

OTTAVIA PICCOLO

IL COMICO

Se uno scrittore, un poeta, intitola l'opera sua maggiore "Commedia", o più esattamente, "comedia", sembra di poterne dedurre che il 'comico' sia al centro della sua ispirazione. D'altronde, i lettori di Dante sanno bene che nella sua "comedia" c'è... ben poco da ridere: il destino eterno delle anime, la loro perdizione o la loro salvezza è evidentemente quanto di più serio, e di meno comico, si possa immaginare. Com'è noto, Dante stesso offrì una spiegazione di questo titolo singolare nell'epistola a Cangrande della Scala: la *Commedia* si chiama così perché come le commedie che "iniziano dalla narrazione di situazioni difficili" ma finiscono bene, il suo poema svolge una materia all'inizio "horribilis et fetida" perché tratta dell'Inferno, ma alla fine "desiderabilis et grata" perché tratta del Paradiso. Spiegazione un po' troppo semplice? Meno semplice, se si tiene presente che Dante definisce la commedia in rapporto alla tragedia, sia, esplicitamente, nella stessa *Epistola a Cangrande* e sia, più sottilmente, menzionando la sua comedia a evidente contrasto con l' "alta... tragedia" di Virgilio: la prima, citata all'inizio del canto XXI dell'Inferno, come sentiremo ("Così di ponte in ponte, altro parlando/ che la mia comedia cantar non cura...") la seconda, sulla fine del canto precedente, il XX: "Così canta l'alta mia tragedia in alcun loco", egli fa dire a Virgilio. Dunque comedia contro tragedia la *Commedia* contro l'Eneide, Dante contro Virgilio. Siamo già oltre un semplice comico del 'lieto fine'. Qui sono due modi di vedere la realtà che si fronteggiano. Qui il comico oppone alla alta sublimità epica delle azioni eroiche la propria bassezza, la propria impurità, la propria abiezione: e senza nessuna deferenza verso gerarchie retoriche consacrate. E infatti il tragèdo, Virgilio, potrà bensì guidare il comèdo, ma fino ad un certo punto del suo fatale cammino: è il comico destinato ad andare oltre, è la commedia, alla fine, che trionfa. Il che è quanto dire che è una visione del mondo inclusiva, aperta, scandalosamente illimitata a trionfare sulla sublime sì, ma angusta e selettiva visione tragica; vuol dire che la comedia dantesca sarà alta e bassa, sublime e abietta, paradisiaca e infernale, e niente rifiuterà dell'umano e del divino e degli infiniti linguaggi del mondo; significa che per Dante non c'è nulla di non poetabile, e che nella sua opera anche il deforme, l'osceno, il brutto, sono prepotentemente legittimati alla poesia.

Alla legittimazione di questo stile impuro e mescolato, allo sdoganamento del grottesco e dell'osceno, a questa centralità del 'comico', Dante approda certamente con il poema maggiore, e quindi negli anni maturi dell'esilio. Tuttavia il comico non è per Dante un'acquisizione tarda, né sembra giusto contrapporre diametralmente il Dante fiorentino, il poeta mistico e cortese della Vita nuova e dello Stilnovo, al Dante esule della *Commedia*. La tenzone di Dante con Forese Donati, che ascolteremo, retrodata un Dante comico, basso e volgare, agli anni fra il 1293 e il 1296 (o, come qualcuno crede, perfino prima); ma l'attribuzione all'Alighieri del *Fiore*, in anni recenti, ha spostato ancora più indietro, fra il 1285 e il '90, le testimonianze di un Dante 'comico', sincronizzando l'amante e il poeta di Beatrice con l'autore di una ars amandi – il *Fiore*, appunto - spregiudicata e mondana e spesso, come sentiremo, indulgente a doppi sensi osceni. E se di questa sincronia l'immagine del mistico adoratore della donna miracolosa e salutaria ne avesse a soffrire, consoliamoci pensando che ne guadagna assai, però, la complessità, l'impura complessità della figura di Dante poeta, fino dalla prima gioventù sulla strada della sua comedia.

Il *Fiore* è una corona di 232 sonetti che parafrasano sinteticamente i più che ventimila versi del *Roman de la Rose*. L'autore scorcia l'originale francese concentrandosi unicamente sulla sua porzione narrativo-allegorica; in sostanza egli trasforma il fluviale roman in uno stringato manuale amatoriale, o ancor meglio nel reportage, spesso in stile e tono militare, della campagna condotta dal protagonista, l'Amante, per giungere alla finale espugnazione della "rose", del sesso femminile.

Partecipano a questa campagna una quantità di personaggi e personificazioni: la Vecchia, nella quale il solito motivo della fuggevole bellezza femminile, si contrae in una smorfia di dispetto; l'Amico, spregiudicato consigliere di astuzie, di raggiri, di tecniche dilatorie, di cortesie interessate, e, a quanto pare, soprattutto persuaso che il sesso della femmina va condotto all'exasperazione del desiderio, finchè, "palida e persa", "le parrà morire insin che no lli cade sotto inversa"; e poi le allegorie di Franchezza, Cortesia, Vergogna, Paura, e un "Falsembiante", picaresco trasformista e virtuoso d'ipocrisia, particolarmente accanito contro la gente per bene ("Molto mi piaccion gente regolate, ché co llor cuopr'i' meglio il mi' volpaggio...") Fino alla Conclusione del poemetto, in cui i lettori della Vita nuova certo stenteranno a riconoscere il loro poeta, nei tre sonetti che rappresentano la finale e sospiratissima conquista del fiore, ovvero la deflorazione dell'amata, descritta tramite continuati doppi sensi che vedono in campo un "bordon noderuto" che solo dopo molto "ficcare" riesce a penetrare "in quella balestriera ch'i' v'o' detto": Ma alla fine i' pur tanto scotea Ched i' pur lo facea oltre passare: Sì ch'io allor il fior tutto sfogliai...con quel che segue"

Il *Fiore* non è che una riscrittura, sia pure altamente sintomatica, di materia altrui. Assai più gravida di futuro la traccia comica lasciata dalla tenzone di Dante con Forese Donati : l'amico di gioventù che Dante incontrerà in Purgatorio tra i golosi, il fratello di quella Piccarda che comparirà a Dante nel cielo della Luna. Tanto affettuoso l'incontro purgatoriale, quanto pungente e sboccata la tenzone: tanto che quell'incontro si legge quasi come una ritrattazione. In particolare, un accenno fuggevole ma intenso di Dante al loro comune passato "Se tu riduci a mente/ qual fosti meco, e qual io teco fui,/ ancor fia grave il memorar presente"- sembra alludere proprio, con una punta di rimorso, al clima morale irriguardoso e offensivo della tenzone giovanile. La quale, dunque, non potrà essere letta come un puro giuoco, una mera prova di stile: anche se è vero che nell'ambito di questa poesia comico-burlesca, com'è stata chiamata, è difficile dire dove arrivi l'arte e cominci la vita (e viceversa), e quanto sia dunque da ascrivere ad un mero ludus letterario e quanto ad un rispecchiamento autentico di vite più o meno scellerate. Anche qui, fra Dante e Forese, è difficile dire quanto c'è di vero e quanto c'è di inventato: Forese veramente faceva prendere il raffreddore alla povera Nella, la moglie, perché la teneva coperta male di notte, disponendo, ahimè, di un "corto nese"? era veramente un fallito, e magari, un ladro? la sua paternità era davvero così incerta?; e, dall'altra parte, Alighiero, il padre di Dante, da quale "nodo" era legato, dopo la morte? Debiti? Usura? Di quale ingiuria Dante lo aveva lasciato invendicato? E gli Alighieri, erano veramente degli accattoni, destinati a finire "a lo spedale a Pinti", cioè all'ospizio dei poveri? Ma al di là delle verità, o mezze verità, di questa tenzone, quello che conta è il clima morale e il linguaggio: un clima acremente ingiurioso, in cui fa già prova la vocazione dantesca per il rimbecco, il rinfaccio, la contesa, così presenti nella *Commedia*; e un linguaggio di densa contrazione allusiva, al limite della comprensibilità, in cui ben si intravede il parossismo espressivo del Dante maturo..

Tuttavia questi non sono che sintomi, significativi, di una vocazione. Il comico dantesco esplose nel poema, e nell'invenzione stessa radicale del poema, là dove esso trasforma l'al di là da regno di ombre e di larve inconsistenti, in un luogo potentemente fisico; e scrive la condizione umana dopo la morte nella corporeità, sia fittizia corporeità, dei trapassati.. Nella *Commedia* il corpo nella sua realistica, abietta fisiologia, non è più una realtà imbarazzante e ridicola come nell'arte classica ma è il teatro di un destino eterno, l'esperienza sensibile della giustizia divina. E questo non solo all'Inferno, ma anche in Purgatorio, dove i castighi, sia pure terapeutici, si incidono severamente nella carne dei penitenti, mentre si fa più lancinante la nostalgia per l'altro corpo, quello vero, lasciato sulla terra; e perfino in Paradiso, dove i lumi abbaglianti che fasciano i beati e ne cancellano le fattezze umane, non vanno letti tanto come una sublimazione spiritualizzante, quanto come un'approssimazione, una soluzione temporanea: non a caso nel canto XIV, quando Salomone proclama la verità della resurrezione della carne, l'intero Paradiso se ne esce con un clamante *Amme, Amen*, al pensiero di riacquistare la propria fisica, umana riconoscibilità., "forse – chiosa

Dante in uno dei punti più commossi dell'opera", forse non pur per lor, ma per le mamme,/ per li padri e per li altri che fur cari/ anzi che fosser sempiterne fiamme"...

Certo, è all'Inferno che questa spettacolarizzazione corporea del destino eterno delle anime si esprime nelle forme estreme, nella tortura dei corpi, abbruciati, agghiadati, bolliti nella pece e nel sangue, immersi nello sterco, macellati, grottescamente deformati, esposti all'infezione delle malattie più repellenti – la scabbia, l'idropisia – ed è l'Inferno il luogo più 'comico' della commedia, quello che più intrepidamente scende nelle zone più buie della carne e del linguaggio, dei sensi offesi e delle rime aspre e chioce.

Ma non basta. C'è un luogo in cui, in questo comico Inferno, si ride. In cui il comico non è più soltanto inclusione del deforme, del repellente, del fetido, della bassa fisiologia del corpo tormentato, ma è anche riso: sinistro e disturbante, osceno e scatologico, ma riso. Siamo, come sentiremo, nella bolgia dei barattieri: dove lo spavento dell'inferno sembra attraversato da un brivido di avventura; la pietà dare luogo ad una sorta di impassibile cinismo; dove i guardiani infernali non solo eseguono il loro compito, ma sembrano trovarci una sorta di sadico, perverso divertimento; dove i dannati stessi sembrano poter sfuggire alla ineluttabilità della giustizia divina, visto che hanno trovato un modo per star fuori della pece bollente, e mettere qualcuno a fare il palo, incaricato di fischiare quando i guardiani si avvicinano; dove questi stessi guardiani possono negoziare la pena con i barattieri, e mettersi a scommettere con loro, e magari perdere la scommessa, e ritrovarsi, alla fine, bolliti e impeciati: "cotti dentro da la crosta".

Sono i due canti dei diavoli: e i diavoli, qui, sono personaggi comici. Può sembrare strano, ma di diavoli non ce ne sono molti, nell'inferno di Dante: la maggior parte delle creature infernali sono creature metamorfiche della mitologia classica, di cui Dante tira fuori la latente, inquietante alterità mostruosa.. Satana stesso non è propriamente descritto come un diavolo: da lontano, sembra un mulino a vento, un "dificio"; da vicino, con le sue tre bocche stritolanti per l'eternità, ha l'aria di un meccano triste e remoto, che sembra non accorgersi nemmeno dei due straordinari visitatori. Ma i diavoli della bolgia dei barattieri, invece sono diavoli allegri. Basterebbero i nomi: Malacoda, Scarmigliane, Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia, Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto, Graffiacane, Farfarello, Rubicante...non caso da Alichino deriverà l'Arlecchino della commedia dell'arte, memore nella sua nera maschera della fuliggine infera. Questi non sono gli augusti principi delle tenebre di Tasso e di Milton, o i demoni vampireschi del romanticismo: sono diavoli giullari, clown beffardi, che ancora mantengono saldi i legami con la loro origine folclorica, con i dispettosi spiriti del sottosuolo da cui traggono origine. Sfacciati e osceni come guitti di avanspettacolo, insolenti come gangster metropolitani, eccoli accogliere i malcapitati visitatori con sorniona nonchalance: "Ei chinavan li raffi e – Vuo' che 'l tocchi,- / diceva l'un con l'altro, - in sul groppone?/ E rispondien: - Sì, fa che gliel'accocchi!" Eccoli trattare i peccatori loro affidati come pezzi di carne di un infernale bollito, trattando i loro raffi e loro roncigli come strumenti da cucina; ed eccoli naturalmente, mettersi in fila e dare il segnale di avanti march con le celebri pernacchie e flatulenze che chiudono il canto XXI: "[...] avea la lingua stretta/ coi denti, verso lor duca, per cenno;/ ed elli avea del cul fatto trombetta".

La baratteria, come si sa, era il crimine di cui era stato accusato Dante nel 1302; un'accusa dalla qual egli non si era nemmeno voluto difendere, e che gli era costata l'esilio. Le anime di questi due canti sono dunque personaggi che dovrebbero, secondo i fiorentini, assomigliare a Dante: gente da tangenti e bustarelle, gente disposta, per danaro a fare "del no...ITA". E' evidentemente un luogo sensibile dell'Inferno, in cui si ci sarebbe potuto aspettare un altro frammento di profezia dell'esilio, almeno un'allusione allo sventurato e ingiusto futuro che aspetta il poeta. Ma Dante attraversa il crimine che gli viene imputato, e la pena infernale che gli spetterebbe, non concedendo all'occasione, pure lampante, neppure il suo sdegno o il suo pathos. Semmai, egli risponde all'accusa col riso, ai suoi accusatori con le pernacchie, e...peggio.

Il che vuol dire, in definitiva, che l'apparenza giocosa di questo intermezzo nella bolgia dei barattieri non ci deve trarre in inganno: il comico, per Dante, rimane sempre il modo, sia pure dal basso, dagli inferi, di dire cose maledettamente serie.