anche da veicolo per una costellazione di idee accessorie (dal segnale al lettore, alle risonanze sacrali, all'innalzamento stilistico).

Proprio la possibile rilevanza di Gerione nei meccanismi generativi dell'immaginazione impone di osservare che la mappatura di *Inferno* XVIII non è leggibile disgiunta dal finale del canto precedente, ossia dal lungo volo della creatura che avrà come approdo il fondo di Malebolge.¹⁹ La *topographia*, infatti, è solo il secondo elemento di un dittico chiuso, come detto, a XVIII 20 dal ritornare del nome di Gerione e articolato in due ampie sezioni che si richiamano tra loro, come la partenza e l'approdo di un volo che avrà come tema di fondo il fare poetico. La natura di dittico delle due soglie di canto è infatti confermata da un gioco di richiami: gli insistiti giri della creatura («rota, «girar», «cento rote») poi continuati dalle insistite immagini dei più e più fossi; lo stesso volo della *fera* volto a sinistra («sentia già da la man destra il gorgo», v. 118) come proseguito dai due *viatores* nell'ottavo cerchio («A la man destra vidi», v. 22). Ma anche contrapposizioni: la cecità di Dante *agens* durante il volo («vidi spenta / ogni veduta», vv. 113-4; «ma non me n'accorgo», v. 116; «ché nol vedea», v. 124) contrapposta alla piena visione planare dell'apertura

¹⁷ VERG. *Aen.* VII 563-571.

¹⁸ VERG. *Aen.* VII 415-418.

¹⁹ La necessità di istituire una lettura continuativa quantomeno già in M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, cit.

del XVIII e la spaventosa mobilità del volo che si oppone alla pietrosa immobilità della *topographia*.

La contiguità, ed eccezionalità, dei due episodi è forse suggerita anche dal fatto che si tratta probabilmente dei due passi che i miniatori contemporanei ebbero più difficoltà a riprodurre sulla base dei propri modelli visivi. Il volo di Gerione, infatti, sarà reso ad esempio dal ms. Holkham Hall 514 con una manticora che cammina sulla terra portando i due *viatores* sulla groppa, dall'Egerton 943 – sfruttando la forza dell'*illustrans* dei vv. 100-101 e poi il «notando» di v. 115 – con un dracontopode che nuota in un fiume²⁰, e dall'Additional 19857 con quattro fasi temporali in un'unica vignetta in cui, alla fiera che cammina sulle zampe portando in groppa Dante e Virgilio, si affianca l'immagine in cui i due sono sempre sulla schiena del mostro, con una verticalizzazione che, se è geniale nella soluzione, tradisce però la lettera di una discesa ad ampi giri²¹. Anche la topografia di Malebolge, però, mostra problemi di trasposizione in immagine non facilmente risolvibili: sono pochi i miniatori che affrontino l'impresa, preferendo in genere concentrarsi su ruffiani e seduttori, o in misura minore gli adulatori. Se infatti l'Additional 19587, ed è già cosa rara, si limita a mostrare, in margine alla scena principale, otto cerchi concentrici in una proiezione ortogonale su piano orizzontale (insomma, una sorta di moderno bersaglio)²² che inscrivono un pozzo esagonale di forme classiche visto in prospettiva, il ms. [22] Holkham propone invece un tronco di cono ripartito verticalmente, probabilmente anche sul modello del monte purgatoriale, in cornici (cinque, peraltro), e per di più con una serie di ribaltamenti, traslazioni, sovrapposizioni, sicché ad esempio la prima bolgia viene a essere sì quella più in alto, ma anche quella più stretta e più vicina al pozzo dei giganti, e quest'ultimo, vero perno dell'illustrazione, viene a essere in primo piano e a svettare sopra tutte le bolge.²³ Pare legittimo ipotizzare che questa duplice difficoltà a esprimere una puntuale traduzione visiva della lettera del testo possa essere letta come una

²⁰ Singolare ancora il Vaticano Urb. Lat. 365 che presenta piuttosto un simil-Nesso anguimorfo nell'atto di guardare un fiume; cfr. P.H. Brieger et alii, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton UP, 1969, II, p. 206.

²¹ P. Di Francesco, *Gerione nei commenti figurati del Trecento*, in «Linguistica e letteratura», XXXV, 1/2, 2010, pp. 249-312.

²² I cerchi nello Strozzi 152 sono invece nel numero corretto.

²³ P.H. Brieger et alii, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, cit., II, p. 209. Si segnala sin da subito che la miniatura sembra perfettamente corrispondere a quel castello ricostruibile secondo le indicazioni di Zanato: «occorrerebbe estrofflettere tale solido, per ricavare una torre là dove c'è un baratro circolare e fare in modo che i dieci fossi ne circondassero, declinando verso l'esterno, la mole» (T. Zanato, *Lettura del XVIII canto dell'«Inferno»*, cit., pp. 14-15). È da segnalare che nel ms. II I 39, c. 5v delle *Chiose alla Commedia* del Lancia è presente un disegno di Malebolge in cui in realtà ci sono solo due cerchi concentrici, e quello esterno è diviso in dieci spicchi numerati a indicare le bolge (cfr. Andrea Lancia, *Chiose alla Commedia*, a cura di L. Azzetta, Roma, Salerno ed., 2012, tav. 5). D'altronde anche la geniale illustrazione del Riccardiano 1038, fol. 225v (seconda metà del XV secolo), che mostra in prospettiva dall'alto l'intero pozzo fino a Lucifero, presenta la singolarità che la fascia inferiore è nuovamente divisa in orizzontale in dieci segmenti (cfr. H. Engel, *Dantes Inferno. Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtertermotivs*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 59, tav. 13). Caso affine al tronco di cono dell'Holkham, sono due miniature al canto XI (tratte dal Codex. It. 74 BNF e dal Codex it. IX, 276 della Marciana) in cui è l'intera struttura infernale a essere mostrata rispettivamente come una montagna a tre gradoni o una torre (infuocata) su tre livelli.

conferma della radicale innovatività dantesca, come l'impronta di un autore che plasma, modella e innova materiali e forme, in una rivoluzione dei paradigmi visivi particolarmente riconoscibile proprio alla cesura tra prima e seconda metà della cantica, tra alto e basso inferno, ma anche – ed è probabilmente fondamentale – tra la sfera dei demoni pagani, di cui Gerione è l'ultimo geniale rappresentante, e quella dei diavoli cristiani, e dunque forse in fondo tra matrice epica e poema cristiano²⁴.

Coerentemente a ciò, il nuovo e fondamentale ruolo del *narrans* nel “macroepisodio del volo” è riconoscibile in ulteriori aspetti. In primo luogo, la fin banale osservazione che entrambe le parti (i 36 versi del volo e i 18 della *topographia*) sono costruite su insistenti dilatazioni rispetto al dato informativo (il trasporto sul livello di Malebolge e l'esistenza di dieci cerchi concentrici collegati da ponti radiali), dunque con una ricercata accentuazione di intensità visiva a segnalare un passaggio tonale e tematico. A ciò si aggiunga il cortocircuito temporale tra la ripartenza di Gerione «come da corda cocca» dopo avere «discaricate le [...] persone» dei due *viatores* (in fine di XVII) e, ai vv. 19-21 del XVIII, il loro ritrovarsi sul livello di Malebolge «de la schiena scossi / di Gerion», con una sequenza assimilabile all'*usteron-proteron*, una delle figure retoriche in cui più è evidente l'onnipotenza del *narrans* in fase di montaggio.²⁵ Infine, due passaggi in cui il *narrans* irrompe con forza: nel canto [23] XVII la dichiarazione, nel tempo della scrittura, di una paura provata durante la discesa non inferiore a quella dei mitici volatori Fetonte e Icaro («Maggior paura non credo che fosse», v. 106, che di per sé è anche forma di orgogliosa *aemulatio* poetica) ma forse, anche e ancor più, il riprovarla al ritornare col pensiero alle sensazioni del volo;²⁶ nel XVIII la promessa di descrivere il pozzo dei giganti *suo loco*, che in realtà è ben più che un passo metapoetico, poiché suggerisce l'immagine di un autore che ha pianificato l'intero impianto strutturale della propria opera, con un'evidenza che forse nemmeno l'*explicit* purgatoriale raggiunge («piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda»). Né è forse un caso che la prima vera emersione autonoma del *narrans* fosse collocata alla fine di *Inferno* XVI (vv. 124-136) – nuovamente a una soglia di canto e quindi in uno spazio che concede maggior rilievo agli interventi metapoetici – e che riguardasse proprio l'inverosimile ma vera apparizione di Gerione: un episodio che non solo costituisce il primo ancoraggio della campata che si chiuderà dopo la *descriptio loci* di

²⁴ Seducente l'ipotesi di Zanato che nel volo di Gerione sia riconoscibile la «figura di un parallelo volo della fantasia poetica e di un sobbalzo della tecnica artistica», T. Zanato, *Lettura del XVIII canto dell'«inferno»*, cit., p. 8.

²⁵ Il precedente più evidente di tale *usteron-proteron*, al netto della controversa questione della ripresa della composizione della *Commedia* presso i Malaspina, è dato dall'incipit di *Inferno* VIII, in cui Dante riferisce «ch'assai prima» di attraccare ai piedi della torre di guarda, azione che però era data per conclusa nell'ultimo verso del VII canto, avevano scorto «due fiammette» sulla cima di essa. Fondamentale qui è proprio l'anomalo esordio «Io dico, seguitando» che pone in assoluta evidenza l'atto della scrittura con le sue scelte narrative.

²⁶ Con qualche cautela si potrebbe infatti ipotizzare che il v. 123 («ond'io tremando tutto mi raccoscio») – proprio nella contrapposizione del presente agli immediatamente precedenti remoti («fu», «vidi», «senti») – possa esprimere proprio l'istintiva reazione di chi rivive a posteriori una sensazione di paura, un po' come gli affini *If* XXII 31, «I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia», o *If* XXVIII 118, «Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia».

Inferno XVIII, ma anche era occasione per una riflessione sul «ver ch'ha faccia di menzogna», ossia sulla verità della *fictio* come fondamentale rivendicazione di un ruolo che sarà poi meglio definito nell'immagine dello *scriba dei*²⁷.

Questa marcatura del ruolo del *narrans*, evidente nella topografizzazione degli spazi infernali, è stata puntualmente rilevata da Georges Güntert in riferimento all'intero basso Inferno, riconoscendovi il consolidamento della distanza «fra chi detiene il *sapere* che consente di formulare un discorso informativo e competente sulla realtà infernale e chi subisce, incerto, l'esperienza traumatica di quelle bolge».²⁸ È necessario però puntualizzare che trauma e straniamento non riguardano il solo *agens*. Questi ha attraversato lo spazio vuoto del volo preda della paura e di una limitata visione, ma così è stato anche per il lettore, che ne ha pienamente condiviso la focalizzazione, proiettandosi anzi nella rivoluzionaria descrizione delle «sensazioni» del volo, assenti [24] nei voli mitici delle *Metamorfosi*. Ma anche nello spazio aperto di Malebolge il lettore non attinge realmente alla piena conoscenza del *narrans*; non solo quest'ultimo detiene un'informazione sul pozzo dei giganti che si riserva di comunicare a tempo e luogo, ma lo spazio appare per diciotto versi completamente vuoto, tanto che solo in seguito si saprà che brulica di dannati. Soprattutto, però, *agens* e lettore nulla sapranno del crollo dei ponti della sesta bolgia fino al canto XXI, e anche lì saranno in balia di informazioni incontrollabili fino ai vv. 136-138 del XXIII.²⁹ Dante autore gioca quindi non solo con il suo personaggio, ma anche con il suo lettore, prima straniandolo nello spazio, e poi, inaspettatamente, facendogli scoprire come lo scenario in cui credeva di muoversi sia in realtà diverso da quanto previsto.

Lo straniamento suscitato dall'attacco del canto XVIII è dovuto peraltro a molteplici elementi, e in primo luogo dal confronto con la prassi dominante nella *Commedia* fino a quel momento. *L'incipit* dà avvio infatti a una lunga descrizione di uno spazio vuoto, protrattamente vuoto e immobile, che costituisce già di per sé un evidentissimo contrasto con la prassi dantesca di aprire i canti con «l'idea di moto», come giustamente osservato da Gorni,³⁰ strettamente funzionale all'idea del viaggio oltremondano. Ma straniamento si ha anche rispetto all'uso stesso del *topos*

²⁷ Giustamente V. Celotto, *Canto XVIII* cit., p. 588, osserva che in tale «occasione il giuramento sulle note» della *Commedia* collochi il poema «sul solco della retorica figurale della Scrittura».

²⁸ G. Güntert, *Canto XVIII* cit., p. 243. Il saggio è particolarmente attento al rapporto tra io narrante : io personaggio : lettore, con un io narrante sempre più evidente e una sempre più marcata «coscienza del *dislivello* fra la narrazione epica e la registrazione della bassa realtà infernale» (pp. 244 ss.). Connessa, nella lettura del critico, è la necessità nel basso Inferno di due tipi di discorso, uno epico che «privilegia le zone alte del linguaggio», e l'altro realistico «inteso a cogliere la repellente fisicità», con l'infittirsi parallelo di elementi autoriali, anche metaletterari, e di modi espressionistici.

²⁹ Interessante è il caso del ms. B.N. it. 2017 che, nella raffigurazione del volo di Gerione, mostra un arco del cerchio di Malebolge attraversato da un'unica concatenazione di ponticelli, interrotta però nel passaggio sulla sesta bolgia, così compromettendo il colpo di scena e l'inganno di Malacoda. P.H. Brieger et alii, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, cit., II, p. 205.

³⁰ G. Gorni, *La teoria del «cominciamento»* cit., p. 178. Basta in merito osservare, in effetti, quante delle terzine incipitali dei canti precedenti non contemplino solo un'azione o un movimento, ma un verbo stesso di movimento.

classico, che viene riplasmato dall'interno, persino stravolto, e rifunzionalizzato a un nuovo senso che è ulteriore imposizione della radicale personalità autoriale.³¹ Dato fin banale è che la *topographia* dantesca si estende, nel suo insieme di diciotto versi, assai più a lungo di quanto non facciano le varie tessere classiche, così amplificandone gli effetti; inoltre, mentre la *descriptio* dei poemi latini è affidata ai personaggi o comunque enunciata da un narratore esterno, il *narrans* dantesco non solo è particolarmente intrusivo ma anche coincidente con l'*agens*; ancora, l'uso classico del *topos* riguarda sempre un luogo altro da quello in cui si trova il personaggio che lo enuncia (ad esempio in *Eneide* I e III) o comunque totalmente altro rispetto al *narrans* esterno, mentre nel caso dantesco è proprio l'identificazione di *narrans* e *agens* a creare una sorta di cortocircuito, sicché per il lettore il *locus est* non è immediatamente riconducibile al luogo in cui si trova l'*agens* (si pensi per contrasto a «Io sono al terzo [25] cerchio, de la piova / eterna, maladetta, fredda e greve» di *If* VI 7-8) fino a che non è menzionata la discesa dalla groppa di Gerione; infine, ulteriore forza icastica è data dalla collocazione del *topos* in apertura di canto (o meglio, di un'intera sezione di cantica) rispetto all'uso classico “depotenziato” di immergerla nel racconto.

A ciò, addentrandosi nel montaggio del primo verso, è poi da aggiungere che a un *topos* di rigorosa canonizzazione classica, e con effetti nobilitanti funzionali al suo ruolo di antiporta del basso inferno, si affianca un nome genialmente grottesco come Malebolge, appartenente alla famiglia comica dei Malacoda e dei Malebranche. Evidente è il contrasto con gli altri toponimi di matrice classica o biblica e in quanto tali alti (Cocito e le sue sezioni), e il contrasto è reso ancora più evidente proprio dall'accostamento alle tessere epiche:³² in un certo senso assistiamo a un'implicita dichiarazione di genere comico come mescolanza di generi, ed è da ricordare che il termine «comedia» era comparso – proprio all'apertura del macroepisodio qui in questione – nel giuramento sulla veridicità della descrizione di Gerione, creatura mitologica a sua volta ridisegnata secondo l'immaginario cristiano. Il grottesco accostamento di *topos* classico e toponomastica comica, d'altronde, è perfettamente funzionale a introdurre un canto di laide colpe, punizioni infamanti e scatologiche, diavoli popolareschi e cachinnanti, e forse – a ribadire il collegamento con i barattieri – l'affiorare del popolaresco *Liber Esopi* nella figura di Taide³³.

³¹ Senz'altro da segnalare è che S. Carrai, *Attraversando le prime bolge. Inferno XVIII*, cit., p. 98, privilegia piuttosto, soprattutto in virtù dell'inversione «Est locus» > «Luogo è», la «prosa patristica ed ecclesiastica», cogliendo uno stile più didascalico che epico. Senz'altro condivisibile, e vi si tornerà, è l'obiezione nei confronti di uno stile epico in quanto tale; mi sembra però che l'inizio di verso imponga la soluzione «Luogo è» (come d'altronde in *If* XX 67 e XXXIV 127), peraltro con nota più alta grazie all'anticipazione del sostantivo e a un sostantivo di suono così scuro. Soprattutto le contiguità indicate a testo mi fanno comunque propendere per un riecheggiamento classico. Resta, naturalmente, la forza modellante del *topos* esemplificata da Carrai.

³² M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, cit., p. 125, e poi ancora – più analiticamente dopo l'analisi sulla *commixtio oppositorum* – pp. 142ss.

³³ Sulla rilevanza del comico nel canto, si veda S. Carrai, *Attraversando le prime bolge. Inferno XVIII*, cit., pp. 99 ss. Per l'opzione favolistica, già proposta da Francesco da Buti, si veda G. Padoan, *Il «Liber Esopi» e due episodi*

Soprattutto, però, in tutte le occorrenze classiche – con l’eccezione di *Eneide* VII 563 – a essere menzionato non è solo il toponimo, ma anche gli assegnatori del nome (siano distinti geograficamente, i *Grai* o le genti inachie, o cronologicamente, *priores* o *antiqui*), e infatti il verbo ha sempre diatesi attiva, a differenza della valenza passiva e indefinita della *Commedia*. Indubbiamente tutti i luoghi infernali con nome di conio dantesco rispondono a una precisa nomenclatura, di cui i dannati sembrano essere ben consapevoli, da Francesca con la sua predizione del destino che attende l’uccisore suo e di Paolo nella Caina, a Bocca e frate Alberigo, nonché allo stesso Virgilio. In tutti questi casi, però, il toponimo viene comunicato accessoriamente all’interno di un discorso diretto, senza la rilevanza data dal *topos* del *locus est* e la sua insistenza sull’atto dell’assegnazione del nome; paradossalmente proprio la collocazione del *locus est* a inizio di canto, e in questa specifica formulazione, smaschera in un certo senso il gioco di una topografia che non ha necessità né presso le potenze infernali né tra quelle divine, e priva di quella concreta dimensione topografica che svolgeva nei poemi: siamo di fonte a un nome misterioso, eterno, esistente di per se stesso e che cala il lettore in una dimensione senza tempo, insieme grottescamente orrorosa e quasi fabulistica.³⁴

[26] La stessa stratificazione di elementi culturali e formali dei primi nove versi si può ritrovare anche nel secondo elemento strutturale che contribuisce alla retoricizzazione del lungo incipit di *Inferno* XVIII. Benché oggetto di analisi fini e puntuali, la similitudine dei vv. 10-18 – in cui il sistema di bolge e di ponti è reso evidente dall’immagine di un castello circondato da più fossati valicati da ponti – è però ancora spesso destinataria di un’interpretazione non dissimile da quella funzione «meramente rischiaratrice» che le attribuiva Croce.³⁵ Né sono rari i casi in cui, di conseguenza, l’attenzione che le viene prestata è senz’altro minore,³⁶ ad onta della rilevanza che dovrebbe esserle assicurata dalla posizione e dal rilievo della descrizione di Malebolge. In realtà la similitudine, proprio in virtù della sua posizione incipitale, presenta marcati valori connotativi e

dell’*Inferno*, in *Il pio Enea, l’empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 151-169.

³⁴ Da rilevare come Momigliano nell’affine «In mezzo mar siede un paese guasto / [...] che s’appella Creta» (*If* XIV 94-102), che pure ha altri modelli, percepisse un «inizio da grande leggenda» (*La Divina Commedia. Inferno*, con commento di Casini, Barbi, Momigliano, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1972, p. 274). Ancor più marcato mi pare in tal senso il caso di *Inferno* XVIII. Particolarmente interessante, poi, è una novella del *Decameron*, non a caso applicato a una terra remota ed estranea alla competenza dei lettori, in cui il *topos*, non a caso applicato a una terra remota ed estranea alla competenza dei lettori, ritorna integro anche della denominazione del sotto-luogo: «In Frioli, paese quantunque freddo lieto di belle montagne, di più fiumi e di chiare fontane, è una terra chiamata Udine [...]» (*Decameron* X 5).

³⁵ Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, pp. 90-91. Rientrerebbe dunque nella seconda delle quattro tipologie dantesche individuate un po’ forzosamente da Lewis, rivolta a «rendere chiara al lettore l’idea dello scrittore nella stessa misura in cui l’ha chiara quest’ultimo», con il «gusto per vivido realismo nella descrizione di luoghi che nessuno di noi ha visto ma nella cui esistenza crede» (C.S. Lewis, *Le similitudini dantesche*, in “Ausonia”, XXIII/4 (1968), pp. 10-25).

³⁶ Anche O. Allavena, *Stile e poesia nelle similitudine della Divina Commedia*, Savona, Priamar, 1970, p. 30, ad esempio, dedica poche e riduttive righe.

macrostrutturali che coinvolgono non solo l'intero canto – come è ormai riconosciuto per le estese similitudini che aprono i canti successivi – ma l'intero basso inferno.³⁷

Una prima particolarità, decisamente singolare, è data dalla duplicità della struttura, articolata in due elementi connessi ma tecnicamente distinti da due diversi correlativi: la molteplicità dei fossati (introdotta dal nesso *Quale ... tale*) e il loro attraversamento da parte di ponti (strutturato da *come ... così*). Siamo dunque, in questo caso, di fronte a due distinti tenori esemplati da altrettanti veicoli.³⁸ Si tratta di un caso di per sé eccezionale, e ben diverso ad esempio da *Pg XXX 85-99*, in cui l'*illustrans* è costituito da due momenti distinti diacronicamente (il congelare della neve e il suo successivo sciogliersi) corrispondenti a due momenti successivi dell'*illustrandum* (il pianto che scioglie il gelo raccolto attorno al cuore). Un apparente parallelo si ha solo in *Pg XXVII 76-87*, in cui vi è esplicita analogia parallela tra, da un lato, le capre e Dante e, dall'altro, il pastore e Stazio e Virgilio; tuttavia, se in *If XVIII* la doppia bipartizione è completa, con due distinte correlazioni, in *Pg XXVII [27]* è un'unica immagine a essere distinta in due veicoli ricondotti poi a unità da un tenore unitario («tali eravamo tutti e tre allotta» / io come capra ed ei come pastori»).

Questa anomalia tipologica è solo rafforzata dall'osservazione che il nesso *quale : tale* che innesca la doppia similitudine è, per la sua evidenza (accresciuta dalla collocazione degli elementi in prima sede di terzina), in realtà piuttosto raro nella *Commedia*, al punto che tale correlazione sortisce l'effetto di «indicate to the reader that he [Dante] is, in fact, introducing a simile».³⁹ Tale esplicitazione della strumentazione tecnica, che è anche attribuzione di rilevanza, è però forse solo il primo elemento di una dimensione non asetticamente esplicativa, né solo retorica. Inoltre, se la similitudine di per sé copre i versi 10-18 (dunque ampia, ma non di per sé eccezionale), essa è in realtà inestricabilmente legata ai primi nove, quasi a costituire una similitudine al quadrato⁴⁰. Il primo veicolo, infatti, serve a definire quanto era già implicito nel verso che chiudeva la sezione 1-9, tant'è che si proietta non solo in avanti, su quello che tecnicamente è il tenore («tale imagine quivi facean quelli»), ma anche all'indietro («e ha distinto in dieci valli il fondo»); è solo il secondo

³⁷ «With remarkable consistency in the Malebolge section (XVIII-XXX), extended similes are employed as introductions at or near the beginning of individual cantos, often serving as preludes to the coming scene, as does the Arsenal simile» (R.H. Lansing, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo, 1977, p. 62).

³⁸ Già Guido da Pisa distingueva, parlando infatti di «tres comparationes», includendo anche quella di Castel S. Angelo.

³⁹ A conferma dell'anomalia Lansing rileva che in genere solo uno dei due elementi è presente (*ivi*, p. 17); inoltre nelle similitudini più lunghe la particella iniziale è in genere omessa, come nei casi di *If XXIV 1-18*, *If XXX 1-27*, *Pd XIII 1-24* (*ivi*, p. 19). Sulla forza visiva e concretizzante dei nessi, si veda E. Sanguineti, *Interpretazione* cit., p. 5.

⁴⁰ «abbiamo un inizio solo, tanto più marcato quanto più le due parti risultano complementari», R. Fasani, *Gli inizi e i finali di canto nella «Commedia»*, in *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*, Ravenna, Longo, 1994, p. 37.

veicolo, i ponti, ad apportare un elemento nuovo e non già presente nei primi nove versi.⁴¹ La differenza è evidente in un ulteriore raffronto con la similitudine purgatoriale di capre e pastori, in cui la scena è interamente racchiusa nei confini dei due elementi introdotti da *quali ... tali*. Quella infernale è dunque una soluzione ardita e che, come anticipato, porta a 18 versi l'insieme: una misura che a questa altezza della *Commedia* è indubbiamente di rottura e che ha la propria ragione di continuità nella comune dimensione "edificatoria" (un elemento architettonico descritto da un elemento architettonico) che facilita, nell'immaginario del lettore, una mutua sovrapposibilità.

Anche le differenze di stile tra i due blocchi di nove versi, magistralmente indagate da fini lettori, ricercano – oltre alla necessaria esigenza di *variatio* – effetti da considerare nel complesso della macro-similitudine. Se nei primi nove versi del canto, infatti, «l'estensione del sintagma coincide con quella del verso»,⁴² con un generale senso di regolarità scandita già dalla coincidenza prosodica dei primi tre endacasillabi⁴³ e marcata dalla sovrapposizione di ogni terzina con un periodo, i secondi nove non solo sono abbracciati da un unico periodo ma presentano un movimento complicato da *enjambements* e ampie traslazioni.⁴⁴ I primi nove versi, dunque, con [28] la loro inesorabile e scandita progressività sortiscono l'effetto della visione progressiva del campo maligno, bolgia dopo bolgia, abbracciato nella sua enormità fino al pozzo che ne è il perno (e le misure che ne saranno fornite più avanti varranno solo a confortare l'impressione di eccezionale grandezza suscitata da questi versi); i secondi nove, invece, con la loro più lenta e composta articolazione sortiscono l'effetto di una costruzione al suo interno franta e labirintica.⁴⁵

La similitudine del castello, tuttavia, presenta un ulteriore aspetto che forse non ha ricevuto sufficiente attenzione. Siamo di fronte, infatti, all'unica similitudine finalizzata alla resa topografica dell'Inferno nel cui veicolo non compaia un luogo preciso; se si considera che nella cantica si susseguono Monteriggioni, gli slavini di San Marco, le tombe di Arles e Pola, la maremma toscana tra Cecina e Corneto, gli argini di Fiamminghi e Padovani, il fiume Acquacheta, l'arsenale di Venezia e infine il bel san Giovanni, la differenza è sorprendente. Proprio per questa ragione, pur nella sua chiarezza, la similitudine produce un senso di straniamento non dissimile da quanto già osservato per i primi nove versi del canto. Peralto, se i castelli costituivano indubbiamente un

⁴¹ In effetti Francesco da Buti osserva che «l'autor nostro per similitudine conferma la descrizione dell'VIII cerchio». Si puntualizza che qui che i commenti trecenteschi, dove non diversamente indicato, sono tratti da Dartmouth Dante Project.

⁴² G. Güntert, *Canto XVIII* cit., p. 248.

⁴³ *Ivi*, p. 247.

⁴⁴ *Ivi*, p. 248 e M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, cit., p. 148. Benvenuto parla di «sententia [...] satis commune, et litera valde intricata». Anzi, il blocco vv. 10-18 è parso «astruso e ripetitivo» a un ottimo commentatore come Bellomo.

⁴⁵ È interessante una miniatura del ms. Français 168 della BNF, in cui il labirinto di Teseo è mostrato come un sistema di mura concentriche circolari; cfr. *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 3. XIVe siècle. II. Émilie-Vénétie*, Paris, BNF, 2012, planche 70.

elemento costante del paesaggio italiano, e toscano in particolar modo,⁴⁶ sorprende che vi sia stato chi ha visto nella similitudine del castello una «assoluta precisione storica».⁴⁷ L'immagine che si staglia nella mente del lettore, infatti, è l'esito di una serie di induzioni non necessitate (o, persino, non legittimate) dal testo. Il doppio *illustrans* della similitudine, come detto, presenta due distinti aspetti interconnessi: la molteplicità dei fossati e l'esistenza di ponti che li valichino. Ogni castello, a parte quelli su speroni di roccia, era effettivamente sempre provvisto di un fossato, e spesso più di uno:⁴⁸ tuttavia, se i fossati, specie dalla seconda metà del XIII secolo, raddoppiarono per contrastare le sempre più temibili macchine ossidionali, rarissimi sono i casi di castelli con tre fossati. Anche Piranesi, pure insistendo sulla concretezza storica della molteplicità dei fossi, seppe portare solo tre casi europei di triplice avvallamento (Canossa, La Roche-Guyon, Alnwick).⁴⁹ È dunque improbabile che, in concreto, un lettore contemporaneo avesse esperienza di castelli con più di due fossati, e ciò benché l'espressione «più e più fossi» possa difficilmente essere ridotta a tre. Già ciò induce a supporre che Dante non mirasse alla chiarezza didascalica, quanto all'impressione e alla suggestione; corollario a ciò, inoltre, è l'osservazione che i fossati erano opere colossali, con una larghezza media [29] tra i 10 e 15 metri, e con casi fino a 25, e una profondità tra 8 e 5.⁵⁰ Ben prima, dunque, di fornirgli le gigantesche misure dell'ultima e penultima bolgia, Dante lavora sulla fantasia del lettore perché si formuli un'immagine di impressionante grandezza destinata a perdurare nella lettura, benché – come giustamente osservato – in realtà il testo, quando si venga agli spostamenti e all'interazione con i dannati, presupponga misure ben più ridotte.⁵¹

Allo stesso modo, anche i «ponticelli» suggeriscono un attrito tra la realtà storica e l'immagine del veicolo. Sebbene non ne venga mai menzionato il numero, è abbastanza logico immaginarli in quantità elevata, come suggerisce la breve distanza tra il ponte percorso fino al sesto argine e quello sui cui resti i *viatores* si arrampicano per uscire dalla bolgia degli ipocriti (già Malacoda aveva detto che «presso è un altro scoglio che via face», XXI 111, e il frate Catalano rassicurerà Virgilio che «più che tu non sperì / s'appresta un sasso», XXIII 133-134). Di contro, in genere nei castelli c'era un unico ponte, o comunque essi erano in numero limitato, per la ovvia

⁴⁶ R. Francovich, *Geografia storica delle sedi umane. I castelli del contado fiorentino nei secoli XII e XIII*, Firenze, Clusf, 1973, p. 9, menziona 235 castelli fino al 1300.

⁴⁷ L. Caretti, *Il canto XVIII dell'«Inferno»*, cit., p. 7.

⁴⁸ R. Francovich, *Geografia storica delle sedi umane*, cit., p. 56.

⁴⁹ G. Piranesi, *Da Monteriggioni a Peschiera. Torri e castelli di Dante*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», XV (1907), 88-107: 99-100.

⁵⁰ A. Cassi Ramelli, *Dalle caverne ai rifugi blindati. Trenta secoli di architettura militare*, Milano, Nuova Accademia, 1964, p. 264 e P. Contamine, *La guerra nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 157.

⁵¹ F. Cacciafesta, *Un'osservazione sulla geometria delle Malebolge*, in «Letteratura italiana antica», IV, 2003, 397-399 e E. Rebuffat, «Luogo è in inferno detto Malebolge». *Una ricerca di topografia dantesca*, in «L'Alighieri», 41, n.s., LIII, gennaio-giugno 2013, pp. 33-62: 40-41. Prescindo qui dalle ipotesi sulla valenza numerologica delle misure, poiché comunque non muterebbero l'impianto qui perseguito, così come tralascio l'amplissima bibliografia specificamente rivolta ai tentativi di misurazione delle Malebolge, vivacissima fin dal *Sito, forma e misura dello 'Nferno e statura de' giganti e di Lucifero* di Landino.

ragione che un ponte presuppone una porta, e dunque un elemento di fragilità in una cinta muraria.⁵² Anche sotto questo aspetto, dunque, è facilmente rilevabile una discrasia, sempre nel segno della moltiplicazione, tra realtà esperita nel mondo terreno e immaginazione.⁵³

C'è infine un ultimo aspetto del doppio *illustrans* che merita di essere considerato a causa, in realtà, della sua assenza. Benché nel testo non sia punto detto che il castello della similitudine sia di pianta circolare, né la similitudine stessa lo richieda – il *tertium comparationis* concerne solo l'esistenza di un sistema di avallamenti concentrici, non necessariamente circolari, attorno a un nucleo e il loro superamento da [30] parte di ponti –, nondimeno il castello viene spesso, per l'appunto, 'immaginato' rotondo. Così fecero d'altronde, pur implicitamente, già i primi commentatori, e in maniera particolarmente evidente Benvenuto da Imola, che sintetizza *topographia* e similitudine nella potente immagine di un castello rotondo al centro di una vasta pianura.

[...] imaginare et finge tibi in mente tua unum castellum rotundum in magna planitie campestri, quod habet circa se plures et plures fossas, et juxta portam castelli a ripa infima incipit una volta pontis, quae cooperit primam fossam usque ad secundam ripam; et ita secunda volta incipit a secunda ripa, et cooperit secundam fossam usque ad tertiam ripam; et ita de omnibus usque ad decem; ita quod sint decem arcus contigui successive unus post alium, et tamen sit totus unus pons rectus, ita in tali figura iste puteus rotundus velut fortilitium cinctum altis turribus, scilicet gigantibus, habet circa se decem valles concavas in modum fossarum, et decem ponticulos per quos transitur per totum Malebolgie.⁵⁴

Anche in questo caso, però, l'immagine del castello, lungi dall'essere didascalica, è invece profondamente immaginaria⁵⁵. Non solo i castelli erano abitualmente costruiti a mezza costa e non in vaste pianure (come richiederebbe lo sviluppo di molteplici fossi concentrici), ma per di più quelli rotondi sono, in Italia, un'assoluta rarità e si deve nel caso pensare piuttosto a cittadelle fortificate come Cittadella o la stessa Monteriggioni. Unico vero esempio di castello circolare è

⁵² A latere, è da notare quanto spesso nei lettori moderni compaia l'indicazione del ponte levatoio, forse per suggestione "cinematografica". In realtà è molto più naturale pensare a un ponte fisso in miniatura; cfr. A. Cassi Ramelli, *Dalle caverne ai rifugi blindati*, cit., p. 272. Già Benvenuto da Imola parlava in effetti di "volte" del ponte, e così icasticamente rendeva l'immagine: «decem arcus contigui successive unus post alium, et tamen sit totus unus pons rectus». Particolarmente suggestiva, inoltre, è la proposta di E. Rebuffat, «Luogo è in inferno detto Malebolge», cit., pp. 48 ss., che Dante pensasse a tali ponti nelle forme dei "ponti del diavolo".

⁵³ Può essere interessante osservare che in quasi tutte le miniature (o anche le xilografie già cinquecentesche) in cui si vedono le Malebolge viene mostrato un unico ponte (prescindendo dall'ovvietà che Dante in realtà ne percorre due), inevitabilmente interrotto sulla sesta bolgia; si vedano le tavv. 23, 30, 39, 49 nonché la stessa mappa Botticelli in H. Engel, *Dantes Inferno* cit. Per avere la molteplicità di ponti radiali bisognerà aspettare l'edizione Vellutello del 1544.

⁵⁴ E così nelle Chiose Filippine («Ymaginemur unum castrum in planicie bene rotundum et muratum et extra murum habeat decem fossata, que circuant castrum et de porta castri, supra primum circulum, sive vallonem, sic pons [...]»). *Chiose filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2002, p. 371.

⁵⁵ Francesco da Buti infatti osserva che «litteralmente l'autor finge questo, per fare verisimile lo suo trattato, per mostrare come passasse sopra questi fossi».

proprio il Castel S. Angelo menzionato ai vv. 28-33 dello stesso canto⁵⁶. Certo, l'attenzione dell'autore si concentra non sul castello in sé ma sul ponte Elio, ed è finalizzata a rendere il doppio senso di marcia dei dannati della prima bolgia, senza alcun legame testuale con la similitudine dei vv. 10-18; probabile, però, è che l'antico mausoleo di Adriano non solo contribuisse alla modellazione della similitudine (e si noti che anche per il castello romano entra in gioco un sistema castello rotondo : ponte : fossato, in questo caso il Tevere), ma fosse pensato per contribuire al sistema di immagini che il lettore è sollecitato a rievocare per raffigurarsi le Malebolge.

Il castello del doppio veicolo, dunque, è affidato in realtà all'immaginazione, ma proprio a causa dell'omogeneità "architettonica" tra veicolo e tenore si proietta inevitabilmente all'indietro con forza sulla descrizione di Malebolge, le quali vengono [31] conseguentemente pensate come un castello circolare, cosa che tecnicamente non è detta né dovrebbe essere legittima. L'immagine di un castello circolare viene a mio giudizio modellata da ulteriori elementi culturali, raccolti dai lettori contemporanei a Dante più sui sentieri della letteratura che dell'esperienza concreta.⁵⁷

La letteratura contemporanea, naturalmente, era affollata di manieri misteriosi, e spesso segnati dal marchio dell'incantamento, della magia negativa e della malvagità, molti dei quali contraddistinti da elementi riconoscibili nel castello di *Inferno* XVIII: la molteplicità di cinte di difesa, spesso per di più a immagine di labirinto, la separatezza dovuta a una distesa d'acqua, e dunque una minacciosa irraggiungibilità, la dimensione geometrico-matematica. Basterebbe citare ne *La tavola rotonda* il Castello Crudele, «bello e ricco castello», collocato nel mezzo di una pianura, dotato di molteplici porte aperte che, infernalmente, si rivelano di facile accesso e di impossibile uscita, e «intorniato da uno grandissimo fiume con uno grandissimo lago d'acqua»,⁵⁸ o il palazzo del Grande Disio (in realtà un castello con torrione centrale), costruito a fini licenziosi e divenuto peccaminosa prigione di ammaliati cavalieri, che è «quadro, per ogni faccia, seicentossessantasei piedi».⁵⁹ Peraltro, se Ginzburg riconosceva nei castelli arturiani, separati dal mondo degli uomini attraverso i ponti, il simbolo del viaggio nel mondo dei morti,⁶⁰ la presenza di costruzioni rotonde è un elemento presente nelle visioni infernali; ad esempio, nella *Visio Tundali* l'anima e l'angelo incontrano una costruzione di misura gigantesca, e rotonda come un forno, da cui escono fiamme che distruggono le anime a mille passi, per di più assiepata – quasi come fosse una

⁵⁶ Si rimanda a R. Francovich, *Geografia storica delle sedi umane*, cit., in specie pp. 25-48 e A. Settia, *Castelli e villaggi nell'Italia padana. Popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 365 ss., e infine A. Settia, *Proteggere e dominare. Fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale*, Roma, Viella, 1999.

⁵⁷ G. Piranesi, *Da Monteriggioni a Peschiera*, cit., p. 99, pur ritenendo la similitudine «magistrale artificio di coscenzioso architetto» riconosce che essa potrebbe parere «vaneggiamento di sogno».

⁵⁸ *La tavola rotonda*, a cura di M.-J. Heijkant, Milano, Luni, 1997, p. 318. Sempre interessante è Paolo Orvieto, *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*, Roma, Salerno, 2004.

⁵⁹ Peraltro T. Zanato, *Lettura del XVIII canto dell'«Inferno»*, cit., p. 15, giustamente ricorda, a testimonianza della «natura eminentemente letteraria dell'immagine», il castello di Gelosia nel *Fiore*.

⁶⁰ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 85

fortezza – di diavoli con scuri, lance, spade, coltelli, forconi e un’intera panoplia mista di armi bianche.⁶¹

L’immagine di Malebolge, dunque, si staglia nella mente del lettore attraverso sia una serie di inferenze dal veicolo al tenore, sia il ricorso all’enciclopedia culturale e visiva. Come però già accennato, ciò è in qualche modo non solo legittimato, ma indotto dal testo stesso. È da osservare, infatti, che l’articolata struttura della similitudine è imperniata soprattutto sull’ardito e inconsueto iperbato della prima terzina che ha il suo ancoraggio nel *quale* che la apre; questo, infatti, è un aggettivo collegato all’oggetto *imagine* in chiusura di terzina.⁶² Una costruzione tanto anomala che [31] frequenti furono le trivializzazioni volte a normalizzarla (ma al contempo dimostrano come la formulazione dantesca non fosse necessitata): le chiose Selmi, ad esempio, leggono «La parte dove el sole rende figura», specificando che tale “parte” è «là ove noi d’umana gieneratione siamo, affine d’acquistare paradiso», mentre Guglielmo Maramauro riceve «La parte dove son rende sicura». Tale costruzione, dunque, non può che marcare significativamente il semanticamente denso *figura*, tanto più che il nesso «quale [...] rende figura» innesca quello «tale imagine [...] facean», fortemente sinonimico; proprio la loro contiguità versale (una sorta di anadiplosi variata, verrebbe da dire) non può non richiamare l’attenzione sul tema dell’apparenza e della costruzione immaginaria⁶³. L’immaginazione, infatti, può essere per gli uomini medievali “ritentiva”, o, come in questo caso, “compositiva”; le immagini, cioè, vengono ricomposte «indipendentemente dalla realtà esteriore, dando luogo anche a immagini irreali», sicché l’*imaginatio* diviene la facoltà produttrice di forme e di rappresentazioni interiori, svincolandosi «dal controllo della facoltà conoscitiva e dalla conformità con la realtà esterna»⁶⁴. Non a caso nella *Commedia* il termine “immagine” assume spesso valore di “apparenza fallace”, e basti pensare, tra i molti casi, a «ti fai grosso / col falso imaginar» (*Pd* I 89) o «assempra l’imagine di sua sorella bianca» (*If* XXIV 5).⁶⁵ Fondamentale, però, è che l’*imaginativa* è la capacità di costruire immagini irreali su elementi reali; ad esempio, all’inizio di *Pg* XVIII (forse, non a caso, primo canto della metà della seconda cantica) Dante si rivolge proprio all’immaginazione del lettore perché, sulla base dei ricordi di esperienze, ricostruisca l’ispido fumo degli iracondi: «Ricorditi, lector, se mai ne l’alpe / ti colse nebbia [...] / e

⁶¹ «apparuit eis domus aperta. Domus autem ipsa, quam viderant, erat maxima, ut arduus mons pre nimia magnitudine, rotunda vero erat quasi furnus [...] Flamma quoque inde exiebat, que per mille passus, quascunque animas invenit, comburebat » *Visio Tnugdali lateinisch und altdeutsch*, herausgegeben von Albrecht Wagner, Erlangen, Deichert, 1882, p. 23, 6-11 (facs. Hildesheim – New York, Zurich – Olms, 1989).

⁶² L’elenco tipologico (in R. Ambrosini, voce *Quale*, ED, vol. IV, pp. 766-769: 768) mostra quanto sia inconsueta la distanza tra *quale* e sostantivo di questo caso, tanto più che si tratta di complemento oggetto.

⁶³ Ovviamente, al di là della maggior leggibilità, ben altro è il costruito di *If* XV 4-12.

⁶⁴ M. Rak, voce *Imaginativa*, ED, III, pp. 368-369.

⁶⁵ Si veda A. Lanci, voce *Imagine*, in ED, pp. 370-372. Fondamentale in merito *Cv* IV xv 15 «nulla cosa veramente veggiono vera nel loro imaginare», riferito a coloro che sono dotati di «lieve fantasia». Tra i casi si potrebbero aggiungere *VN* XXIII 15 «fallace imaginare», *VN* XXIII 44 «vano imaginare», *VN* XXVI 65 «imagar fallace».

fia la tua imagine leggera / in giugnere a veder com'io rividi»⁶⁶. Forse ancor più significativa è, in incipit di *Pd XIII*, la triplice anaforica esortazione (*imagini : imagini : imagini*) al lettore perché ricostruisca le due corone di beati del quarto cielo creando nella fantasia un'irreale costellazione costituita da Orsa Maggiore e parte della Minore. Una quasi-similitudine che ha in genere goduto di scarsa fortuna ed è stata marchiata dall'accusa di faticoso cerebralismo, e che pure, proprio nella sua ridondanza, rappresenta – con la sua collocazione nel cielo del sole – l'esplicita autorizzazione autoriale a un uso della fantasia guidato, questa volta, dall'intelletto.

Similmente, mi pare che il nesso «figura» : «imagine» al cuore della similitudine di *If XVIII* sia troppo forte ed evidente per essere trascurato. Un primo rilievo nasce dal meccanismo formale con cui, all'interno della similitudine finale di *Pg IX*, il *Te deum* all'apertura della porta del Purgatorio viene ricondotto alle sensazioni uditive avute nell'ascoltare sulla terra il «cantar con organi» (quale che ne sia il significato); fondamentale è che in questo caso il sintagma dantesco «Tale immagine [...] mi ren[33]dea»⁶⁷ è in realtà la perfetta combinazione delle due forme «rende figura» e «imagine facean», a indizio della loro integrabilità. D'altronde, se non bastasse ricordare che «nell'ambito più strettamente retorico, figura vale “finzione poetica”»,⁶⁸ dirimente sarebbe ricordare che lo stesso Dante usa la potente espressione «figurando il Paradiso» (*Pd XXIII* 611). Se tale è il ruolo di «imagine» e «figura», la vera funzione della similitudine del castello, dunque, non è solo topografica né didascalica, ma assume una valenza metaforica, sollecitando il lettore affinché faccia ciò che la similitudine di per sé non ammetterebbe, ossia considerare tutto il basso inferno come un vero e cupo castello.⁶⁹

La similitudine, peraltro, è solo il primo elemento costitutivo di un articolato macrotesto metaforico impostato su un castello infernale. Se già le mura della città di Dite costituivano il primo elemento connotato come fortificazione, nell'immaginario castello del basso inferno le Malebolge vengono a essere i valli di difesa, mentre il pozzo dei giganti, a sua volta ricondotto alla «cerchia tonda» di Monteriggioni⁷⁰, il perimetro difensivo interno. Al cuore di questa «roccaforte del male»⁷¹, in Cocito, siede Lucifero, lo «'mperador del doloroso regno»⁷² annunciato dai «vexilla regis [...] inferni». È utile allora richiamare qui la rappresentazione di Malebolge contenuta nel ms. Holkham; quel tronco di piramide, dunque, è forse qualcosa in più che solo prospettivamente

⁶⁶ *Pg XVII* 1-9.

⁶⁷ *Pg IX* 142-144.

⁶⁸ F. Salsano, voce *Figura*, ED, II, pp. 869-870.

⁶⁹ R.H. Lansing, *From Image to Idea*, cit., p. 46: «The most suggestive and provocative images in similes are those that formulate conceptual interconnection between different entities or events, and those that tie together the threads of themes that extend throughout a canto, an episode».

⁷⁰ G. Piranesi, *Da Monteriggioni a Peschiera*, cit., p. 90, osservava come Monteriggioni sia usata «per risvegliar nel lettore l'immagine di luogo fieramente, paurosamente, forte e munito».

⁷¹ T. Zanato, *Lettura del XVIII canto dell'«Inferno»*, cit., p. 13.

⁷² *Pd XXXIV* 28.

sbagliato, ma viene a essere la rappresentazione, sia pure impacciata, di un castello.⁷³ Né è da trascurare l'osservazione che a questa macrostruttura metaforica se ne sovrappone un'altra che potremmo definire espugnativa: dal sottotesto di Teseo alla discesa negli inferi di Cristo, al messo di *Inferno* IX, fino, nel canto XXXIV, all'invito di Virgilio ad "armarsi di fortezza",⁷⁴ come ultimo sigillo dunque di una dimensione "militare" contro il male.

Certamente, poi, il metaforico castello di Malebolge è il ribaltamento del nobile castello di *Inferno* IV, tanto affine nella struttura (la settemplice cerchia di mura, la [34] difesa di un fiumicello che lo circonda, le sette porte) quanto di evidente – persino rigida – dimensione allegorica. E gli spiriti che vi sono all'interno, dagli «occhi tardi e gravi», con sembianti «di grande autorità» e il parlare «rado», sono in evidente contrasto con i dannati del canto XVIII, vergognosamente nudi, ignobilmente puniti, e costretti a "scuffare" col muso o a «levar le berze» a forza di scudisciate. Ancor più, però, siamo in Malebolge di fronte a una costruzione per immagini e simboli parallela e inversa alla corte paradisiaca, che è fondamentale campo metaforico attestato sin dal primo canto della *Commedia*, allorché Virgilio definisce Dio «imperator che là sù regna»,⁷⁵ poi replicando nel canto successivo definendo il Paradiso «corte del cielo».⁷⁶ Un immaginario che sarà poi dominante nella terza cantica, con particolare addensamento nei versi che contornano l'esame sulla speranza.

Poi che per grazia vuol che tu t'affronti
lo nostro Imperadore, anzi la morte,
ne l'aula più secreta co' suoi conti
sì che veduto il ver di questa corte [...] ⁷⁷

Il Paradiso è dunque visto come corte, nella sua dimensione immateriale e spirituale (non a caso, spesso accostato con aggettivi come "verace" o "giusta"), in maniera per certi versi simile alla riflessione su lingua aulica e curiale nel *De vulgari eloquentia*. È questa metafora di Paradiso immateriale e spiritualmente cortese a essere ribaltata dalla similitudine del castello di Malebolge, e ciò già dal primo verso di *Inferno* XVIII, con la sua pesante e materiale topografizzazione, con la sua prosodia lenta e tetragona che si ripercuote implacabile in tutta la terzina, con il suo fonetismo

⁷³ Descritto infatti come «a round castle keep with five circular moats arranged on terraces», in P.H. Brieger et alii, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, cit., I, p. 139. Di sfuggita, peraltro, si potrebbe ricordare che i due viatores vengono deposti da Gerione «al piè della stagliata rocca» (*If* XVII, 134). In tale occorrenza «rocca» vale indubbiamente "roccia", ma il valore di "forteza" è ben diffuso nel sistema dantesco (bastino *Pg* XXXII 148 e *Cv* II ii 3) e si potrebbe ricordare che Landino, commentando *Pg* XII 97-99, ricollega la duplice forma "roccia" e "rocca" al latino *arx, arcis*. Non è forse dunque da escludere che il passo dantesco costituisca una prima ambigua sollecitazione linguistica della metafora della fortificazione.

⁷⁴ «ed ecco il loco / ove convien che di forteza t'armi», *If* XXXIV 20-21, peraltro con singolare consonanza «Luogo è in Inferno»: «ed ecco il loco».

⁷⁵ *If* I 124.

⁷⁶ *If* II 125.

⁷⁷ *Pd* XXV 40-43.

ombroso dovuto al pattern insistito di E ed O, e infine con quel rimante così comico e materico (*saccus tortuosus*, ricorda Pietro sulla base di Ugucione da Pisa⁷⁸).

Ma c'è forse un ultimo elemento da aggiungere, recuperando questa volta quei cerchi concentrici che nell'Additional 19587 erano, non diversamente dall'Holkham, soluzione radicale per un insolubile problema figurativo, ma forse anche intuizione della funzione simbolica e macro strutturale della descrizione di Malebolge.⁷⁹ Non solo, infatti, come osservato da Zanato, le bolge corrispondono ai cieli di un «firmamento ribaltato»,⁸⁰ ma forse esse sono soprattutto la degradazione materiale della visione metafisica, o persino di metafisica geometria, dei cori angelici [35] nella visione di *Paradiso* XXVIII, una cui spia è già nel mutuo richiamarsi di «cinghio» e «cingon» di *Inferno* XVIII (vv. 7 e 11) e «cigner» e «cigne» di *Paradiso* XXVIII (vv. 23 e 27). Se i nove cori sono rappresentati come centri concentrici, di luce e velocità crescente quanto più interni e prossimi al punto divino, nel grossolanamente fisico ribaltamento del basso inferno ci si muove (certo, considerando solo gli estremi) tra un cinghio esterno dove i dannati sono costretti a un movimento che è inevitabile pensare assai veloce sotto i colpi delle «gran ferze» e uno interno in cui maestro Adamo denuncia la propria pesantezza, tale che per lui la velocità di un'oncia al secolo può essere solo un irrealizzabile desiderio, e poi, più presso ancora a Lucifero, la ghiacciata immobilità del nono cerchio. E, così, se il cerchio paradisiaco più interno, grazie alla sua maggior vicinanza a Dio, deriva da questo la sua maggior velocità («e sappi che 'l suo muovere è sì tosto / per l'affocato amore ond'elli è punto»⁸¹), in modo simile e opposto i dannati di Cocito sono eterne «festuche in vetro» a causa proprio della vicinanza alle mostruose ali di Lucifero che fanno ghiacciare il lago infernale con il loro vento.

La gravità fisica di Malebolge costituisce dunque in un certo senso anche la degenerazione dell'antigeometria intellettuale dei cerchi angelici del Primo Mobile, comprensibile solo considerando la virtù delle intelligenze angeliche e non l'apparenza dei cinti in cui esse si manifestano («se tu a la virtù circonde / la tua misura, non a la parvenza»⁸²). La stessa sequenza di misure che poi Dante fornirà (le ventidue miglia di circonferenza della nona bolgia; le undici della decima; il terzo di miglio di ampiezza di quest'ultima) è da intendersi forse anche come voluta contrapposizione tra la fisica e corporea misurabilità infernale e un Paradiso proiettato verso l'infinito intellettuale.

⁷⁸ Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis. A critical edition of the third and final Draft of Pietro's Alighieri's Commentary on Dante's The Divine Comedy*, edited by M. Chiamenti, Tempe (Az), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 205.

⁷⁹ Su quanto segue si rimanda in parte a G. Barucci, *Il male come dismisura*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso e F. Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2016, 111-123.

⁸⁰ T. Zanato, *Lettura del XVIII canto dell'«Inferno»*, cit., p. 14.

⁸¹ *Pd* XXVIII 44-45.

⁸² *Pd* XXVIII 73-74.

Allora, forse, il sigillo a tutto ciò e alla plumbea geometricità infernale può essere dato dal passo del secondo libro del *Convivio* in cui Dante affronta i postulati della geometria.

Sì che tra 'l punto e lo cerchio sì come tra principio e fine si muove la Geometria, e questi due alla sua certezza repugnano: ché lo punto per la sua indivisibilità è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto.⁸³

Nella contrapposizione dei due contrapposti sistemi concentrici di *Inferno* XVIII e *Paradiso* XXVIII, dunque, il cerchio paradisiaco delle virtù angeliche, «perfettissima figura», viene ridotto a una bolgia repleta di «novo tormento e novi frustatori», e Dio – punto matematico senza spazio, indivisibile e immisurabile, esattamente come Dio stesso, per citare Uguccione da Pisa, è *non mensus*, ossia “non misurato”⁸⁴ – si [36] contrappone a Lucifero, «'l punto / de l'Universo in su che Dite siede»⁸⁵, un grottesco e corposo punto centrale immobile.

La similitudine di *Inferno* XVIII, con il suo castello immaginario e i suoi valli concentrici, dunque, non è volto solo a una migliore comprensione della planimetria di Malebolge, ma è scelta di autore per contrapporre immagine a immagine, grossolana corporeità a geometria immateriale, *fantasia* a visione intellettuale. Un ferrigno castello di inganno e tradimento contrapposto a un sistema di forme perfette che si regge su luce ed amore.

⁸³ *Cv* II xiii 27.

⁸⁴ Uguccione da Pisa, *Derivationes*, edizione critica a cura di Enzo Cecchini *et alii*, II, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2004, M 93, rispettivamente 3-4 e 7, pp. 762-3.

⁸⁵ *If* XI 64.