

Forme di danza, forme di scrittura. L'ambito metaforico della danza all'Inferno

Nicolò Maria Fracasso

Università di Pavia

quest'orrida / e fedele cadenza di carioca
(E. Montale)

Se sul lessico e sulle immagini della *Commedia* si scorge la vigilanza di una “memoria interna all’opera, che agisce come filo conduttore interpretativo e metapoetico”¹, e se nel solco di questa memoria “lo scrittore recupera, con un processo più o meno conscio, strutture fonico-timbriche, ritmi, giri sintattici, stilemi, aree lessicali già utilizzati in opere precedenti”², non è inutile avere chiara la traiettoria che dai bassi fondamenti delle prime attestazioni sporadiche d’un lemma all’*Inferno* salirà a comporre, in *Paradiso*, architetture metaforiche complesse: in questa nota, rivolta a sondare appunto due usi episodici di termini riferibili all’ambito della danza nella prima cantica della *Commedia*, l’intento è di calare all’infernale sorgente di quell’immagine di ballo che invece in *Paradiso* è assurta a topica “manifestazione di letizia spirituale”³, e i cui “movimenti coreutici [...] convogliano la ritualità della liturgia”, e in cui da ultimo addirittura proprio la danza assume “la forma e la grazia del rito sacro”⁴, per illuminare attraverso queste attestazioni due movenze fondamentali del procedimento compositivo dantesco.

A *Inf.* VII la pena degli avari e dei prodighi di sospingere “per forza di poppa” i macigni con cui scontano la loro sregolata considerazione delle cose terrene⁵, che li porta allo scontro d’una schiera contro l’altra, è paragonata all’incontro delle acque di Jonio e Tirreno nello stretto di Messina:

¹ M. CORTI, *Percorsi mentali di Dante nella «Commedia»*, in AA.VV., *Guida alla Commedia*, Bompiani, Milano, 1993, p. 191.

² EAD., *Percorsi mentali*, cit., p. 187.

³ B. GUIDI, *Danza* in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da U. Bosco, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978 (da ora in poi siglata *E.D.*).

⁴ E. ARDISSINO, *Liturgia della gloria. La danza dei sapienti*, in *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*, Città del Vaticano, L.E.V., 2009, p. 111.

⁵ Si veda l’interpretazione accurata che ne dà Benvenuto (che cito dalla rist. an. dell’ed. del *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem edi-

Come fa l'onda là sovra Cariddi
che si frange con quella in cui s'intoppa
così convien che qui la gente riddi⁶.

Pur non essendo mancato, come anche ricorda la voce omonima della dantesca⁷, chi ha inteso *riddare* come 'tornare indietro', supposto conio dal latino *redire*, e anche per quanto constatata la non immediata attestazione, nei commenti, dell'interpretazione del verbo come 'ballare la ridda' (nessuna menzione infatti in Jacopo di Dante né in Pietro, anche Guido da Pisa lo intende come il semplice scontro delle due schiere l'una contro l'altra⁸ e si deve attendere Boccaccio perché la lettura odierna si affermi con la consueta vividezza d'immagini⁹) bisogna ammettere però che il secondo significato si inserisce molto più coerentemente nell'ampio sistema di immagini per cui questo canto è stato visto come una "triste coreografia"¹⁰. Anzi, proprio accogliendo tale interessante lettura si comprende che già questa prima attestazione terminologica riferibile alla danza è posta da subito in relazione con i modi in cui la stessa metafora sarà esplicitata in *Paradiso*: la *ridda* dei dannati e l'immagine "alta su di loro, della Fortuna"¹¹ che "volve sua spera e beata si gode" (v. 96) sono come specchiate l'una nell'al-

tum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita, Barbèra, Firenze 1887): "Nam per ista onera repraesentat nobis magna pondera laborum et curarum quae continuo premunt et gravant corpus et animum avari et prodigi; corpora enim non quiescunt dum continuo discurrunt per mare, per terram, per montes, per valles exponendo se omnibus periculis coeli, aquae, piratarum, latronum, et omnia incomoda tolerando, scilicet famem, sitim, algorem, calorem; et si forte corpus quiescat, numquam animus, imo semper secum luctatur".

⁶ *Inf.* VII 22-24.

⁷ B. BARNABEI, *Riddare*, in *E.D.*

⁸ Guido da Pisa's *Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*, a cura di V. CIOFFARI, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974, *ad locum*: "Exemplificat itaque autor et dicit quod quemadmodum in Caribdi una aqua cum alia frangitur, sic illa gens avarorum et prodigorum, dum una contra aliam saxa volvit, ex percussionibus retrocedit".

⁹ G. BOCCACCIO, in *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, vol. VI, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, 1965, nota *ad locum*: "Dice dunque l'autore che, in quella guisa, che di sopra è mostrato, le due onde di due diversi mari si scontrano, così convenirsi quivi due maniere di diverse genti o peccatori convenirsi scontrare. E questo intende in quanto dice: Così convien che qui, cioè in questo quarto cerchio, la gente riddi, cioè balli, e, volgendo, come i ballatori, in cerchio, vengano impetuosamente a percuotersi, come fanno l'onde predette".

¹⁰ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997, *Introduzione a Inf.* VII.

¹¹ *Ibid.*

tra, e i due moti circolari di avari e prodighi e della ruota della Fortuna incarnano nitidamente tutta la distanza tra la meccanica e brutale inutilità dello sforzo di scontare la pena e il *giudizio* divino, il senso di tutte le cose, ben visibile nel moto dei beni e delle sostanze “di gente in gente e d'uno in altro sangue” secondo un criterio di armonia imperscrutabile, “oculto come in erba l'anguè”. Il VII canto dell'*Inferno* permette dunque di assistere all'interessante fissarsi del tema della danza paradisiaca quasi per opposizione rispetto alla *ridda* dei dannati: nel primo embrionale impostarsi della divergenza tra l'Inferno e quella realtà celeste dagli attributi totalmente opposti, nella differenza di valore tra quelle due danze, si intuisce come la premessa su cui la memoria dantesca scriverà, sviluppando questa stessa opposizione, la terza cantica.

Per questo genere di fruttuose relazioni intratestuali, per questa “memoria che la *Commedia* ha di se stessa” Contini ha parlato di “un sistema [...] coerente, affondato nell'inconscio forse meno che non possa sembrare”¹² e Maria Corti ne ha ribadito il saldo fondamento culturale, per cui non si deve dimenticare che “siamo in epoca in cui ogni genere e grado di apprendimento scolastico, compreso l'universitario, contemplava lo studio dell'arte della memoria con la relativa individuazione dei *loci* e delle *imagines* allo scopo di esercitare appunto quella *memoria rerum* e *memoria verborum* a cui non mancano richiami nell'opera teorica di Dante”¹³.

Non si deve trascurare però, per una più piena comprensione delle modalità di tale fissarsi di *loci* e *imagines*, che il lavoro inventivo dantesco, in questo canto, si caratterizza anche per una certa misura di primordialità riguardo al soggetto celeste; primordialità comune in effetti alle anticipazioni celesti dei primi canti della *Commedia*, costituite alla stregua d'un protosistema autonomo e recanti qualche misura di eterodossia rispetto al compimento di sistematizzazione che si realizzerà nell'ultima cantica: in queste immagini dei primi canti dell'*Inferno* si legge, in altri termini, il percorso della creazione dantesca non solo per le premesse che evolveranno, lungo l'opera, in voci tematiche, immagini ricorrenti e *topoi*, come nel caso del tema della danza, ma anche per quelle anticipazioni senza seguito, per quelle *imagines* che la memoria si troverà a sacrificare. Alludo ad esempio all'interessante ricorrenza dell'immagine del serpente sia nel VII che nel IX dell'*Inferno*: il giudizio della Fortuna è nascosto nell'erba come l'*anguè*, e il messo celeste che giunge a spalancare le porte di Dite è, per i dannati immersi nello Stige, come la “nimica biscia” (vv. 76-77). Tale accostamento inatteso, benché non privo di autorizzazione scritturale¹⁴, sarà accantonato nel re-

¹² *Il Fiore e il Detto d'Amore*, attribuibili a D. Alighieri, a c. di G. CONTINI, Milano, Mondadori, 1984, in *Introduzione*, p. XC.

¹³ M. CORTI, *Percorsi mentali*, cit., p. 188.

¹⁴ Curiosamente dunque le prime attestazioni di figure di serpente nella *Commedia* non sviluppano quel tema, immediatamente riferibile al *Genesi* e più tardi ampiamente at-

sto dell'opera, costituendo qui appunto un'interessante testimonianza di quanto sfugge a quella "ineludibile prassi iterativa"¹⁵ comune a tante dimensioni del testo della *Commedia*.

La seconda occorrenza di un vocabolo riferibile alla danza si colloca a *Inf.* XIV 40, nuovamente per descrivere la pena dei dannati che, martoriati dalla pioggia di fuoco che li colpisce sul sabbione dei violenti contro Dio Natura e Arte, convulsamente scuotono le mani:

Sanza riposo mai era la tresca
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca¹⁶.

Gli antichi commentatori non hanno stavolta nessun dubbio interpretativo sul termine *tresca*, e anzi concordano nel considerarlo "una maniera di ballare"¹⁷(Boccaccio) o meglio "uno ballo salteruccio, ove sia grande e veloce movimento e di molti involuppati"¹⁸ come nota il Buti, che dà anche una lettura delle ragioni per cui Dante lo avrebbe: "si può dire che l'autore fingesse che fosse punita la prestezza, che ebbono nella vita a commettere li detti peccati, per la prestezza delle mani che significano l'operazione"¹⁹. Soprattutto però Benvenuto da Imola resta affascinato da questa immagine, che egli definisce *pulcerri-ma*, soffermandosi poi a descrivere ancora molto minutamente il modo in cui tale ballo si svolge:

Et hic nota, ut bene videas si autor venatus fuit ubique quicquid faciebat ad suum propositum, quod tresca est quaedam dancia, sive genus tripudii, quod

tinto (si pensi alla *mala striscia* di *Purg.* VIII 100), del rettile come immagine del tentatore, ma piuttosto sembrano lavorare sulla riproposizione di *Gv.* III 14, che interpreta l'episodio dell'innalzamento del serpente di bronzo nel deserto da parte di Mosè a *Num.* XXI 4-9 come premessa anagogica a quel compimento che è l'innalzamento di Cristo sulla croce.

¹⁵ G. BECCARIA, *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 99.

¹⁶ *Inf.* XIV 40-42.

¹⁷ G. BOCCACCIO, *Expositiones* cit., *ad locum* "è la tresca una maniera di ballare, la quale si fa di mani e di piedi, a similitudine della quale vuol qui l'autore che noi intendiamo i peccatori quivi le mani menare, e però dice: Delle misere mani; e poi dimostra in che, dicendo: or quindi or quinci, cioè ora da questa parte del corpo ora da quella, Iscotendo da sé l'arsura fresca, cioè il fuoco che continuamente di nuovo piovea".

¹⁸ *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-62, *ad locum*.

¹⁹ *Ibid.*

fit Neapoli artificialiter valde; nam est ludus nimis intricatus. Stant enim plures sibi invicem oppositi, et unus elevabit manum ad unam partem, et subito alii intenti facient idem; deinde movebit manum ad aliam partem, ita facient ceteri; aliquando ambas manus simul; aliquando unam ad unam partem, aliam ad aliam, et ad omnes motus ceteri proportionabiliter habent respondere; unde est mirabile videre tantam dimicationem manuum et omnium membrorum. Ita isti miseri continuo dimicabant contra flammam coquentes eos, ducentes clariter manus nunc sursum, nunc deorsum, nunc ad dextram, nunc ad sinistram, nunc recte, nunc oblique, secundum quod flamma recens attingebat quemlibet in diversa parte corporis²⁰.

Quanto tuttavia mi preme qui mettere in luce, partendo stavolta dal piano delle strutture soprasedimentali, è la grande forza con cui l'immagine di questa danza sembra influenzare il ritmo delle regioni contigue del testo.

Di seguito indico la scansione ritmica del passo in esame.

Quali Alessandro in quelle parti calde	1 4 8	
d'India vide sopra 'l suo stuolo	1 4 8	
fiamme cadere infino a terra salde,	1 4 8	33
per ch'ei provide a scalpitar lo stuolo	2 4 8	
con le sue schiere, acciò che lo vapore	1 4 7	
mei si stingueva mentre ch'era solo:	1 4 6 8	36
tale scendeva l'eternale ardore	1 4 8	
onde la rena s'accendea, com'esca	1 4 8	
sotto focile, a doppiar lo dolore.	1 4 7	39
Sanza riposo mai era la tresca	1 4 6 7	
de le misere mani, or quindi or quinci	3 6 8	
escotendo da sé l'arsura fresca	3 6 8 ²¹	42

Anzitutto si può notare come la similitudine delle schiere di Alessandro si imposti tutta, con la sola esclusione del v. 34, su una chiave ritmica pressoché uniforme, a totale preponderanza di prima e quarta toniche: pur tenendo presente l'assoluta inusualità di una struttura così lungamente isoritmica entro la multiforme varietà di ritmemi che il poeta mette in atto nel testo della *Commedia*, questa apparirebbe giustificabile, straordinario espediente di coesione testuale, se non si protraesse oltre la misura della terza terzina e dunque oltre i confini della similitudine di Alessandro. Il ritmema invece contamina l'*incipit* della terzina successiva, trasformando l'intera similitudine in una sorta di prologo ritmico al v. 40, ove l'immagine concitata, ed essa stessa fortemente *ritmica*, della *tre-*

²⁰ BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaia, Florentiae, G. Barbèra, 1887, *ad locum*.

²¹ La decima sede, canonica, non è indicata.

sca segna la conclusione dell'isoritmia per mezzo di contraccanto di 6 e 7 tonica, a cui risponde nei due versi susseguenti una struttura replicata a 3 e 6 tonica. Il cambio di ritmo è fortissimo, immediato, e la posizione di tale frattura laddove si cita in punta di verso un ballo concitato per mezzo di un lemma che è *hapax* nella *Commedia*²² non può ritenersi casuale: né può stupire il lettore la constatazione che tanto in profondità giunge ad agire la *dispositio* dantesca, che non trascura, come è anche altrove evidente in questo stesso canto²³, neppure l'adiacenza tra misura ritmica e misura retorica; d'altronde, sin dai lavori di P.M. Bertinetto sulle relazioni tra strutture soprasedimentali e sistema metrico appare assodato che sul piano metrico "nessun verso possa essere letto senza che si faccia riferimento al suo significato", a cui lo stesso studioso aggiunge: "Penso anzi che sia un insostenibile preconcetto scienziata la pretesa di affrontare la lettura di un verso in condizioni di assoluta 'verginità' semantica, come auspicano certe incaute interpretazioni formalistiche"²⁴, apprendo nei fatti l'analisi metrica alla nozione di *peso semantico*, che in qualche senso contempera di necessità tutto l'ambito retorico, che appunto deve considerarsi come un'operazione di aggiunta semantica.

Per concludere, tali attestazioni esaminate di *riddi* e *tresca* hanno dunque in comune la non neutralità metaforica di cui sono portatrici, che ha evidentemente colpito l'inventiva di Dante: *riddi* rivela la prima realizzazione di un nesso tra danza e intelligenze celesti che sarà estremamente prolifico in seguito e mostra *in nuce* i procedimenti di sovracostruzione delle sue modalità di com-

²² Si trova però *trescando* a *Purg.* X 65 "trescando alzato l'umile salmista"; il lemma avrà invece fortuna nella nostra tradizione letteraria sino al *sozzo trescone* de *La primavera hitleriana* di Montale, che condividerà con questo suo probabile modello la connotazione negativa: si veda in proposito il *Commento a La bufera* e altro di Montale, a cura di M. ROMOLINI, Firenze, Firenze University Press, 2012, *ad locum*: "La 'sagra' – e in effetti la definizione si attaglia perfettamente a una città totalmente rivestita di orpelli e stendardi, dove si susseguono senza sosta *tableaux vivants*, parate e *specimina* di usanze ludiche della tradizione popolare italiana – rivela la sua natura diabolica nel 'sozzo trescone'". Il 'ballo tradizionale contadino tipico del folclore di alcune regioni centro-settentrionali' (GDLI) risulta infatti connotato negativamente (come sempre lo sono, in Montale, le danze esagitate)". Sullo stesso tema anche il commento di D. ISELLA ad *Addii, cenni nel buio, fischi, tosse*, in *Le occasioni*, a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1996.

²³ Di sostanzialmente analoga monotonia, almento per quanto riguarda la struttura ritmica degli *incipit*, l'iperbole ai vv. 52-60 con ampia preponderanza di quarta sede tonica.

²⁴ P.M. BERTINETTO, *Il ritmo della prosa e del verso nelle commedie dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e società*, a c. di C. SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 13, scritto anche a precisazione di ID., *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche della versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1983.

posizione; *tresca*, per tutte le suggestioni che reca legate al movimento e alla concitazione, funge da catalizzatore ritmico e dà buona prova di come il metro della *Commedia* sia ben più che “immobile astrazione, sempre uguale a sé stessa, come preesistente al poema che vi ha dato forma”²⁵, ma viva invece di una relazione inscindibile con la sfera del significato, che è prima di tutto un orizzonte culturale, e attinga alla molteplicità inafferrabile della cultura personale e del vissuto, che è compito dello studioso ricomporre per indovinare le spinte e le anse, le sovrapposizioni i salti e le intuizioni che fanno la interiore sostanza della scrittura.

²⁵ G.L. BECCARIA, *Ritmo*, in *E.D.* è dell'avviso che “le leggi che governano il metro dantesco” siano ben più varie che “le pure combinazioni delle tracce lasciate dal movimento”.

