

**Comparatismi 8 2023**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232294>

## **I diavoli e Dante: paura, identità e “sconfinamenti”**

Paolo Pizzimento

**Abstract** • Il presente articolo tenta di analizzare la paura e l'angoscia che emergono in due gruppi di canti della *Divina Commedia*: la “tragedia” alle porte di Dite (*Inf.* VIII-IX) e la “commedia” o “farsa” della quinta Bolgia (*Inf.* XXI-XXIII), nei quali le emozioni di Dante e Virgilio, che subiscono le aggressioni dei diavoli, giocano un ruolo centrale nella narrazione. Se da un punto di vista teologico l'esperienza della paura indica il rischio per l'*agens* di cedere a una peccaminosa disperazione della Salvezza, si può tentare di una lettura più sottile dei due episodi: su un piano più specificamente filosofico, infatti, la paura sembra costituire una situazione emotiva attraverso la quale l'*agens* può, in termini heideggeriani, aprirsi alle proprie possibilità superiori e oltrepassare se stesso.

**Parole chiave** • *Divina Commedia*; Paura; Identità; Dinamiche del desiderio.

**Abstract** • This article attempts to analyse the fear and the anguish that emerge in two groups of cantos from the *Divine Comedy*, the “tragedy” at the gates of Dis (*Inf.* VIII-IX) and the “comedy” or “farce” of the fifth Ditch (*Inf.* XXI-XXIII), in which the emotions of Dante and Virgil, who suffer the attacks of the devils, play a central role in the narrative. If, from a theological point of view, the experience of fear indicates the risk for the *agens* of giving in to a sinful desperation for Salvation, a subtler reading can be attempted: on a more specifically philosophical level, in fact, fear seems to constitute an emotional situation through which the *agens* can, in Heidegger's terms, open to its own superior possibilities and go beyond himself.

**Keywords** • *Divine Comedy*; Fear; Identity; Dynamics of desire.

**Ledizioni** 

# I diavoli e Dante: paura, identità e sconfinamenti

Paolo Pizzimento

## Introduzione

Nella *Divina Commedia*, Dante-personaggio esperisce numerose emozioni che riflettono le traversie e gli incontri del suo viaggio oltremondano: sorpresa e disprezzo, pietà e rabbia, tristezza e trepidazione, infine la felicità per l'elevazione al regno celeste. Un'emozione che sembra coglierlo piuttosto di rado, e proprio perciò degna d'interesse, è la paura. Certo: essa è solennemente enunciata fin dal canto proemiale, in cui si legge che la selva «rinova la paura» (*Inf.* I, 6) persino nell'*ex post* del ricordo finzionale e della scrittura; e tuttavia, in quel caso, più che di un'emozione specificata e individuale si tratta di una *Stimmung* che accomuna il *viator* smarrito, il Dante *everyman* (Pound 1973, p. 815), all'intera umanità e alla sua inquietudine dinanzi alla morte. Una rappresentazione ben più viva e circostanziata della paura è presente in due specifici episodi della prima cantica, la “tragedia” alle porte di Dite (*Inf.* VIII-IX) e la “commedia” o “farsa” della quinta Bolgia (*Inf.* XXI-XXIII), dei quali la critica ha sottolineato l'autonomia narrativa e il carattere rituale e teatrale. In essi, Dante e Virgilio patiscono l'aggressione dei diavoli e vedono minacciata, nonché la prosecuzione del viaggio oltremondano, la loro stessa incolumità. L'esperienza della paura pare costituire un elemento strutturale di primaria importanza nei due gruppi di canti: già una lettura sommaria rende evidente come essa costituisca l'emozione tramite la quale Dante e Virgilio partecipano alle diavolerie e determini l'inopinata qualità del loro coinvolgimento nelle scene in atto. Sul piano teologico, inoltre, essa comporta il rischio che Dante-personaggio, arrendendosi alle proprie emozioni, ceda a una peccaminosa disperazione della Salvezza. Tuttavia, è possibile tentare letture che mostrino significazioni più sottili. Su un piano più specificamente esistenziale, infatti, la paura si mostra come una situazione emotiva privilegiata tramite la quale l'*agens* può, in termini heideggeriani, aprirsi alle proprie possibilità superiori e oltrepassare se stesso.

Scopo di queste pagine è, anzitutto, affrontare le due diavolerie della prima cantica accostando l'approccio filologico ed ermeneutico alle possibilità offerte dai Performance Studies applicati alla letteratura (cfr. Schechner 1985a, 1985b, 1999, 2018; Phelan, 1993; McKenzie, 2001; sulla loro applicazione alla letteratura cfr. Tomasello, 2015; Tomasello, Pizzimento, 2021). Attraverso questa lente, infatti, sembra possibile indagare i rapporti tra il macrotesto-archivio della *Commedia* e il repertorio della teatralità e della ritualità medievali.<sup>1</sup> Se, infatti, i canti in esame soggiacciono a una partitura teatrale e rituale, proprio tramite quest'ultima le emozioni dei personaggi sono rappresentate con un'evidenza inedita per il Poema e viene posto il problema dell'identità del soggetto e delle dinamiche del desiderio, che sarà indagato facendo riferimento alla teoria filosofico-letteraria di Giovanni Bottirolì (2013, 2020).

<sup>1</sup> Utilizzo i termini “archivio” e “repertorio” nel senso precisato da Taylor, 2003.

## I. La “tragedia” alle porte di Dite e la “commedia” della quinta Bolgia

L'inopinato coinvolgimento dei pellegrini e l'enfasi posta sulle loro emozioni, *in primis* la paura, emergono con chiarezza attraverso la qualità del loro dialogo e l'evidenza dei loro gesti, che occorre indicare ricapitolando brevemente le due diavolerie dantesche. Iniziamo, dunque, dalla “tragedia” alle porte di Dite. Dante e Virgilio percorrono la palude stigia trahettati dal demone Flegiàs, sul quale il mantovano – all'inizio del canto VIII ancora presentato come il maestro indefettibile, la figura della ragione umana che guida Dante – si è imposto facilmente («tu gridi a vòto / [...] a questa volta / più non ci avrai che sol passando il loto», *Inf.* VIII, 19-21). Durante la traversata, dall'acqua fangosa emerge un'anima dannata che si rivolge a Dante con parole impetuose e aggressive. Il Poeta risponde a tono, suscitando una violenta reazione che costringe Virgilio a intervenire fisicamente:

Mentre noi corravam la morta gora,  
dinanzi mi si fece un pien di fango,  
e disse: «Chi se' tu che vieni anzi ora?».  
E io a lui: «S'i' vegno, non rimango;  
ma tu chi se', che sì se' fatto brutto?».  
Rispuose: «Vedi che son un che piango».  
E io a lui: «Con piangere e con lutto,  
spirito maladetto, ti rimani;  
ch'i' ti conosco, ancor sie lordo tutto».  
Allor distese al legno ambo le mani;  
per che 'l maestro accorto lo sospinse,  
dicendo: «Via costà con li altri cani!».  
Lo collo poi con le braccia mi cinse;  
basciommi 'l volto e disse: «Alma sdegnosa,  
benedetta colei che 'n s'incinse!  
Quei fu al mondo persona orgogliosa;  
bontà non è che sua memoria fregi:  
così s'è l'ombra sua qui furiosa.  
Quanti si tengon or là su gran regi  
Che qui staranno come porci in brago,  
di sé lasciando orribili dispregi» (*Inf.* VIII, 31-51).

Attraverso la forma altercante che riprende il registro comico-realistico della tenzone – si notino le serratissime riprese («Chi se' tu» / «ma tu chi se'», «che vieni» / «s'i' vegno»; «non rimango» / «ti rimani»; «piango» / «con piangere») e le azioni ridotte a pure didascalie – le emozioni dei tre personaggi emergono con forza dirompente. Il dannato fremente d'ira, Dante, che lo riconosce prima del lettore, prova un'animosità finora inaudita e apparentemente eccessiva rispetto ai fatti che appaiono nel testo e Virgilio, solitamente così controllato, agisce prontamente e poi acclama la dura replica del suo discepolo abbracciandolo, baciandolo e benedicendone i natali. Il mantovano, inoltre, esprime l'immagine violentissima dei «porci in brago» per designare le anime tormentate dello Stige e, di fronte al desiderio di Dante di vedere l'avversario «attuffare» nella «broda» (v. 53), afferma non solo che ciò avverrà a breve ma che egli avrà di che goderne («di tal disio convien che tu goda», v. 57). Rigettato in acqua, il dannato è infine abbrancato dalle «fangose genti» (v. 59), che ne fanno strazio e ne rivelano finalmente l'identità: si tratta del cavaliere fiorentino Filippo Argenti, antico avversario personale e politico di Dante.

Lasciatisi alle spalle Argenti, i pellegrini concludono la traversata e giungono dinnanzi alla città infernale. Ora, le parole di Virgilio sembrano farsi lente, quasi esitanti («Ormai,

figliuolo, / s'appressa la città c'ha nome Dite, / coi gravi cittadin, col grande stuolo», vv. 67-69), come se egli presagisse i pericoli in agguato. Proprio qui, infatti, avviene il primo vero incontro con i diavoli. Il tentativo del mantovano di imporre la propria autorità su di loro («Usciteci [...] qui è l'intrata» (v. 81) sortisce una spaventosa reazione: «Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: «Chi è costui che senza morte / va per lo regno de la morta gente?»» (vv. 82-85). I diavoli, risolti, pretendono che Virgilio resti con loro e che Dante «sol si ritorni per la folle strada» (v. 91); questi, ormai in preda al terrore, prega il maestro di salvarlo o trovare insieme a lui la via per tornare indietro:

«O caro duca mio, che più di sette  
volte m'hai sicurtà renduta e tratto  
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,  
non mi lasciar», diss' io, «così disfatto;  
e se 'l passar più oltre ci è negato,  
ritroviam l'orme nostre insieme ratto» (vv. 97-102).

Virgilio, solitamente così netto, così severo nel disapprovare la paura di Dante («l'anima tua è da viltade offesa», *Inf.* II, 45), tenta ora di rassicurarlo con toni più concilianti che paiono suggerire come egli stesso condivida almeno in parte la medesima emozione di fronte alla difficile prova:

[...] «Non temer; ché 'l nostro passo  
non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato.  
Ma qui m'attendi, e lo spirito lasso  
conforta e ciba di speranza buona,  
ch'i' non ti lascerò nel mondo basso» (*Inf.* VIII, 104-108).

Il confronto coi diavoli si risolve con le porte di Dite chiuse in faccia a Virgilio che, sconfitto e umiliato, torna indietro con «li occhi a la terra e le ciglia [...] rase / d'ogne baldanza», vv. 118-119), contenendo a stento l'ira e la frustrazione («Chi m'ha negate le dolenti case!», v. 120). La sua autorità pare ormai compromessa ma egli tenta ancora di consolare il discepolo, affermando che gli abitanti di Dite avevano già tentato, fallendo, di fermare la discesa di Cristo agli Inferi:

[...] «Tu, perch'io m'adiri,  
non sbigottir, ch'io vincerò la prova,  
qual ch'a la difension dentro s'aggiri.  
Questa lor tracotanza non è nova;  
che già l'usaro a men segreta porta,  
la quale senza serrame ancor si trova» (vv. 121-126).

La paura crescente di Dante impone a Virgilio di dominare se stesso e non cedere alla medesima emozione («Quel color che viltà fuor mi pinse / veggendo il duca mio tornare in volta, / più tosto dentro il suo novo ristrinse», *Inf.* IX, 1-3). Le sue parole, nondimeno, manifestano una penosa indecisione sul da farsi:

«Pur a noi converrà vincer la punga»,  
cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.  
Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!» (*Inf.* IX, 7-9)

Con quel «converrà» – prosecuzione dell'*opus est* latino –, Virgilio indica l'obbligo di superare l'*impasse* coi diavoli a pena di conseguenze («se non...») che egli non riesce nemmeno ad esprimere. L'immediata rassicurazione («Tal ne s'offerse») giunge quasi a scacciare il funesto presagio ma suona come un tentativo disperato del mantovano di aggrapparsi all'obiettivo necessità del viaggio voluto da Dio e impetrato da Beatrice. Egli vorrebbe convincere e convincersi che il percorso stabilito dall'inappellabile volontà divina non può davvero rischiare pericoli e fallimenti, che la minaccia dei diavoli è inane. Eppure, si tratta di un'evidenza della quale Virgilio stesso, ora, inizia a dubitare. Proprio lui, che nel Poema allegorizza la ragione umana, patisce un doloroso conflitto tra quella stessa ragione e l'emozione, la paura, che adesso lo domina. Infine, il mantovano esala quasi un sospiro di resa («Oh quanto tarda...») da cui traspare la sua tragica impotenza. Qualcun altro *dovrà* pur intervenire in soccorso dei pellegrini, ma la replica di Dante («In questo fondo de la trista conca / discende mai alcun del primo grado, / che sol per pena ha la speranza cionca?», vv. 16-18) mostra quanto l'eventualità sia remota. Virgilio non può tacere la verità («Di rado / incontra [...] che di noi / faccia il cammino alcun», vv. 19-21) ma cerca di mitigarla raccontando di come mille e più anni prima la strega Eritone gli avesse già permesso di «intrar dentr' a quel muro, / per trarne uno spirto del cerchio di Giuda» (vv. 26-27). Ma come credere che un evento così straordinario, così remoto, possa ripetersi adesso? Virgilio, insomma, è definitivamente piegato e incapace di sciogliere l'*impasse*; il suo discorso pare adesso quantomai vago e non per caso Dante, solitamente così attento alle parole del maestro, ne è distratto dall'arrivo delle «tre furie infernal di sangue tinte» (v. 38) che invocano Medusa affinché pietrifiichi l'intruso. Virgilio, che ora pare sconvolto non meno del suo discepolo, non può trattenere una viva reazione di stupore e tremore («“Guarda”, mi disse, “le feroci Erine”», v. 45), lo esorta a voltarsi e coprirsi gli occhi, addirittura pone le proprie mani sopra le sue per impedirgli di guardare:

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;  
che se 'Gorgón si mostra e tu 'vedessi,  
nulla sarebbe di tornar mai suso».  
Così disse 'l maestro; ed elli stessi  
mi volse, e non si tenne a le mie mani,  
che con le sue ancor non mi chiudessi (vv. 55-60).

Si consuma, in questi versi, quello che è probabilmente il momento di massima disperazione dell'intero Poema. Inaspettatamente, però, irrompe sulla scena un essere misterioso «da ciel messo» (v. 85) che il mantovano accoglie con trepidazione, ingiungendo a Dante di inginocchiarsi al suo cospetto senza dire né fare altro. Vero e proprio *deus ex machina* della “tragedia” in atto, il messo celeste spalanca la porta di Dite «con una verghetta» (v. 89) e rivolge ai diavoli parole sprezzante rimprovero che replicano – ma con ben altra autorità – quelle già pronunciate da Virgilio:

«O cacciati del ciel, gente dispetta»,  
cominciò elli in su l'orribil soglia,  
«ond' esta oltracotanza in voi s'alletta?  
Perché recalcitate a quella voglia  
a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
e che più volte v'ha cresciuta doglia?  
Che giova ne le fata dar di cozzo?» (vv. 91-97)

La resistenza dei diavoli è finalmente vinta, la loro minaccia si dissolve mostrandosi per la menzogna che era e i due pellegrini possono procedere nel loro viaggio «sanz' alcuna guerra» (v. 106).

Veniamo ora al secondo episodio. Dante e Virgilio giungono alla quinta Bolgia, una scena ancora vuota e «mirabilmente oscura» (*Inf.* XXI, v. 6) da cui però si intravede un tramestio di diavoli e dannati intorno a una pegola ribollente. Dietro i pellegrini appare un «diavol nero» (v. 29) che porta in spalla un anziano magistrato di Lucca colpevole di baratteria. Gettato nella pece, questi tenta di risalirne ma viene nuovamente spinto in basso «con più di cento raffi» (v. 52). Virgilio, forse memore dell'opposizione scatenata nei diavoli di Dite dalla presenza vivente di Dante, ingiunge al discepolo di nascondersi mentre va a parlamentare coi Malebranche appena entrati in scena («Acciò che non si paia / che tu ci sia [...] giù t'acquatta / dopo uno scheggio, ch'alcun schermo t'aia», vv. 58-60) e, dopo aver chiesto loro di eleggere un portavoce (designato in Malacoda), gli si rivolge con parole cariche dell'antica autorità:

«Credi tu, Malacoda, qui vedermi  
esser venuto», disse 'l mio maestro,  
«sicuro già da tutti vostri schermi,  
senza voler divino e fato destro?  
Lascian' andar, ché nel cielo è voluto  
ch'i' mostri altrui questo cammin silvestro» (vv. 79-84).

Apparentemente sconfitto, Malacoda ingiunge ai suoi di non recare danno ai pellegrini. Invitato da Virgilio, Dante esce allo scoperto, pur dubitando che i diavoli mantengano la parola data («io temetti ch'ei tenesser patto», v. 93), e si accosta al maestro «con tutta la persona» (v. 97) mentre questi non stacca gli occhi dagli avversari. Intanto, Malacoda tiene a bada la sua accolita («Posa, posa, Scarmiglione!», v. 105) ma progetta una frode: afferma che il ponte per la sesta Bolgia è crollato e propone di scortare i pellegrini «a l'altro scheggio / che tutto intero va sovra le tane» (vv. 125-26). Dante, meno incline del maestro a confidare nella sconfitta dei diavoli, vorrebbe svincolarsi da una simile compagnia:

«Omè, maestro, che è quel ch'i' veggio?»  
diss'io, «deh, senza scorta andianci soli,  
se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio.  
Se tu se' sì accorto come suoli  
non vedi tu ch'e' digrignan li denti  
e con le ciglia ne minaccian duoli?» (vv. 127-132).

Questa battuta apertamente comica lascia affiorare i dubbi di Dante sulle capacità di Virgilio («se tu sa' ir», «Se tu se' sì accorto»), le cui rassicurazioni («lasciali digrignar pur a lor senno, / ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti», vv. 134-135) anticipano quanto si appurerà solo alla fine della "commedia", e cioè che il mantovano non si rende conto dell'inganno in cui è caduto. Con un turpe rumore d'intestini («ed elli avea del cul fatto trombeta», v. 139), Barbariccia dà il segnale della partenza.

Al passaggio della «fiera compagnia» (*Inf.* XXII, 14), tutti i dannati immersi nella pegola si ritraggono, meno uno. Graffiacane lo afferra e lo depone sull'argine per scuoiarlo ma Dante vuol conoscerne l'identità. Il dannato si presenta come il navarrese Ciampolo, colpevole di baratteria ai danni del «buon re Tebaldo» (v. 52). Barbariccia, affettando sollecitudine nei confronti di Dante, lo trattiene tra le grinfie affinché possa rispondere alle domande ma questi chiede ai diavoli di farsi da parte, promettendo persino di chiamare altri

dannati a soddisfare la curiosità dei due pellegrini. Mentre Cagnazzo subodora l'inganno e Alichino ostenta una sciocca sicurezza, Ciampolo coglie l'attimo per ributtarsi nella pe-gola. L'inganno si rivela involontariamente provvidenziale, poiché scatena una caotica zuffa tra i diavoli i quali, così «'mpacciati» (v. 149), si lasciano sfuggire Dante e Virgilio.

I pellegrini procedono, infine, «taciti, soli, senza compagnia» (*Inf.* XXIII, 1). Virgilio ritiene il pericolo ormai scampato ma Dante non smette di guardarsi le spalle ed esternare la propria apprensione con parole precipitose: «Noi li avem già dietro; / io li 'magino sì, che già li sento» (vv. 23-24). Il mantovano avvia una risposta lenta e articolata («S'i' fossi di piombato vetro...»), vv. 25-33) ma non termina di parlare che già i Malebranche appaiono «con l'ali tese» (v. 35) per ghermire i due poeti. Prontamente Virgilio afferra Dante e, come una madre che salva il figlio dalle fiamme incurante della propria incolumità, si getta a capofitto «giù dal collo della ripa dura» (v. 43) per raggiungere la Bolgia successiva, ove la Provvidenza ha stabilito che i Malebranche non possano giungere. Il mortale pericolo è finalmente scampato ma la «commedia» riserva ancora una scena per la risata finale: Virgilio chiede la via a un dannato della sesta Bolgia e scopre che non solo uno ma tutti i ponti erano rotti. Il discorso di Malacoda si rivela finalmente per la beffa che era e il dannato deride malignamente l'ingenuità di Virgilio («Io udi' già dire a Bologna / del diavol vizi assai, tra' quali udi' / ch'elli è bugiardo e padre di menzogna», vv. 142-144). Indignato per essersi lasciato ingannare, esasperato dalla canzonatura e incapace di nascondere la collera, Virgilio se ne va «a gran passi» (v. 145) e Dante si tiene umilmente dietro ai suoi passi senza aggiungere una parola in più su quella sonora figuraccia.

## 2. Rito, teatro e manifestazioni del demoniaco

La presenza di figure demoniache nell'*Inferno* dantesco è relativamente esigua. Certo: la prima parte della cantica appare dominata dai demoni di ascendenza mitologica come Caronte e Minosse (cfr. Paratore, 1993), eppure dei veri e propri diavoli provenienti dalla tradizione scritturale e cristiana (cfr. Graf, 1984, pp. 221, 225) non v'è traccia sino all'arrivo di Dante e Virgilio alle porte di Dite. La loro presenza si fa più frequente – quantunque mai assidua – solo nelle Malebolge, ove essi tendono ad assumere le «immagini vivaci e spaventose diffuse nell'omiletica, nella narrativa e nel folklore» (Pizzimento, 206, p. 323).<sup>2</sup> La rappresentazione del demoniaco nella *Commedia* sembra approntata a una parchezza e a una sobrietà riscontrabili anche nelle forme teatrali dell'Italia tardomedievale: in esse, i diavoli acquisiscono gradualmente, nonché autonomia drammatica, anche ruoli ridicoli in concomitanza o in opposizione con quelli terrifici (propri dell'antico dramma liturgico) che, peraltro, non verranno mai meno.<sup>3</sup> I diavoli in scena, insomma, non diventeranno mai

<sup>2</sup> Nelle Malebolge compaiono i «demon cornuti» (*Inf.* XVIII, 35) che flagellano ruffiani e seduttori, il «diavol nero» (XXI, 29) che si trascina dietro l'anziano barattiere lucchese, lo stuolo giullaresco dei Malebranche (XXI-XXIII), il diavolo «lòico» (XXVII, 123) che strappa a san Francesco l'anima di Guido da Montefeltro, il diavolo che «accisma» (XXVIII, 37) i seminari di scandalo e gli scismatici.

<sup>3</sup> Il progressivo allontanamento dei diavoli dall'asciuttezza della sacra pagina è parte di un processo assai più generale di ampliamento del Vangelo ai fini della rappresentazione scenica. Come afferma D'Ancona (1977, p. 64 ss.), nel passaggio dal dramma liturgico alla sacra rappresentazione, «Cristo e gli angeli, Satana e i diavoli, gli apostoli, Longino, Erode, Pilato e tutti gli altri attori del gran dramma evangelico, i quali prima si contentavano dell'energica e mirabile brevità de' testi sacri, ora cominciano a far più lunghi discorsi: sicché il dramma, invece d'essere un adattamento del Vangelo alle forme sceniche, diventa una più o men diluita parafrasi del testo, e questo riducesi quasi a traccia

una presenza pervasiva e immancabilmente buffonesca come avviene nelle *diableries* d'oltralpe (cfr. D'Ancona, 1977, p. 534 ss.)<sup>4</sup> ma s'imporranno quanto basta per offrire un modello agli antagonisti "tragici" e "comici" dei due episodi danteschi. In effetti, parrebbe che la loro presenza solleciti nel Poeta un'inopinata quanto decisa volontà di creare brani dalla natura fortemente teatrale, come a dire che «il teatro, laddove Dante esprime una sua volontà di realizzazione formale, è strettamente congiunto a un'occasione diabolica, è una diavoleria» (Borsellino, 1991, p. 32). Consentanea alla teatralità, del resto, è la spiccata presenza di elementi rituali:<sup>5</sup> non per caso, la "tragedia" alle porte di Dite è stata definita senza mezzi termini «un vero e proprio dramma sacro» (Bosco, 1977, p. 136) mentre nella "farsa" della quinta Bolgia, variamente interpretata come «una scena di teatro popolare» (Bosco, 1975, p. 40) o un *jeu* giullaresco (cfr. Favati, 1965; Spitzer, 1976), è stato individuato un utilizzo del riso rituale (cfr. Pizzimento, 2022, pp. 183-188).

Proprio in relazione alla ritualità, è indicativo che entrambe le diavolerie dantesche si sviluppino in luoghi "liminali" della topografia fisica e morale dell'inferno. Ciò è senz'altro più evidente nella prima, poiché la città di Dite separa i cerchi superiori dell'inferno, ove erano puniti gli incontinenti, da quelli inferiori, destinati a violenti, ingannatori e traditori; essa segna, perciò, il *limen* tra una ragione accecata dalle passioni e una che, invece, persegue volontariamente il male. La seconda diavoleria, invece, si colloca al centro esatto delle Malebolge, ovvero nel cuore stesso del "regno della menzogna", e per di più in una Bolgia in cui è punito un peccato che coinvolge personalmente Dante, esiliato da Firenze proprio dietro false accuse di baratteria.<sup>6</sup> Sembra, dunque, che in entrambi i casi il superamento della soglia sbarrata costituisca un rito di passaggio nell'itinerario dantesco che, è bene ribadirlo, si configura precisamente come un percorso iniziatico in cui l'*agens* è chiamato a esplorare e ricapitolare degli stati inferiori dell'Essere (*Inferno*), a riconquistare lo

lievissima di grandioso disegno. [...] Ecco anche i diavoli, sino allora costretti al silenzio, parlar da pari loro, e il loro padrone e signore, Satanasso, mostrarsi qual è, loico dirittissimo e padre e autore d'ogni menzogna. Ecco, in una parola, il comune, il triviale, il buffonesco e perfino l'osceno, riflettersi come forme della vita in cotesta imitazione della vita che è il dramma; e consertarsi col grande, col nobile, col sovranaturale, col divino, che soli per l'innanzi avevano padroneggiato gli spettacoli della chiesa».

<sup>4</sup> Sulla "teatralità" della *Commedia* cfr. Rossi, 1963; Russo, 1984, 2002; Borsellino, 1991; De Ventura, 2007; Pizzimento, 2019, 2022.

<sup>5</sup> Sul teatro medievale cfr. Faccioli, 1975; Toschi, 1982; Allegri, 1988; Drumbl, 1989; Doglio, 1990; Pietrini, 2001. Sul rito cfr. Bell, 1992, Tambiah, 2002, Grimes 2013. Sui rapporti tra rito e teatralità cfr. Turner, 1986, 1993.

<sup>6</sup> L'episodio potrebbe essere interpretato come un'allegra vendetta di Dante sui suoi concittadini o come una traduzione in farsa della propria tragedia di *exul inmeritus*. Questa ipotesi è certamente valida entro certi limiti ma occorre probabilmente dubitare che Dante dovesse sentirsi troppo crucciato per un'imputazione manifestamente pretestuosa, indistintamente rivolta a lui come a tutti i Bianchi fiorentini. Tant'è che nei canti della quinta bolgia egli pare persino ostentare un allentamento del risentimento politico che solitamente lo anima. Il punto è che la baratteria è un reato «meschino, di cui chiunque sarebbe "capace"» (Spitzer, 1976, p. 187), e non ha bisogno di ulteriore condanna perché è già sotto gli occhi di tutti. Proprio perciò non può essere rappresentata da uno stile epico e tragico che non solo sarebbe sproporzionato all'argomento ma potrebbe esser inteso come un'*excusatio* da parte del Poeta. Questi, perciò, delude aspettative di chi malignamente avrebbe sperato di trovare nel canto dei barattieri parole di dolore e di giustificazione. Pare, semmai, persuasiva l'idea di Picone secondo cui «il coinvolgimento dell'*actor* nel peccato qui rappresentato avvenga non tanto al livello politico (l'accusa di baratteria storicamente formulata contro di lui), quanto al livello poetico (l'esperienza "comica" del *Fiore* o della tenzone con Forese)» (Picone, 1989, p. 21 n. 25).



stato umano primordiale-edenico (*Purgatorio*), infine a realizzare gli stati superiori dell'Essere (*Paradiso*) (cfr. Guénon, 2001, p. 65).<sup>7</sup>

Quanto agli aspetti teatrali, essi sono resi evidenti già dalle descrizioni di Dite e della quinta Bolgia. La prima, con le sue «meschite [...] vermiglie», le «alte fosse», le «mura» simili a ferro, le «porte» (*Inf.* VIII, 70-72, 75, 78, 82), l'«alta torre a la cima rovente» (IX, 36), si presenta con l'aspetto generale di una «fortezza» (v. 109); più che una vera e propria roccaforte, nondimeno, essa parrebbe ricordare le grandi scenografie delle sacre rappresentazioni tardomedievali, nelle quali l'inferno era appunto rappresentato «da una cittadella fortificata, soluzione che era di particolare effetto nelle rappresentazioni in cui Cristo sfonda le porte infernali per liberare le anime prigioniere» (Brockett, 2019, p. 115).<sup>8</sup> Anche la descrizione delle Malebolge insiste sulla rappresentazione dell'inferno come città fortificata: i suoi cerchi in «pietra di color ferrigno» (*Inf.* XVIII, 2) offrono un'immagine simile alle «mura» che «cingon li castelli» (vv. 10-11). Non solo, ma l'architettura della quinta Bolgia è concepita in maniera tale da richiamare specificamente uno spazio scenico, con lo «scoglio» (*Inf.* XXI, 30, 43) a fungere da palcoscenico con tanto di buca: «su di esso si alternano i vari personaggi, soli o a gruppi, vi recitano la loro parte, e se ne ritirano a scena finita; sotto di esso sta, come nelle rappresentazioni teatrali del Medio Evo soprattutto transalpino, un teatrale inferno, tutto pece e fumo» (Favati, 1965, p. 41).

Ancora in direzione del teatro si muove senz'altro la rappresentazione dei personaggi nei due episodi. I diavoli, anzitutto. Se con l'avvicinarsi dei pellegrini al fondo dell'inferno «s'incontrano [...] tanto tra i dannati quanto tra i demoni, creature sempre più reificate, prive d'intelligenza, iniziativa e dinamismo» (Pizzimento, 2016, p. 323), i diavoli di Dite e, ancor più, quelli della quinta Bolgia spiccano per presenza e capacità drammatica fino a divenire, nel secondo episodio, protagonisti assoluti della scena. D'altro canto, anche Dante e Virgilio sono implicati non più come semplici spettatori ma come veri e propri attori che intervengono attivamente nelle azioni drammatiche. Ciò ribadisce senz'altro «la permeabilità e l'incertezza dei confini tra attori e spettatori nel teatro medievale» (Pizzimento, 2019, p. 122; cfr. Allegri, 1988, p. 229) ma par soprattutto mostrare come la propensione teatrale sollecitata dall'elemento diabolico favorisca, a sua volta, la potente emersione dell'umanità dei due pellegrini: di fronte ai diavoli, Dante esce dall'esemplare impersonalità dell'*everyman* per rivelarsi persona storica, individuale e Virgilio cessa di essere pura e fredda allegoria per assumere i caratteri di un personaggio a tutto tondo.

È evidente come questi canti imprimano su Virgilio un drastico cambiamento: nella prima parte del Poema, infatti, egli era una presenza ieratica e autorevole la cui persona appariva pressoché indistinguibile dalle funzioni di guida dell'*agens* (al livello letterale) e di figura della ragione umana (al livello allegorico). Proprio esercitando tali funzioni, egli si era imposto su Caronte, Cerbero, Pluto e Flegiàs. L'entrata in scena dei diavoli

<sup>7</sup> Cfr. Su Guénon quale interprete di Dante cfr. Pizzimento, 2018. Le tappe dell'itinerario dantesco sopra esposte, d'altro canto, vanno a ben integrarsi con le fasi o attività gerarchiche – individuate dalla speculazione cristiana a partire dall'Areopagita – che sono riconosciute come costituenti l'azione del Dante personaggio nel poema. Cfr. ad es. Mineo, 1968, 222 ss. e il più recente Boccasini 2009.

<sup>8</sup> Sulla scenografia medievale risulta degna d'interesse la considerazione di Guénon (2014, p. 226): «Il teatro, in effetti, non necessariamente deve limitarsi a rappresentare il mondo umano, vale a dire un solo stato di manifestazione; esso può anche rappresentare i mondi superiori e inferiori. Nei "misteri" medievali la scena era, per questa ragione, divisa in piani diversi, che corrispondevano ai differenti mondi, generalmente ripartiti secondo una divisione ternaria: cielo, terra, inferno; e l'azione che si svolgeva simultaneamente in tali differenti divisioni rappresentava appropriatamente la simultaneità essenziale degli stati dell'essere».

provenienti della tradizione scritturale e cristiana, invece, spezza la serrata corrispondenza tra la persona e le sue funzioni e, proprio additando i limiti di queste ultime, mostra la complessità della prima. Lo si è detto: Dite rappresenta il *limen* morale che la ragione umana allegorizzata da Virgilio non può varcare senza l'aiuto di Dio. Eppure, puntare eccessivamente su questa interpretazione rischierebbe di lasciare insondate tanto la densità dell'episodio quanto la complessità di un personaggio che in questi canti esulta, fremete, nutre dubbi, prova timore, fallisce e prende coscienza della propria impotenza come mai prima d'ora. Del resto, anche il fatto che egli cada nel raggio dei Malebranche potrebbe essere interpretato allegoricamente – «senza il paradigma della Verità, non è agevole riconoscere la radice della menzogna; senza la rivelazione della 'Verità', non si è attrezzati a individuare la 'Via'» (Landoni, 2010, p. 16) – ma anche in questo caso una simile interpretazione potrebbe generare facili equivoci. Sembra, infatti, che la disavventura coi Malebranche indichi non tanto che il pagano Virgilio scontrerebbe una «totale inadeguatezza alla realtà del demoniaco cristiano» (Battaglia Ricci, 2013, p. 767),<sup>9</sup> quanto che egli, dall'alto della sua indiscussa statura etica, sia semplicemente incapace di cogliere le intenzioni basse e fraudolente dei diavoli – cosa che, fra l'altro, va a suo maggior onore «in quanto dimostra che non è uso a commerciare con certi figure» (Saviotti, 2014, p. 241) –. Le esigenze drammatiche impongono, insomma, che egli conservi un contegno fermo e nobile persino nell'atmosfera farsesca dell'episodio ed è proprio questo, in definitiva, a creare l'effetto comico e a mostrare il mantovano come un personaggio a tutto tondo o, per dir meglio, come un soggetto “diviso”, “flessibile”, irriducibile – se non a costo di una grave banalizzazione – a un insieme di funzioni, proprietà o caratteristiche rigidamente definite (l'auto-revolezza, la sapienza, la gravità, l'infallibilità etc.).

Ancor più evidente è il grado del coinvolgimento emotivo e drammatico di Dante all'atmosfera ora “tragica” ora “comica” delle due diavolerie. Certo, non si tratta dei soli passaggi nei quali l'*agens* prova emozioni, poiché nel corso del suo viaggio egli ne esperisce di ogni tipo ed intensità – basti citare lo svenimento causato dalla pietà provata per Paolo e Francesca («di pietade / io venni men così com'io morisse», *Inf.* V, 140-141.) –. Tuttavia, in quei casi si tratta perlopiù delle emozioni di uno spettatore che partecipa alle pene altrui con un trasporto persino soverchiante ma ne rimane in ogni caso separato. Quella dei canti di Dite e della quinta Bolgia, invece, è una paura che egli prova in prima persona, poiché ad essere a rischio è la sua stessa incolumità. Ad entrambi gli episodi sottende, se ne è accennato, un motivo teologico sottile: la paura rischia di condurre il pellegrino a una peccaminosa disperazione della Salvezza. La minaccia dei diavoli, infatti, è mendace poiché essi non possono opporsi al decreto celeste che ha voluto il viaggio di Dante. Ma il pellegrino trema e tentenna a un passo dall'«esplicita ricusazione [...] della Grazia e del suo soccorso, della Fede in Dio, della carità di Dio» (Bacchelli, 1962, p. 855). Si potrebbe obiettare che tutto questo valga senz'altro per la “tragedia di Dite” ma difficilmente potrebbe estendersi alla “commedia” della quinta Bolgia. Come prendere sul serio l'iniziativa sgangherata dei Malebranche e il comico sgomento di Dante di fronte a questi figure improbabili, giullareschi? Qui più che mai occorre immedesimarsi nell'azione scenica: la minaccia dei Malebranche e la paura che ne consegue sono risibili solo da un punto di vista esterno del lettore-spettatore o, tutt'al più, del Dante-poeta «che ritorna sulle proprie peripezie con un certo distacco rispetto ai momenti che ritiene, a ragione, meno meritevoli di concentrazione e partecipazione morale, sentimentale o intellettuale» (Saviotti, 2014, p.

<sup>9</sup> È pur vero che l'autorità di Virgilio si impone più facilmente ai demoni di ascendenza classica che non a quelli di ascendenza biblica. Cfr. Pizzimento, 2016, p. 323.

233); dal punto di vista interno del Dante-personaggio, invece, la minaccia è concreta e la paura non è assolutamente meno reale di quella provata davanti alla città infernale.

Infine, a costituire un'ideale cesura tra il carattere rituale e quello teatrale del primo episodio è la presenza ieratica e misteriosa del “messo celeste”: questi parrebbe incaricato di performare una “liturgia della discesa di Cristo agli Inferi” atta a ripetere ritualmente l'irruzione del Salvatore nel regno dei dannati.<sup>10</sup> È solo in apparenza che il secondo episodio non presenta niente di simile. Del resto, l'atmosfera farsesca di Malebolge non consentirebbe l'intervento un *deus ex machina* a sciogliere la trama; nondimeno, una sua riproposizione parodica avviene nella persona del dannato Ciampolo, il cui inganno ai danni dei diavoli si rivela involontariamente provvidenziale e permette ai due pellegrini di sfuggire dalle loro grinfie. Il navarrese, dice Dante, «avea lacciuoli a gran divizia» (*Inf.* XXII, 109) e proprio il termine ‘lacciuoli’, che vale per ‘inganni’, è metafora scritturale relativa al diavolo («in laqueum diaboli», I *Tim* III, 7). Insomma, Ciampolo, maestro di menzogna, si serve delle medesime armi dei diavoli per compiere ai loro danni in una beffa fin troppo umana. Assolve così, in maniera parodica, alla funzione del *deus ex machina* dei canti di Dite e suggerisce non più l'argomento teologico, grandioso e “tragico” del bene che sconfigge il male ma quello più “comico” – e perciò più intonato all'atmosfera dell'episodio – del male che distrugge se stesso, mostrando così tutta la sua inconsistenza.<sup>11</sup>

Inizia a prospettarsi l'idea che nelle due diavolerie dantesche la paura costituisca più che il *fine* che il *mezzo* della rappresentazione. A questo punto, occorre tentare di indagarne lo statuto e porre, attraverso la sua analisi, la questione dell'identità del soggetto e delle dinamiche del desiderio.

### 3. Identità e desiderio, paura e angoscia: Dante “sconfinante”

Per affrontare questi ultimi punti è anzitutto necessario riprendere la teoria dell'identità “sconfinante” di Bottirolì, i cui presupposti possono essere rintracciati nella riflessione di Freud e Heidegger.<sup>12</sup> Lo studioso assume una concezione “flessibile” dell'identità come *non-coincidenza con se stessi* e come *possibilità*:

<sup>10</sup> Con la menzione della discesa di Cristo agli Inferi, Dante si ricollega a una verità di fede che trova alcuni riferimenti nelle Scritture e una più narrazione nell'apocrifo *Vangelo di Nicodemo*. Quest'opera, peraltro, ispira molte opere del teatro popolare del Medioevo (se ne trovano tracce, ad esempio, nei cicli drammatici di York e Wakesfield). Cfr. Izydorzyc, 1997 e Collura, 2015. Quanto al “messo celeste”, Auerbach (1960, p. 210, n. 43) ne ha sottolineato la funzione cristologica: la sua identità non è chiarita ma sembra coincidere con la funzione di eseguire il rito come *figura Christi*.

<sup>11</sup> A tal proposito, sembra particolarmente indovinata l'interpretazione di Barillari (2003, p. 64), secondo cui i canti nella quinta bolgia articolerebbero un’“intratestualità” parodica «che non è indirizzata né all'autore né all'opera ma si appunta contro i protagonisti dell'intreccio modificandone rapporti e funzioni». Pare, insomma, che la medesima storia debba nietzschianamente occorrere due volte: la prima come tragedia e la seconda come farsa, quasi a ricoprire l'intero spettro delle manifestazioni del demoniaco.

<sup>12</sup> Il primo, in particolare in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921) (in Freud, 1977, pp. 257-330), ha mostrato come l'identità non sia qualcosa di stabile e definito bensì il frutto di una *identificazione* (*Identifikation*), di un rapporto attraverso cui un soggetto acquisisce qualità, tratti e funzioni appartenenti ad un'altra persona e trasforma sé stesso sul modello di quest'ultima. Heidegger, dal canto suo, ha affermato che l'esserci «non è in quanto se stesso [*nicht es selbst ist*]» ma «è via via già il proprio non-ancora [*je schon sein Noch-nicht*]» e «la propria possibilità [*eine Möglichkeit*]». Il suo statuto ontologico si chiarisce al confronto con quello degli enti intramondani: per

L'Esserci è un ente che *non coincide con se stesso*, che è sempre potenzialmente oltre se stesso. O, se si preferisce, è tale che il suo essere-se-stesso equivale a non coincidere con se stesso; la coincidenza caratterizza invece l'ente intramondano, la *Vorhandenheit*. [...] L'Esserci getta le sue possibilità avanti a sé, assume le sue possibilità in quanto possibilità, e non come semplici potenzialità (destinate ad esaurirsi nell'effettualità) (Bottiroli, 2013, p. 44).

A differenza dell'ente intramondano, l'esserci non può essere analizzato attraverso le sue proprietà o le sue parti; è piuttosto definito dai suoi modi d'essere e, più specificamente, dal loro conflitto. In quanto *poter-essere*, infatti, esso è sempre ontologicamente diviso tra le sue possibilità inferiori (inautentiche) e quelle superiori (autentiche), tra l'essere-agito e l'agire in prima persona, tra ciò che è già e cioè che non è ancora (e potenzialmente mai). Ha, insomma, la possibilità di rimanere segregato in quella che Bachtin (1979a, p. 47) definisce la «stupida coincidenza con se stessi» oppure di oltrepassarla e perciò costituisce «una possibile interpretazione della possibilità» (Bottiroli, 2020, p. 75).

È il desiderio – che parimenti si dà «nei suoi modi, scindendosi in *desiderio di essere* e *desiderio di avere*» (Bottiroli, 2013, p. 162) – a penetrare e informare il conflitto tra la volontà di coincidenza e la volontà di non-coincidenza. Rispetto all'alterità, infatti, l'esserci ha diverse possibilità: può respingerla e restare rinchiuso nella «stupida coincidenza con se stess[o]» (*identità "rigida"*); può esserne esaltato, negare la coincidenza e muoversi verso il proprio modello mantenendo però da esso una «distanza interpretante» che ne salvaguarda l'identità (*identificazione distintiva*); infine, può persino varcare la «distanza interpretante» e identificarsi totalmente, simmetricamente, col modello, perdendosi in esso (*identificazione confusiva*).

Beninteso, se si parla indistintamente dell'esserci dell'uomo e dei personaggi di finzione è perché le considerazioni che valgono per l'uno si applicano in un certo modo anche agli altri. Secondo Heidegger, infatti, l'opera letteraria detiene il duplice statuto di quanto *oggetto empirico* inserito nel tempo storico e di *oggetto virtuale* che vive nel bachtiniano «tempo grande» del valore estetico e dell'interpretazione (Bachtin, 1979b). È sì «una cosa fabbricata [*ein angefertigtes Ding*]» ma è anche capace di dire «qualcosa di diverso da quello che è la mera cosa [*etwas anderes, als das bloÙe Ding selbst ist*]» (Heidegger, 2002, p. 8). Ne consegue che un personaggio di un'opera letteraria possa essere analizzato, al pari dell'uomo, «come un modo di esistenza, determinato dal conflitto tra rigido e flessibile, tra possibilità [inferiori] e possibilità superiori» (Bottiroli, 2013, p. 96). I grandi personaggi della letteratura costituiscono interpretazioni delle possibilità necessarie dell'esserci: ecco perché Bachtin può affermare che «il personaggio di Racine è pari a se stesso, il personaggio di Dostoevskij non coincide con se stesso nemmeno per un istante» (Bachtin, 1968, p. 69 ss.). Quanto al personaggio dantesco, egli sembra affrontare poeticamente il problema del *desiderio di avere* e i rischi di un'identificazione confusiva nelle «petrose» (*Rime*, C-CIII), nelle quali la sua relazione con la crudele donna-Pietra sembra corrispondere ai meccanismi dell'identificazione freudiana tra il soggetto e l'oggetto.<sup>13</sup> Nella *Commedia*, invece, egli è piuttosto indirizzato dagli eventi oltremondani ad affrontare, attraverso il *desiderio di essere*, il conflitto tra le proprie possibilità inferiori e quelle superiori. Già all'inizio

questi vige il modo d'essere della mera potenzialità, del «*può accadere che...*», per quello il modo d'essere della possibilità autentica, del «*ha la possibilità di...*». L'«essenza» dell'esserci, dunque, sta «nel suo da-essere [*in seinem Zu-sein*]» (Heidegger, 2006, pp. 170, 345- 69e 68).

<sup>13</sup> Cfr. Bottiroli, 2020, 221: «[La confusività] è in grado di produrre oltrepassamenti di identità, che consentono al soggetto di non restare immobilizzato in se stesso [...]; ma può produrre movimenti disordinati e frenetici che equivalgono all'immobilità»

del Poema, dopo l'esplicazione del "prologo in cielo", l'*agens* risponde al discorso introduttorio di Virgilio in termini assai indicativi:

«Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
 sì al venir con le parole tue,  
 ch'i' son tornato nel primo proposto.  
 Or va, ch'un sol volere è d'ambidue:  
 tu duca, tu signore e tu maestro» (*Inf.* II, 136-140).

Il riferimento al «disiderio» e a «un sol volere [...] d'ambidue» non sta semplicemente a indicare che Dante-personaggio acconsenta all'intenzione di Virgilio – e, per il tramite di questi, di Beatrice e di Dio – bensì che nell'angosciosa situazione emotiva della selva – cioè nella condizione esistenziale di tutti gli uomini *in statu viae*, dell'esser-nel-mondo – egli si apre alla possibilità di non coincidere con se stesso, di oltrepassare se stesso in direzione del modello ontologico, iniziatico e persino poetico rappresentato dal maestro (del resto, la *Commedia* stessa è una grandiosa palinodia dell'*Eneide*). D'altronde, lo si è detto, le due diavolerie dantesche mostrano Virgilio come un personaggio "diviso" e "flessibile": egli non è ridicibile né alla «stupida coincidenza con se stessi» né a una molteplicità di rigidità effimere (le proprietà o le parti), tant'è che di fronte ai diavoli mostra sentimenti palesemente opposti rispetto a quelli che *solo in apparenza* lo definiscono. Insomma, si rende evidente che Virgilio *non è* le proprie funzioni o, per dir meglio, che tali funzioni non lo delimitano perché si attestano sul piano dell'effettualità. Le due diavolerie svelano nel mantovano un'identità fatta di possibilità ellittiche, persino conflittuali, che sono altrettante prospettive esistenziali dell'esserci. Va da sé che, acquisendo Virgilio come modello e rispecchiandosi in lui, in questi episodi Dante è finalmente posto dinnanzi al fondamentale problema dell'identità "divisa", del conflitto tra modi d'essere.

D'altro canto, tutti gli episodi del Poema che appaiono più evidentemente marcati dal punto di vista rituale<sup>14</sup> si articolano come rappresentazioni narrative di processi di "sconfiamento" del soggetto: il viaggio di Dante è sì un rito trasformativo ma non ha per fine che egli diventi *altro da sé* bensì che egli diventi *ciò che è*. Per intendere cosa ciò significhi occorre rifarsi ancora una volta alla differenza ontologica heideggeriana attraverso il filtro della teoria di Bottirolì: l'ente intramondano che coincide con se stesso non può diventare ciò che è già senza infrangere il principio di identità "rigido" che lo contraddistingue e delimita; per l'esserci, invece, il "diventare" è sempre «in rapporto a un "trovarsi oltre se stessi"» (Bottirolì, 2013, p. 45) che non va considerato come mera potenzialità bensì come possibilità autentica, come potenza in senso nietzschiano, come forza oltrepassante che non è esaurita dalle sue realizzazioni ma le supera sempre. Nella *Commedia*, ciò è reso particolarmente evidente dalla drammatica requisitoria di Beatrice nell'Eden:

Non pur per ovra de le rote magne,  
 che drizzan ciascun seme ad alcun fine  
 secondo che le stelle son compagne,  
 ma per larghezza di grazie divine,  
 che sì alti vapori hanno a lor piova,  
 che nostre viste là non van vicine,  
 questi fu tal ne la sua vita nova

<sup>14</sup> Si pensi, ad esempio, all'"inversione" della prospettiva dopo il superamento del centro della Terra, al tracciamento delle sette P sulla fronte di Dante sulla porta del purgatorio e alla loro cancellazione lungo le cornici del secondo regno, al grande rito di purificazione nell'Eden, al "trasumanare" in Paradiso.

virtüalmente, ch'ogne abito destro  
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro  
si fa 'l terren col mal seme e non cólto,  
quant'elli ha più di buon vigor terrestre (*Purg.* XXX, 109-120)

La «larghezza di grazie divine» ha concesso a Dante la possibilità («virtüalmente») di abbracciare l'esistenza autentica, di conquistare se stesso e acquisire la libertà di operare scelte vere. Tuttavia, la metafora agreste, evocando il degradamento di un terreno originariamente dotato d'ogni bontà (cfr. Cristaldi, 2013, p. 225), mostra come egli abbia invece optato per la «stupida» medietà dell'esistenza inautentica, per l'impersonalità del «si» [“*Man*”]. Nel passo in questione, inoltre, Beatrice fornisce una sorta di interpretazione circostanziale del nome di Dante, come a intendere che già in esso in quanto metonimia della sua identità si sveli il conflitto tra i modi d'essere: il Dante intrappolato nelle possibilità inferiori è colui che «diessi altrui» (*Purg.* XXX, 126), che ha dissipato le proprie possibilità nell'inautenticità; il Dante che, invece, sceglie di abbracciare le sue possibilità superiori può diventare davvero *dans se* “colui che si dà (a Dio)”.

Probabilmente, il luogo della *Commedia* in cui la questione dell'identità e delle dinamiche del desiderio è più agevolmente rilevabile è il canto IX del *Paradiso*, ambientato nel cielo di Venere – non per caso, il cielo del desiderio tramite cui si trascende se stessi –. Qui, l'*agens* si rivolge allo spirito di Folchetto di Marsiglia dichiarando che questi è così penetrato nella mente divina che nulla gli è ignoto («Dio vede tutto, e tuo veder s'*inluia*, v. 73) e, domandandosi perché non risponda prontamente ai suoi dubbi, afferma che egli stesso non attenderebbe una parola se potesse leggere nella mente del beato come lui nella sua:

«Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla  
sempre col canto di quei fuochi pii  
che di sei ali facen la coculla,  
perché non satisface a' miei disii?  
Già non attendere' io tua dimanda  
s'io m'intuassi, come tu t'inmii» (vv. 76-81).

In questa terna di neologismi, *inmiarsi*, *intuarsi* e *inluiarsi* – cui fa il paio l'*inleiarsi* di *Par.* XXII, 127 («prima che tu più t'inlei» nell'essenza di Dio) –, il Poeta non sembra alludere a una mera immedesimazione tra due interlocutori ma ad un rapporto di “sconfiamento” del soggetto verso il suo modello, profondo a tal punto da permettere un'identificazione distintiva.<sup>15</sup>

Sulla base di quanto detto finora, si può tornare all'argomento della paura nei canti in esame. Ancora una volta, è utile ricorrere ad Heidegger, il quale distingue la paura propriamente detta (*Furcht*) dall'angoscia (*Angst*) e interpreta l'una e l'altra come esistenziali atti a definire in maniera differente l'esserci.<sup>16</sup> La prima è la situazione emotiva dell'esistenza inautentica ed è definita da tre «aspetti»: il «davanti-a-che [*das Wovor*] della paura, l'averpaura [*das Fürchten*] e il per-cui [*das Worum*] della paura» (Heidegger, 2006, p. 203). Il *Wovor* è qualsiasi ente intramondano che, dal punto di vista dell'esserci, detenga il «carattere della minacciosità [*Bedrohlichkeit*]» (Ivi, p. 204); il *Worum* è l'esserci stesso in quanto

<sup>15</sup> Ed è evidente che, di altezza in altezza, la forma più elevata di identificazione distintiva sia, per Dante, quella con Dio.

<sup>16</sup> Per ragioni di spazio, non è possibile qui tracciare un quadro preciso dell'evoluzione del concetto di “angoscia” nel pensiero complessivo di Heidegger, per il quale si rimanda a Imbriano, 2010.

ente che ha paura; infine, il *Fürchten* «dischiude questo ente nel suo esser posto in pericolo» (Ivi, p. 205). In quanto esistenziale, pertanto, la paura «in maniera più o meno esplicita [*wenn auch in wechselnder Ausdrücklichkeit*] [...] disoccolta sempre l'esserci nell'essere del suo *ci*» (Ibid.), ovvero svela all'uomo la propria relazione fondativa con il mondo, sebbene non lo renda necessariamente capace di lasciarsi alle spalle la condizione anonima e inautentica del "si". L'angoscia, invece, è una situazione emotiva più originaria della paura ed anzi, secondo Heidegger, costituisce un «trovarsi privilegiato [*eine ausgezeichnete Befindlichkeit*]» (Ivi, p. 264). Il suo *Wovor*, infatti, non è un ente intramondano ma resta «completamente indeterminato [*völlig unbestimmt*]»: ciò che angoscia, insomma, è «l'esser-nel-mondo come tale [*das In-der-Welt-sein als solches*]» (Ivi, p. 266). Proprio l'esperienza dell'incommensurabilità e dell'insignificanza [*Unbedeutsamkeit*] del mondo rispetto all'angoscia fa sì che essa «port[*i*] l'esserci in un senso estremo davanti al suo mondo in quanto mondo e, con ciò, sé davanti a se stesso in quanto esser-nel-mondo» (Ivi, p. 269). Ne consegue che l'angoscia dischiude l'esserci *in quanto esser-possibile* [*Möglichkeitsein*], svelandosi come situazione emotiva dell'esistenza autentica:

L'angoscia fa palese nell'esserci l'esser-*al* più proprio poter essere, cioè l'essere libero per la libertà di scegliere- e cogliere-se-stesso. L'angoscia porta l'esserci davanti al suo *esser libero per...* (propensio in...) l'autenticità del suo essere come possibilità, quella possibilità che esso già sempre è (Ibid.).

La distinzione tra *Furcht* e *Angst* sembra fornire una chiave per interpretare alcuni aspetti essenziali delle due diavolerie dantesche. In effetti, un'interpretazione letterale (che si potrebbe altresì definire "rigida") vedrebbe qui espressa una *Furcht* che trova un *Wovor* nella *Bedrohlichkeit* dei diavoli. Tuttavia, la *littera* rende evidente che la minaccia è mendace, che l'opposizione dei diavoli è inane, che ad essere reale è solo la paura, non il suo *Wovor*. E proprio in questo emerge tutto il senso della teatralità e della ritualità degli episodi: esse realizzano delle grandiose rappresentazioni nelle quali Dante-personaggio, attore e iniziando, è posto dinanzi non alla paura causata dai diavoli bensì all'angoscia dell'esser-nel mondo che si dischiude *attraverso* la loro azione. A dispetto della loro capacità drammatica, infatti, essi sono ineluttabilmente "irrigiditi" nella «stupida coincidenza con se stessi» che – terrificata o comica che sia – fa di loro un'immagine icastica dell'umanità appiattita nel "si" e dell'insignificanza del mondo.<sup>17</sup> Posto dinanzi all'angoscia, perciò, Dante può scegliere di retrocedere o sviare («e se 'l passar più oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto», «deh, senza scorta andianci soli, / se tu sa' ir»), cioè di perdersi negli stati inferiori e inautentici dell'esistenza; oppure può optare per l'autenticità del suo esser-possibile e procedere nel cammino che lo porterà a diventare ciò che è.

## Conclusioni

Da quanto detto finora, appare plausibile che l'emozione provata da Dante di fronte ai diavoli sia il contrassegno narrativo non della *Furcht* ma dell'*Angst* heideggeriana e che la "tragedia" alle porte di Dite e la "commedia" della quinta Bolgia costituiscano i luoghi del

<sup>17</sup> Come dimostrano, tra l'altro, l'eloquio feroce e marziale dei diavoli di Dite e quello osceno e giullaresco dei diavoli della quinta bolgia, più che l'alterità totale del demoniaco essi paiono rappresentare un "umano, troppo umano", degradato ora nei suoi tratti più belluini, ora in quelli più grotteschi.

Poema nei quali l'*agens* è chiamato al confronto più serrato con il problema delle dinamiche dell'identità.

«The play's the thing», dice Amleto, «wherein I'll catch the conscience of the king» (II, 2, 581–582). Allo stesso modo, le due diavolerie della prima cantica paiono “catturare” l'identità dell'*agens* entro una rappresentazione dal marcato carattere teatrale e rituale la quale, attraverso l'indagine sulla paura e l'angoscia, svela il conflitto tra modi d'essere latente nel soggetto e offre a quest'ultimo la possibilità di superare se stesso in direzione dell'esistenza autentica. Di fronte ai diavoli che rappresentano la medietà del “sì”, infatti, il rischio che l'*agens* corre non è solo di natura teologica (la peccaminosa disperazione della Salvezza) ma anche di natura esistenziale: restare il Dante “inautentico” che «diessi altrui» o oltrepassare se stesso in direzione del Dante “autentico”, del *dans se* che potrà giungere infine alla contemplazione di Dio.

La mendace *Bedrohlichkeit* dei diavoli, allora, non costituisce che uno “schermo” da penetrare affinché l'*agens* scopra nella sua emozione un'angoscia priva di *Wovor* in quanto diretta all'«*esser-nel-mondo come tale*». Esperire la paura, intravedere in essa l'angoscia, scoprire in quest'ultima un «trovarsi privilegiato» per l'esserci: tutto ciò appare infine come un passaggio necessario nell'*iter* iniziatico dantesco e, in ultima analisi, giustifica l'inserimento di due “microtesti” apparentemente così eslegi nell'economia macrotestuale del Poema. Ben lontani dal costituire degli episodi conclusi e autonomi, o persino delle divagazioni fini a se stesse, sotto questa luce essi mostrano una profonda concatenazione con l'intera *Commedia*, della quale costituiscono degli snodi essenziali che, peraltro, sanciscono la parte attiva dell'*agens* nel viaggio oltremondano. Questi, insomma, non è chiamato solo a farsi spettatore passivo di una serie di scene preparate per lui dalla volontà celeste ma deve farsi carico dell'azione, talvolta persino risolutamente, agire e non essere-agito, affrontare in prima persona le prove iniziatiche che lo attendono, specie laddove sembra che la minaccia sia tanto reale e dolorosa da offuscare ogni speranza nella provvidenziale potenza di Dio.

In ciò va individuato il senso della “tragedia” alle porte di Dite e della “commedia” della quinta Bolgia. Le emozioni di sgomento, paura, terrore e angoscia così finemente indagate dalle due diavolerie rendono evidente come i personaggi di Virgilio e Dante siano irriducibili a un principio d'identità “rigido” che non sia capace di oltrepassare i confini vincolanti della «stupida coincidenza con se stessi». Essi posseggono, invece, delle identità “sconfinanti”, fatte di possibilità ellittiche, paradossali, dal cui conflitto – che non cerca né accetta soluzioni – deriva, in ultima analisi, la possibilità di oltrepassare se stessi.

Perché Dante-personaggio apprenda questa lezione fondamentale, occorre che Virgilio fallisca: o, per dir meglio, che attraverso il suo fallimento si sveli la sua identità “divisa” e che l'*agens*, rispecchiandosi nel «trovarsi privilegiato» dell'angoscia, prenda coscienza di sé quale ente che assume le proprie possibilità *in quanto possibilità* e non in quanto mere potenzialità. È in ciò, forse, che sta l'insegnamento più importante, sebbene meno evidente, del mantovano.

## Bibliografia

- Allegri L. (1988 [2019<sup>17</sup>]), *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- Auerbach E. (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Bacchelli R. (1962), *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti*, in Id., *Saggi critici* (pp. 845-878), Milano, Mondadori.



- Bachtin M. (1969), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Garritano G., Torino, Einaudi.
- (1979a [1983<sup>2</sup>]), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Romano M, Torino, Einaudi.
- (1979b), *Estetica e romanzo*, trad. di Strada Janovič C., Torino, Einaudi.
- Barillari S.M. (2003). *La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell'"Inferno" di Dante*, in Mühlethaler J.-C. et al. (eds.), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, pp. 47-67.
- Battaglia Ricci L. (2013), *Canto XXIII. «Imagini di fuor / immagini d'entro»: nel mondo della menzogna*, in Malato E., Mazzucchi A. (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. I, t. 2, Roma, Salerno Editrice, pp. 740-769.
- Bell C. (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press.
- Boccassini D. (2009), *Sogno e visione: mistero, "mania", magia, realtà*, "Quaderni di Studi Indo-Mediterranei", 2, pp. 1-20.
- Borsellino N. (1991), *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Roma, Salerno.
- Bosco U. (1975), *Il ludo dantesco dei barattieri*, in Davis H.C. et al. (eds.), *Essays in Honour of John Humphreys Whitfield*, London, St. George's Press, pp. 30-40.
- (1977), *Dante e il teatro medievale*, in Varanini G., Pinagli P. (a cura di), *Studi filologici, letterari e storici in memoria di G. Favati*, Padova, Antenore, vol. I, pp. 135-147.
- Bottiroli G. (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2020), *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del "non"*, Milano, Mimesis.
- Brockett O.G. (2019), *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, trad. di Vicentini C., Venezia, Marsilio.
- Collura A. (2015), *L'"Evangelium Nicodemi" e le traduzioni romanze*, "Ticontre. Teoria testo traduzione", 3, pp. 29-48.
- Cristaldi S. (2013), *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Acireale, Bonanno.
- D'Ancona A. (1971), *Origini del teatro italiano*, rist. anast. Roma, Bardi.
- De Ventura P. (2007), *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante*, Napoli, Liguori.
- Doglio F. 1990, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma, Bulzoni.
- Drumbl J. (a cura di) 1989, *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Faccioli E. (1975), *Il teatro italiano*, vol. I. *Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi.
- Favati, G. (1965), *Il «Jeu de Dante» (Interpretazione del canto XXI dell'"Inferno")*, "Cultura Neolatina", XXV, 1-2, pp. 34-52.
- Freud S. (1977), *Opere. 1917-1923*, trad. di Musatti C.L., Torino, Bollati Boringhieri.
- Graf A. (1984 [ed. or. 1892-93]), *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori.

- Grimes R.L. (2013), *The Craft of Ritual Studies*, Oxford, Oxford University Press.
- Guénon R. (2001), *L'esoterismo di Dante*, trad. di Cillario P., Milano, Adelphi.
- (2014), *Considerazioni sull'iniziazione*, trad. di Nutrizio P., Milano, Luni.
- Heidegger M. (2002), *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, trad. di Cicero V., Milano, Bompiani.
- (2006 [2011]), *Essere e tempo*, trad. di Marini A., Milano, Mondadori.
- Imbriano G. (2010), «Paura» e «angoscia» nel pensiero di Martin Heidegger. *Dall'analitica esistenziale al pensiero della «svolta»*, "Governare la paura", 3, pp. 1-36.
- Izydorczyk Z.S. (ed.) (1997), *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe (AZ), Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- Landoni E. (2010), *Virgilio si è distratto. Una proposta per Inf. XXI-XXIII*, "Rivista di Letteratura Italiana", 28, pp. 9-18.
- McKenzie J. (2001), *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London & New York, Routledge.
- Mineo N. (1968), *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante dalla «Vita Nuova» alla «Divina Commedia»*. Catania, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Paratore E. (1993), *I mostri dell'Inferno dantesco derivati dalla mitologia classica*, in Aurigemma M. et al. (a cura di), *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, pp. 463-500.
- Phelan P. (1993), *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, London-New York, Routledge.
- Picone M. (1989), *Giulleria e poesia nella «Commedia»: una lettura intertestuale di Inf. XXI-XXII*, "Letture Classensi", XVIII, pp. 11-30.
- Pietrini S. (2001), *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- Pizzimento P. (2016). «Lo 'mperador del doloroso regno»: *rappresentazione e teologia nel Lucifero di Dante*, "Le Forme e la Storia", n.s., IX, 2, pp. 317-34.
- (2018), *René Guénon lettore di Dante: devianza o apporto?*, "Sinestesieonline", 24, pp. 66-75.
- (2019), *Il Teatro della Commedia. Per uno studio degli aspetti performativi nel Poema sacro*, "Mantichora", 9, pp. 107-129.
- (2022), «O tu che leggi, udirai nuovo ludo»: *teatro, riso e rito nella "commedia dei diavoli" (If XXI-XXIII)*, "Dante e l'arte", 9, pp. 175-192.
- Pound E. (1957 [1973]), *Saggi letterari*, trad. di D'Agostino N., Milano, Garzanti.
- Rossi M.M. (1963), *Il lato drammatico della Divina Commedia*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Classe di Scienze morali e Lettere", 121, pp. 391-441.
- Russo V. (1984), *Il romanzo teologico. Sondaggi sul- la Commedia di Dante*, Napoli, Liguori.
- (2002), *Il romanzo teologico. Seconda serie*, Napoli, Liguori.

- Saviotti F. (2014), *Dante, i diavoli e l'ira di Virgilio*, "Carte Romanze", 2, 1, pp. 211-253.
- Schechner R. (1985a), *La teoria della performance. 1970-1983*, trad. di Valentini V., Roma, Bulzoni.
- (1985b), *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1999), *Magnitudini della performance*, trad. di Deriu F., Roma, Bulzoni.
- (2018), *Introduzione ai Performance Studies*, trad. di Tomasello D., Imola, Cue Press.
- Spitzer L. (1976), *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell'Inferno*, in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 185-190.
- Tambiah S.J. (2002), *Rituali e cultura*, trad. it. Leonini L., Bologna, Il Mulino.
- Taylor D. (2003), *The Archive and the Repertoire: Cultural Memory and Performance in the Americas*, Durham (NC), Duke University Press.
- Tomasello D. (2015), *Della Performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, "Testi e linguaggi", 9, pp. 57-65.
- Tomasello D., Pizzimento P. (2021), *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, "Oblío", 11, 42-43, pp. 15-26.
- Toschi P. 1982, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Turner V. (1986 [2014]), *Dal rito al teatro*, trad. di De Matteis S., Bologna, Il Mulino.
- Turner V. (1993), *Antropologia della performance*, trad. di De Matteis S., Bologna, Il Mulino.