

I QUADERNI DI  
PSICOART 1

FORMAT ET ILLUSTRAT

# NEL CUORE DELLA MERAVIGLIA

OMAGGIO A JURGIS BALTRUŠAITIS

A CURA DI ISABELLE MALLEZ E RAFFAELE MILANI

ISBN - 9788890522406

Simon Vouet Sc.

Jean-François Le

## Remo Ceserani

### Un felice incontro

Mi è capitato di incontrare più volte, sempre in modo purtroppo frettoloso, l'opera di Baltrušaitis. Un vero incontro, fruttuoso e felice, l'ho fatto un po' di tempo fa, quando dai curatori della *Lectura Dantis californiana*, Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn e Charles Ross, mi è stato chiesto di scrivere un saggio critico sull'ultimo canto dell'*Inferno* di Dante.<sup>1</sup> Non era un'impresa allettante: il XXXIV della prima Cantica è uno dei canti meno amati dai lettori della Commedia, uno dei meno aperta-

mente lodati dai critici. L'incontro con Baltrušaitis (e con parecchi altri studiosi) l'ha resa affascinante. Era necessario l'incontro con Baltrušaitis,<sup>2</sup> con il suo affresco figurativo e culturale, le sue aperture ampie e particolareggiate sull'immaginario infernale e diabolico di un Medioevo aperto all'Oriente, perché potessi rendermi conto sia del radicamento della figuratività dantesca nella cultura del suo tempo, fatta di innumerevoli apporti e canali, sia della sua straordinaria originalità inventiva.

Avendo assunto il compito di affrontare l'ultimo canto dell'*Inferno*, mi sono armato di commenti e interpretazioni e mi sono messo al lavoro. L'ultimo canto dell'*Inferno* è occupato in gran parte dalla descrizione grandiosa di Lucifero, antieroe gigantesco, imperatore del mondo infernale e vera incarnazione negativa del Male, al centro di un ambiente buio e ghiacciato, immobile nel fondo più scuro dell'abisso. Il canto contiene inoltre la narrazione del cammino difficile e tormentoso di Dante e Virgilio per uscire dall'*Inferno* e risalire verso le regioni più serene del Purgatorio.

È possibile, sulla base dei temi trattati e del tono e andamento del discorso, dividere il canto in due parti (di lunghezza esattamente uguale): vv. 1-69 e 70-139. La prima parte è descrittiva e drammatica e ha per tema l'incontro con Lucifero; la seconda è narrativa e informativa e forse può essere a sua volta suddivisa in due parti, sulla base di un leggero stacco e mutamento di tono al v. 127: nella prima (che è collegata alla precedente dalla

presenza immane di Lucifero, visto di sotto in su con un improvviso rovesciamento di prospettiva, ed evocato come protagonista della storia biblica e cosmologica del mondo) viene data, attraverso una *lezione* di Virgilio, una sintetica esposizione della cosmografia dantesca; nella seconda viene raccontato il viaggio di Dante e Virgilio, attraverso il lungo budello che risale dal centro della terra all'altro emisfero e il loro ritorno alla luce (con il graduale affacciarsi, nel linguaggio, di segnali – il “ruscelletto”, le “cose belle”, le “stelle” – che indicano l'approssimarsi del “chiaro mondo”).

Una prima questione, nell'esegesi del canto, riguarda la cosmologia dantesca. Dante infatti, come si sa, mentre per la rappresentazione dei cieli si appoggia abbastanza fedelmente all'immaginario del sistema tolemaico, per la rappresentazione dell'*inferno* e del *purgatorio*, per la loro collocazione nell'universo e per la loro origine nel tempo, ha trovato una soluzione in cui ha potentemente combinato insieme scienza fisica e storia religiosa, fa-

cendo prendere al mondo la forma datagli non solo da Dio ma anche dalla storia, nei momenti estremi del peccato e della redenzione. Di qui l'idea della formazione dell'Inferno a seguito della caduta di Lucifero, l'aprirsi della voragine infernale proprio sotto il punto in cui Cristo fu crocefisso sul Golgota, e, per contro, in linea parallela e in posizione contrapposta, l'elevarsi del monte del Purgatorio, formato dalla massa gigantesca della terra smossa dal corpo di Lucifero e con in cima il paradiso terrestre di Adamo ed Eva.

La soluzione data da Dante, nell'*Inferno*, ai problemi cosmologici dell'origine del mondo, della partizione fra le acque e le terre, della collocazione dell'inferno e del purgatorio è diversa da quella esposta in una sua operetta latina, la *Questio de aqua et terra*, che è proprio dedicata a questi problemi. Il contrasto fra le due posizioni dantesche ha indotto alcuni studiosi (come Bruno Nardi,<sup>3</sup> specialista degli studi sulla filosofia di Dante) a mettere in dubbio, in nome della supposta coerenza di pensiero del

grande poeta, la paternità dantesca dell'operetta. Altri (come John Freccero,<sup>4</sup> Giorgio Padoan<sup>5</sup> e Giovanni Mazzoni<sup>6</sup>) ritengono perfettamente legittimo che lo stesso autore esprima, in due opere diverse, opinioni e rappresentazioni diverse. Dante, nella *Questio*, dà una ragione *naturale* per i movimenti di emersione della terra, nell'*Inferno* ne dà una ragione sacro-teologica: il nuovo assetto del mondo era il segno di una colpa storica, che aveva sconvolto l'ordine primitivo della natura.

Prendendo in mano, a questo punto, le interpretazioni del canto e delle sue modalità rappresentative, ecco subito sorgere altre questioni. Alcuni critici, esprimendo un senso di delusione per il modo in cui il racconto del viaggio infernale giungeva al suo punto finale e culminante, hanno avanzato qualche perplessità sulla riuscita artistica del canto. Critiche e dubbi sono stati avanzati da lettori e critici molto diversi fra loro. Un finissimo commentatore della Commedia come Attilio Momigliano, per esempio, ha parlato di "intermittenti incertezze" e, a pro-

posito della scena di Dante davanti a Lucifero, ha osservato che “Dante, posto dinanzi al più gigantesco personaggio dell’inferno, si trova un po’ impacciato. Le misure non gli soccorrono: iperboli ed esclamazioni [...] disperdono l’impressione che s’era formata nella visione indecisa del mostro circondato dalla notte infernale”.<sup>7</sup> Un altro commentatore moderno, Natalino Spegno, ha sostenuto che “alla grandiosità della concezione risponde [...] soltanto in parte la potenza artistica dello scrittore, che si disperde in particolari escogitati più dall’intelletto che dalla fantasia e accumula, senza fonderli, gli elementi del quadro, e ripiega in aride digressioni”.<sup>8</sup> E un interprete come T. S. Eliot, pur esprimendosi in nome di un’altra cultura e sensibilità, ha parlato di “failure”, consigliando ai suoi lettori inglesi “on our first reading of the *Inferno*, to omit the last *canto*”, perché questo

[it] is probably the most difficult on first reading. The vision of Satan may seem grotesque, especially if we have

fixed in our minds the curly-haired Byronic hero of Milton; it is too like a Satan in a fresco in Siena. [...] I feel that the kind of suffering experienced by the Spirit of Evil should be represented as utterly different. I can only say that Dante made the best of a bad job. In putting Brutus, the noble Brutus, and Cassius with Judas Iscariot he will also disturb at first the English reader, for whom Brutus and Cassius must always be the Brutus and Cassius of Shakespeare.<sup>9</sup>

Per fare qualche passo in avanti, era necessario rivolgersi alla critica dantesca più recente, sia di scuola americana sia di scuola europea, attrezzata di buone conoscenze della retorica e teologia medievale, della concezione figurale del mondo, della figuratività dantesca. Alcuni degli aspetti sentiti dai critici come debolezze artistiche del canto (la figura di Lucifero “composta” da tante parti sconnesse, la sua inerte immobilità, il suo aspetto “grottesco”, il quadro complessivo del canto fatto di elementi intellettualisticamente contrapposti), possono risultare

in realtà come le caratteristiche intrinseche della rappresentazione e sembrano obbedire a quell'intento costruttivo del poeta, su cui si è soffermata gran parte della critica più recente.

Già il primo verso del canto, con cui viene annunciata da Virgilio l'apparizione di Lucifero, gigantesco e con sei grandi ali, è molto sorprendente, e tale doveva suonare all'orecchio del lettore buon conoscitore, come tutti al tempo di Dante, della liturgia cristiana. Virgilio intona, in latino, un inno processionale, che veniva normalmente cantato alle funzioni del vespero nei giorni della Passione (si ricordi che il viaggio di Dante si immagina svolto proprio durante la settimana della Passione). Si tratta di un inno composto da Onorio Venanzio Fortunato, vescovo di Poitiers (ca. 530-600), nel quale la Chiesa celebra la croce su cui fu crocefisso Gesù e ricorda la reliquia della croce donata dall'imperatore di Bisanzio Giustiniano II alla regina santa Radegonda. L'inno comincia con l'esaltazione della croce e dei suoi bracci, che sembrano

vessilli: *Vexilla regis prodeunt / Fulget crucis mysterium; / Quo carne carnis conditor / Suspensus est patibulo*. ("Si avvicinano i vessilli del re / rifulge il mistero della croce; / il patibolo su cui è stato alzato / con la sua carne il creatore della carne").

Il procedimento retorico usato da Dante è abbastanza evidente: egli, mettendo in bocca a Virgilio il primo verso dell'inno ecclesiastico, vi aggiunge soltanto la parola "inferi" ("dell'inferno"), trasformando così il re del cielo in re dell'inferno; ciò fatto, opera una trasposizione metaforico-semantiche: la metafora di Venanzio, che aveva trasformato le braccia della croce in "vessilli", diviene una nuova metafora, che trasforma le ali di Lucifero in "pale da mulino" che a loro volta paiono "vessilli": il trionfo del re del cielo diviene falso trionfo del re dell'inferno.

Se il procedimento è chiaro, l'interpretazione da darne è risultata, ai commentatori e lettori del canto, assai controversa. (Non è il caso, ovviamente, di lasciarsi tentare dal richiamo, a cui molti non hanno saputo resistere, e

che tuttavia è illegittimo sul piano storico, al mondo metaforico-parodico dei mulini del Don Chisciotte di Cervantes). Il fatto che Dante abbia fatto ricorso, per introdurre alla scena dell'incontro fra Dante e Virgilio, a un solenne inno della Chiesa, mettendone un verso in bocca a Virgilio, ha suggerito interpretazioni radicalmente contrapposte. "È un'atroce parodia" – ha sostenuto Francesco D'Ovidio.<sup>10</sup> E ha aggiunto: "Anche l'applicazione dell'inno consuona col tono parodico di tutto l'insieme. È l'inno della Passione applicato all'eterna passione di Lucifero". Un altro commentatore ottocentesco, lo Scartazzini, ha invece sostenuto l'opinione contrapposta; secondo lui Dante "applica le parole alle ali di Lucifero non già per ironia, ma piuttosto per significare l'antitesi tra la bandiera del principe delle tenebre e quella del principe della luce".<sup>11</sup> Il tono è alto, secondo alcuni; e invece, secondo altri, esso esprime un'ironia corrosiva. Uno studioso molto attento ai problemi retorici come il Brugnoli<sup>12</sup> mette in guardia da interpretazioni frettolose: "È

dubbio se il tono assunto da Dante con l'inevitabile parodia del testo liturgico, sia più o meno ironico e, ammessa l'ironia, rimane sempre da spiegare la coordinata etica ed estetica dove va registrata".

Evidentemente il problema non era solo di interpretare correttamente il verso iniziale, ma l'intero episodio dell'incontro con Lucifero. I critici che più hanno insistito sul carattere coerentemente parodico di tutto l'episodio sono stati il Gorni,<sup>13</sup> che ha posto l'accento sugli aspetti intertestuali e retorici della scrittura dantesca in questo canto, e il Freccero,<sup>14</sup> che ha posto l'accento sugli aspetti ideologici e simbolico-allegorici di tutta la rappresentazione. I due tipi di interpretazione, in un certo senso, si integrano e rispondono alla richiesta del Brugnoli: forniscono "la coordinata etica ed estetica" dell'uso retorico della parodia.

Freccero interpreta l'immagine di Lucifero con le grandi ali simili a pale di un mulino come un'immagine di crocifissione, una *crux diaboli* (croce del diavolo) e riconduce

l'episodio ai suoi significati allegorico-figurali e simbolici. Ricorda la dottrina cristiana della "necessità" della crocifissione e ricorda anche, per interpretare l'episodio all'interno del viaggio dantesco, la dottrina platonico-cristiana dell'"imitazione di Cristo": il programma di educazione e salvezza del cristiano attraverso la restaurazione dell'immagine di Dio nell'uomo. Satana crocefisso: questo è il grande tema narrativo, strutturale e allegorico del canto. (Non si dimentichi che il punto dove Satana giace, al centro della terra, si trova, in posizione centrale, sulla linea che congiunge i luoghi contrapposti della caduta: il paradiso terrestre, in cima alla montagna del purgatorio; e della redenzione: il Golgota, sulla cui cima Cristo fu crocefisso).

Il momento culminante (che corrisponde, sul piano rappresentativo e allegorico, al rovesciamento parodico che avviene sul piano dei linguaggi) si ha quando Dante e Virgilio si confrontano con la crocifissione di Satana e la trasformano in strumento di salvezza (Freccero pone

l'accento, a questo proposito, sul verso 82 del canto: "le scale" a cui si aggrappano Dante e Virgilio suggeriscono chiaramente l'immagine, anche figurativa, della croce). A questo punto c'è un rovesciamento: la croce del diavolo diviene la croce della salvezza:

By turning upside down at the center of the universe, the pilgrim and his guide right the topsy-turvy world of negative transcendence from which they began. Satan, the Prince of this world, seems right side up from the perspective of Hell; after crossing the cosmic starting-point, however, Dante sees him from God's perspective, planted head downward with respect to the celestial abode from which the angel fell.<sup>15</sup>

Ecco allora risultare come il vero protagonista del canto sia Lucifero. Dante lo vede apparire gradualmente e la lentezza dell'apparizione è espressa con efficacia dal ritmo dei versi. La visione ha un carattere illusorio e de-

formato, quasi un effetto di straniamento, o di “perspective by incongruity” (per usare un termine retorico caro a Kenneth Burke). L’effetto è per certi aspetti simile a quello dell’apparizione dei giganti, nel canto XXXI, che Dante, anche lì con un effetto di illusione ottica, aveva scambiato da lontano per “alte torri”. E in effetti c’è, anzitutto, tra Lucifero (gigantesco) e i giganti un rapporto narrativo, in quanto i giganti servono da termine di confronto per il lettore, nella cui fantasia e memoria l’immagine è già penetrata, e anche in quanto, in tutti e due i casi, al termine dell’episodio, sia il gigante Anteo che Lucifero si trasformano in strumenti meccanici per far superare a Dante e Virgilio gli ostacoli del cammino: Anteo trasformandosi in una specie di gru, Lucifero in una specie di scala. Ma c’è anche, fra Lucifero e i giganti, un rapporto tipologico. Lucifero ha, dei giganti, le stesse caratteristiche sia fisiche che morali: la superbia pagana, la violenza, la mostruosità che rende questi esseri inconfrontabili con la figura umana. Sul rapporto tipologico

fra Lucifero e i giganti ha insistito Peter Dronke, il quale ha fatto osservare come Lucifero sia “immersed even deeper in ice than they are in their pit, and he is a giant on a far larger scale than they” e ha sostenuto che, nel mondo tipologico di Dante, la ribellione dei giganti pagani contro il mondo divino di Giove può essere interpretata come una “prefigurazione” della ribellione suprema di Lucifero: per questo in entrambi i casi la punizione sarebbe risultata in “a perpetual, immobile rootedness”.<sup>16</sup> Lucifero è immerso nel ghiaccio, come una scultura immobile, in un grande silenzio, e l’assenza di suono sembra estendersi a tutto, anche al vento, alle lacrime di Lucifero, alle sue mandibole che maciullano i traditori, alle reazioni di Dante, sì che ancor più spicca, quasi accompagnato da trombe in falsetto, il canto iniziale di Virgilio. Ed è giusto che sia così: se Dio è “la parola”, il “Verbo”, Lucifero è la non-parola, il non-Verbo. La strategia rappresentativa attribuita da Hegel, in una pagina famosa (presa a fondamento dei suoi saggi danteschi da Erich

Auerbach), al poema dantesco, quella cioè di aver “immerso il mondo vivente dell’agire e del patire, e più precisamente delle azioni e dei destini individuali, in una esistenza immutabile”, qui giunge al suo culmine: l’immutabilità di Lucifero, la sua pervicacia nel male e nell’errore, è quella stessa del ghiaccio e dell’infinito silenzio.

Ma che dire della descrizione fisica di Lucifero? È qui che è venuto in soccorso, insieme con altri critici e studiosi, Baltrušaitis. La descrizione di Lucifero, costruita pezzo a pezzo, massiccia, assai lunga (si tratta di ben dieci terzine e forse vuol suggerire, già con questa dimensione, la smisuratezza della figura), utilizza gli elementi di una lunga tradizione culturale e figurativa e a sua volta ne inaugura una, che avrà grande fortuna (basta pensare al demonio che domina la scena negli affreschi del Camposanto di Pisa, cioè nel grande ciclo pittorico di metà Trecento che si ispirò direttamente, per la rappresentazione

dell’inferno, alla lettura e ai commenti dell’opera di Dante).

Alla ricostruzione delle tradizioni culturali e figurative che hanno ispirato la descrizione dantesca di Lucifero si sono applicati con impegno, ma non sempre con risultati concordi, gli studiosi. Diversi gli elementi a cui Dante avrebbe fatto ricorso: proviamo a elencarli: 1) Anzitutto la tradizione biblica: il Lucifero o Satana (in lingua ebraica = “avversario”; in greco = “calunniatore”) della Scrittura (*Is* 14, 12-15; *Mt* 25,41; *Lc* 10, 18; *Apocalisse* 12.7-12) è un essere che interviene nella vita degli uomini con le sue opere di tentazione o direttamente o attraverso altri esseri, i demoni. È l’avversario di Dio e dei suoi disegni sull’umanità e fin dalla tentazione del serpente, che è, evidentemente, una sua “figura”, esercita la sua potenza e intelligenza malefica per contrastare i piani di Dio. 2) Poi la tradizione classica, che non conosceva vere e proprie rappresentazioni del diavolo (e dava rappresentazioni non mostruose di Ade e Plutone, i re dei mor-

ti), ma conosceva rappresentazioni di giganti e creature mostruose, come il Polifemo di Omero, o rappresentazioni di esseri bifronti, come Giano, il dio romano di gennaio. 3) La tradizione teologica medievale, che molto ha insistito sui significati allegorici del racconto biblico, elaborando, per esempio, un'interpretazione di Lucifero che gli attribuiva come peccato principale e specifico la superbia (S. Bernardo, Pietro Lombardo, S. Bonaventura, S. Tommaso: *Summa Theol.* I, 66-64, e soprattutto il *De superbia* nella *Summa vitiorum* del domenicano Guglielmo Peraldo, un testo a cui Dante pare richiamarsi soprattutto nel *Purgatorio*, quando torna a parlare di Lucifero e dei giganti: XII, 25-27). 4) La tradizione folclorica, figurativa e narrativa. La raffigurazione di Satana come mostro dalle forme animalesche e "miste" era molto diffusa nel Medioevo, come è testimoniato da tanti bassorilievi, elementi architettonici, portali, affreschi e codici miniati dell'epoca romanica e gotica, storie e narrazioni dello stesso periodo (come la *Visio Tugdali* [Vi-

sione di Tugdalo], un testo scritto in Baviera attorno al 1150-60, copiato in numerosi manoscritti, nel quale compare un Lucifero gigantesco e un'altra figura diabolica e animalesca chiamata Acherons o il mediolatino, ma di origine orientale, *Libro dei Sette Savi*, circolato nella versione latina attorno agli anni 1280-1320, nel quale compare un diavolo artificiale), e poi prediche, sacre rappresentazioni, poemi escatologici, ecc.. La maschera animalesca soggignante, il tronco disseccato, le zampe villose armate di artigli, le ali d'uccello, come è giusto per un angelo caduto (spesso anzi ali di pipistrello, che è un tipico uccello notturno): ecco gli attributi più comuni di queste creature che, secondo Baltrušaitis, avevano quasi certamente origine orientale, venivano dalle terre popolate di draghi.

L'iconografia cristiana, inoltre, aveva utilizzato gli elementi classici e folclorici per creare una corrispondenza fra la divinità trionfante del paradiso (la Trinità) e quella dell'inferno. Ecco allora, secondo la ricostruzione di Bal-

trušaitis, Satana (come qui nel canto dantesco) prendere a sua volta una forma trinitaria e dotarsi di una triplice natura e di triplice viso e di possibili (sfruttati anche da Dante) triplici significati. Dal folclore pagano e da quello orientale soccorrono le figure dei geni multicefali, o mostri con tante teste. Giano (o Gennaio) bifronte dalla mitologia pagana si diffonde in quella medievale attraverso l'uso dei calendari. Egli è a volte rappresentato davanti a una tavola imbandita, mentre presiede ai banchetti infernali. Quando poi appare sotto forma di Kronos, alla versione bifronte (che sta a indicare il doppio rapporto passato/presente) se ne aggiunge una a tre fronti (con il triplo rapporto passato/presente/futuro). Quindi, egli abbandona i calendari ed entra in simbologie più complesse, metamorfiche. Posto di fronte ai simboli trinitari cristiani, Satana, in non poche raffigurazioni medievali cristiane, riflette le tre facce o nature della Trinità come in uno specchio deformante.

Nel canto dantesco alle tre facce corrispondono tre bocche, ciascuna delle quali divora un grande traditore: il traditore di Cristo e i due traditori di Cesare. E così i due grandi elementi del mondo politico e religioso, la Chiesa e l'Impero, nel punto più profondo e buio dell'universo, trovano equilibratamente la loro vendetta. E non deve sorprendere la presenza di Bruto e Cassio: essi, come regicidi, si opposero alla realizzazione provvidenziale dell'Impero, alla unificazione del mondo nel periodo preparatorio della venuta di Cristo. Per questo sono posti sullo stesso piano di Giuda, il traditore per eccellenza.

In tutta la descrizione Lucifero è presentato come una creatura meccanica e grottesca, più imponente che animata. Ciascun elemento iconico della descrizione ha, evidentemente, un valore simbolico e il gioco delle corrispondenze è tale che l'attività interpretativa dei commentatori, sin dalla prima diffusione dell'opera, si è scatenata. Il fatto che Lucifero è rappresentato per metà immerso nel ghiaccio, per metà emergente sarebbe,

dunque, la personificazione simbolica della passione che ottunde l'intelletto; le sue ali da pipistrello rappresenterebbero la forza brutta priva dell'intelligenza, il pianto misto a bava esprimerebbe la rabbia impotente del principe sconfitto. Le tre facce, con tre colori diversi, avrebbero anch'esse un significato: la faccia rossastra incarnerebbe l'odio o l'ira; la pallida incarnerebbe l'impotenza; la nera d'Etiopia l'ignoranza (in contrapposizione alle tre virtù della prudenza, dell'amore e della costanza). (Non sono mancate, a questo proposito, interpretazioni più astruse).

Più interessanti sono gli eventuali rapporti fra la figura triplice di Lucifero e la simbologia numerologica che sembra governare il poema dantesco. Una tripartizione strutturale, come è noto, domina in lungo e in largo sia la partizione dell'opera, sia i procedimenti narrativi sia una quantità di elementi tematici: i commentatori hanno suggerito possibili rapporti fra l'aspetto triforme di Lucifero e, per esempio, le tre fiere del primo canto (con una

corrispondenza, quindi, fra primo e ultimo canto); altri hanno ricordato la ripartizione, anch'essa triplice, dei peccati e quindi delle varie zone dell'Inferno; molti hanno richiamato l'attenzione sui tre cerchi di *Par. XXXIII*, 117-120 (istituendo così un'altra corrispondenza strutturale, fra l'ultimo canto della prima cantica e l'ultimo canto dell'ultima).

In tre parti, si è visto, si può dividere anche questo canto. Se la prima parte è dominata dalla figura mostruosa di Lucifero, essa nella seconda parte si trasforma, attraverso il racconto della caduta dall'alto dei cieli e la sua rappresentazione come centro gravitazionale del mondo, in una grande forza universale, incarnazione profonda e inestirpabile del male. E la sua ombra ghiacciata resta minacciosa nella mente dei due poeti mentre faticosamente risalgono a vedere le stelle.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, trad. it. Milano 1973.
- G. Brugnoli, *Venanzio Fortunato*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, 1971, p. 913.
- R. Ceserani, *Canto XXXIV. Lucifer*, in *Lectura Dantis. Inferno, a Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn e C. Ross, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 432-439.
- A. Ciotti, *Lucifero*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma 1971, pp. 718-22.
- F. D'Ovidio, *Studi sulla "Divina Commedia"*, II, Napoli 1901, pp. 562-63.
- P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 1986.
- T. S. Eliot, *Dante*, in *Selected Essays*, London 1951<sup>3</sup> (ed. or. 1929), pp. 237-77.
- J. Freccero, *Satan's Fall and the "Quaestio de aqua et terra"*, "Italice", XXXVIII, 1961, pp. 99-115.
- J. Freccero, *Infernal Inversion and Christian Conversion (Inferno XXXIV)*, "Italice", XLII, 1965a, pp. 35-41; e *The Sign of Satan*, "Modern Language Notes", LXXX, 1965b, pp. 11-26; entrambi ristampati in *Dante. The Poetics of Conversion*, a cura di R. Jacoff, Harvard 1986 (trad. it. *Dante. La poetica della conversione*, a cura di C. Calenda, Bologna 1989, pp. 227-50).

- G. Gorni e S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1986, pp. 459-87.
- G. Gorni, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale promosso da "Biblia"*, a cura di G. Barblan, Firenze 1988, pp. 323-40.
- C. Grabher, *Mostri e simboli dell'Inferno dantesco*, "Annali della Facoltà di lettere dell'Università degli Studi di Cagliari", XXI, 1953, pp. 20-22.
- L. Ulrich, *Luzifer und Christus* (1953), in *Sehen und Wirklichkeit bei Dante*, Frankfurt a. M., "Analecta Romanica", Heft 4, 1957, pp. 121-31.
- A. Momigliano, commento a Dante, *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1945; ristampato insieme con il commento di T. Casini e S. A. Barbi (1921) e un aggiornamento critico bibliografico a cura di F. Mazzoni, Firenze 1976, pp. 705-26.
- M. Musa, *"There is a place down there" (Inferno XXXIV)*, in *A Dante Symposium*, a cura di W. De Sua e G. Rizzo, Chapel Hill 1965, pp. 151-58.
- B. Nardi, *L'ultimo canto dell'"Inferno"*, "Convivium", XXV, 1957, pp. 141-48, ristampato con il titolo *La caduta di Lucifero e l'autenticità della "Quaestio de aqua et terra"*, in *Lectura Dantis Romana*, Firenze 1959 pp. 3-14.

G. Padoan, *Introduzione a Dante, De situ et forma aqua et terra*, Firenze 1968, pp. IX-XXXI.

R. Palgen, *La "Visione di Tundalo" nella "Commedia" di Dante*, "Convivium", XXXVII, 1969, pp. 129-47.

S. Pasquazi, *Sulla cosmologia di Dante (Inferno XXXIV e Questio de aqua et terra)*, in *D'Egitto in Gerusalemme. Studi danteschi*, Roma 1985.

S. Pasquazi, *Canto XXXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*, a cura di P. Giannantonio, Napoli 1986, pp. 623-41.

G. Petrocchi, *Il canto XXXIV dell'"Inferno"*, in *Lectura Dantis Scalligera*, Firenze 1963; ristampato in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze 1964<sup>3</sup>, pp. 653-65 e in *Itinerari danteschi*, Bari 1969, pp. 295-310.

A. Pezard, *Le dernier chant de l'Enfer*, "Bulletin de la S.E.D.-Annales du C.U.M.", n. XXV, 1962, pp. 245-64; ristampato in *Lecture dell'"Inferno"*, a cura di V. Vettori, Milano 1963, pp. 397-427.

V. Rossi, *Il canto XXXIV dell'"Inferno"*, in *Saggi e discorsi su Dante*, Sansoni, Firenze 1930, pp. 177-204; ristampato in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze 1955<sup>3</sup>, pp. 653-65.

N. Sapegno, commento a Dante, *Inferno*, Firenze 1985 (1955), pp. 377-85.

G. A. Scartazzini, in Dante Alighieri, *Inferno*, Leipzig 1874, pp. 429-44.

G. Stabile, *Cosmologia e teologia nella "Commedia". La caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in "Lecture classensi", 12, Ravenna 1983, pp. 139-73.

A. Vallone, *Il canto XXXIV dell'Inferno e l'estremo intellettualismo di Dante*, in *Nuove Lecture Dantesche. Casa di Dante in Roma*, Firenze 1969, III, pp. 189-208.

V. Vaturi, *Il canto XXXIV dell'"Inferno"*, in *Lectura Dantis florentina*, Firenze 1928.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. R. Ceserani, *Canto XXXIV. Lucifer*, in *Lectura Dantis. Inferno, a Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn e C. Ross, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 432-439.

<sup>2</sup> Cfr. J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, trad. it. Milano 1973.

<sup>3</sup> B. Nardi, *L'ultimo canto dell'“Inferno”*, “Convivium”, XXV, 1957, pp. 141-48, ristampato con il titolo *La caduta di Lucifero e l'autenticità della “Quaestio de aqua et terra”*, *Lectura Dantis Romana*, Firenze 1959, pp. 3-14.

<sup>4</sup> Cfr. J. Freccero, *Satan's Fall and the “Quaestio de aqua et terra”*, “Italice”, XXXVIII, 1961, pp. 99-115.

<sup>5</sup> Cfr. G. Padoan, *Introduzione a Dante, De situ et forma aqua et terra*, Firenze 1968, pp. IX-XXXI.

<sup>6</sup> Cfr. l'aggiornamento critico bibliografico a cura di F. Mazzoni, in Dante, *Inferno*, Firenze 1976, pp. 705-26.

<sup>7</sup> A. Momigliano, commento a Dante, *Inferno*, Firenze 1945; ristampato insieme con il commento di T. Casini e S. A. Barbi (1921), in *ibid.*

<sup>8</sup> N. Sapegno, commento a Dante, *Inferno*, Firenze 1985 (1955).

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Dante*, in *Selected Essays*, London 1951<sup>3</sup> (ed. or. 1929), pp. 237-77.

<sup>10</sup> F. D'Ovidio, *Studi sulla “Divina Commedia”*, II, Napoli 1901, pp. 562-63.

<sup>11</sup> G. A. Scartazzini, in Dante Alighieri, *Inferno*, Leipzig 1874.

<sup>12</sup> Cfr. G. Brugnoli, *Venanzio Fortunato*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1971, vol. V, p. 913.

<sup>13</sup> Cfr. G. Gorni e S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1986, pp. 459-87; e G. Gorni, *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia. Atti del convegno internazionale promosso da “Biblia”*, a cura di G. Barblan, Firenze 1988, pp. 323-40.

<sup>14</sup> Cfr. J. Freccero, *Infernal Inversion and Christian Conversion (Inferno XXXIV)*, “Italice”, XLII, 1965, pp. 35-41; e *The Sign of Satan*, “Modern Language Notes”, LXXX, 1965, pp. 11-26; entrambi ristampati in *Dante. La poetica della conversione*, a cura di C. Calenda, Bologna 1989, pp. 227-50.

<sup>15</sup> J. Freccero, *The Sign of Satan*, cit., p. 37.

<sup>16</sup> P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge 1986, pp. 53-54.