

IL MALO INGEGNO  
DI UN PERSONAGGIO DANTESCO:  
GUIDO DA MONTEFELTRO

L'*Inferno* è sempre stato la cantica della *Commedia* più ricordata dal pubblico perché comprende una galleria molto ricca e varia di personaggi, che spiccano per incisive rappresentazioni, in grado di coinvolgere con la loro multiforme umanità un vasto pubblico. Sono personaggi perduti e disperati, che hanno sbagliato nel compiere scelte in frangenti decisivi della loro esistenza, che raccontano in vario stile le loro disgraziate vicende. La varietà di questi personaggi contrasta con il personaggio tipico del *Purgatorio*, che è un'anima salva in fase di espiazione, sempre in atteggiamento umile e rassegnato, che può rievocare i suoi drammi di vita terrena ma sempre con giudizi distaccati e misurati. Ancora più distante è il personaggio del *Paradiso*, che, circondato di luce, ormai concentrato nella sua beatitudine eterna e quindi essenzialmente al di sopra della dimensione umana, parla di filosofia e teologia; quando si riferisce al mondo terreno, non insiste sulla propria esperienza individuale, bensì la riprende soltanto per allargare il discorso su orizzonti più ampi, per esprimere valutazioni di ordine generale, sempre in un'ottica superiore, celeste. I dannati invece sono più numerosi e, anche se tutti condannati e assegnati in eterno ai nove gironi in base ai loro peccati, sono comunque ripartiti dall'autore secondo un'ulteriore scala gerarchica, secondo il valore della loro personalità. Si è soliti distinguere tra due grandi famiglie di dannati: i personaggi di umanità inferiore, talora spregevoli, che possono suscitare anche disgusto, e quelli invece cosiddetti magnanimi, che in vita hanno manifestato qualità positive, hanno anche operato positivamente, ma poi hanno liberamente e consapevolmente scelto il male, macchiandosi di qualche colpa capitale, precipitando nella perdizione.

Tale consolidata tesi critica necessita tuttavia di qualche precisazione dal momento che rischia di appiattire i personaggi di questa seconda categoria, che sono in numero minore rispetto alla folla dei personaggi co-

muni e inferiori, ma appaiono di gran lunga più importanti e significativi. Il fatto è che i magnanimi, che si alzano parecchio al di sopra della media umana, non possono risultare certo molti, ma neppure sono simili tra loro. Bisogna infatti rilevare che questi personaggi superiori, che l'autore valorizza concedendo loro prima di tutto un'ampia sequenza di terzine dove possono esprimere meglio se stessi, di fatto risultano caratterizzati da un'estesa gamma di sfumature e da significati diversi. Denominatori comuni rimangono quindi il più alto numero di terzine e la rievocazione più dettagliata delle tappe cruciali delle loro esistenze. Proprio il più articolato racconto di sé, sollecitato dalle domande di Dante o di Virgilio, conferisce il taglio più teatrale di questi episodi che possono sfociare in dialoghi con battute serrate. Si oscilla insomma da personaggi che recitano lunghi monologhi tragici come Pier delle Vigne, Ulisse, Ugolino, che si stagliano al vertice di questo gruppo di personaggi, a intrecci di dialogo tra dannato e protagonista, in cui si può inserire talora la guida Virgilio o un altro dannato, come nel caso più complesso e riuscito del canto decimo con il doppio dialogo con Farinata, figura principale, e con Cavalcante. Questa varietà anche tecnica non ha soltanto una sua efficacia estetica, evitando il ripetersi monotono di scene quasi uguali e prevedibili, ma risponde anche all'esigenza di calibrare i significati, visto che ognuno di questi racconti e dialoghi è portatore di un suo specifico senso. Per Dante il personaggio è apparso e parla così perché così si è voluto dall'alto, secondo il piano superiore del viaggio ultraterreno che gli è stato concesso dal cielo; si potrebbe citare la famosa formula: «vuolsi colà dove si vuole / ciò che si puote, e più non dimandare», ripresa due volte in *Inferno* III 95-96 e V 22-24.

Di fronte a un personaggio quindi privilegiato, che può vantare una notevole quantità di versi e anche l'attribuzione di un discorso diretto di indubbio peso, occorre analizzare con attenzione le terzine con la sua presenza, concentrandosi anche sullo stile, sugli eventuali ornamenti retorici (che non sono mai soltanto in funzione di abbellimento estetico, ma sempre arricchiti di ulteriori sensi), e poi allargare l'indagine progressivamente, poiché si possono rivelare significativi anche altri elementi, in particolare il percorso di avvicinamento al personaggio con la descrizione della scena, eventuali ornamenti retorici, gli interventi autoriali diretti, i confronti con gli episodi precedenti. Da questo punto di vista i canti XXVI e XXVII<sup>1</sup> presentano una situazione di scelte particolarmente esemplari per il trattamento riservato a due grandi personaggi: entrano

<sup>1</sup>) Una svolta negli studi critici su questi canti si è avuta con le originali interpretazioni di G. Muresu, che propone prima di tutto di abbandonare la denominazione di consiglieri fraudolenti per tali peccatori, che avrebbero piuttosto commesso la colpa di abusare della propria intelligenza per fini peccaminosi; ma il saggio spicca per altre acute analisi, in particolare sull'uso della parola di Guido, e per la severa revisione degli studi precedenti (Muresu 2005).

in scena e campeggiano simmetricamente un celebre personaggio antico e un celebre personaggio moderno, Ulisse e Guido da Montefeltro. Sono nella stessa bolgia dei cosiddetti consiglieri fraudolenti e la loro comparsa in successione è evidentemente calcolata e invita il lettore a rivedere criticamente i denominatori comuni e le differenze che li marciano. In primo luogo occorre rilevare che prima ancora della descrizione della bolgia si incontra uno dei più forti interventi diretti dell'autore:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
 perché non corra che virtù nol guidi;  
 sì che, se stella bona o miglior cosa  
 m'ha dato 'l ben, ch'io stesso nol m'invidi.

(If XXVI 19-24)

I critici pongono in rilievo la differenza del tempo dei due verbi, dal momento che l'autore rivela di essere stato molto colpito da quanto ha visto e sentito in quella bolgia, tanto da ricordarlo ancora nel presente, mentre sta scrivendo, con emozione dolorosa. Non spiega perché, ma la reticenza è giustificata per creare un senso di attesa (sarà il lettore a poter decifrare l'autentico senso di questa confessione alla fine dei due canti). L'obiettivo si fissa invece sulla questione dell'"ingegno", con un chiaro confronto tra il proprio ingegno, orgogliosamente riconosciuto come alto, così come ha voluto il cielo, e il malo ingegno dei grandi personaggi che stanno per presentarsi, ingegni di ben alto livello, ma pure maligni, volti a macchinare i più svariati inganni e a perseguire il male. Con questa rilevata dichiarazione in prima persona il valore esemplare ed educativo di quanto accade nella bolgia dei peccatori di malo ingegno non poteva avere un'indicazione più manifesta. E questo vale sia per l'antico eroe classico, sia per il personaggio moderno di Guido da Montefeltro, citato positivamente tra l'altro nel *Convivio*.

Non si deve dimenticare neppure la descrizione della scena e della pena, che si trova nel canto XXVI ma vale anche per il canto successivo, dove compare Guido. Per ben sei terzine si snodano due ampie similitudini, una naturalistica (quella celebre delle lucciole: «come la mosca cede a la zanzara, / vede lucciole giù per la valle, / forse colà dov'e' vendemmia e ara», XXVI 27-30) e una biblica (sull'effetto ottico che accompagna la salita in cielo del carro di Elia). Il rilievo retorico di questa parte ben si addice al valore dei personaggi in arrivo. Perché tutto classicamente si modella sull'uso simmetrico: due canti, due personaggi e quindi due similitudini. L'ampiezza di queste è per altro indispensabile dal momento che la pena subita dai dannati dell'ottava bolgia è tra le più singolari: sono bruciati dal fuoco che li avvolge completamente tanto da far perdere loro ogni connotato umano, ostacolando persino la loro capacità di parlare. Su questi sin-

golari aspetti si insiste in entrambi i canti: la lingua di fuoco da cui escono a fatica le loro parole funge da contrappasso alle loro doti di oratori persuasivi e ingannatori. Si tratta di una pena particolarmente dolorosa, come si constata dal loro dibattersi inquieto, dal loro vagare disordinato dentro il cerchio, e umiliante, con una metamorfosi disumana presente anche in altri casi (suicidi, ladri), tanto più appropriata qui per le straordinarie capacità di malizia, di simulazione e dissimulazione, che questi peccatori di malo ingegno hanno esibito per raggiungere i più malvagi scopi. Nel canto XXVI motore dell'azione diventa la curiosità di Dante nel vedere una fiamma a due corni, cui si aggiunge l'intromissione di Virgilio che si arroga il compito di interrogare Ulisse. Il mitico eroe dell'antichità merita di essere interpellato direttamente dal grande poeta che lo ha anche messo in scena nella sua opera: «s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco / quando nel mondo li alti versi scrissi» (vv. 79-81). Merita anche e soprattutto di parlare come un eroe tragico, senza mai essere interrotto per 42 versi, illustrando le tappe essenziali del suo fatale destino. Le parole e la peripezia di Ulisse sono chiare da interpretare per il lettore, emblematiche di un eroe che procede alla ricerca di una conoscenza assoluta, conoscenza per la conoscenza, e non spirituale e cristiana: «l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» (vv. 97-99); le sue doti emergono quando con un'«orazion picciola», riportata puntualmente, riesce a piegare i compagni ai propri intendimenti, coinvolgendoli nella rovina complessiva fissata nell'ultimo lapidario verso: «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (v. 142).

Molto meno solenne risulta l'apparizione di Guido da Montefeltro all'inizio del canto XXVI: a prendere l'iniziativa è proprio il dannato, che riesce con fatica a far uscire le sue parole dalla fiamma. La similitudine che spiega il fenomeno, quella del «bue cicilian» è molto meno nobile delle due citate nel canto precedente, dal momento che Dante ricorda il crudele strumento di morte inventato da Perillo per Falaride tiranno di Agrigento. Queste scelte non sono mai neutre: non sarà casuale che in questo episodio l'inventore del terribile supplizio sia condannato dal tiranno a subire per primo l'orrenda morte, segno di un imbarbarimento del cuore umano che si ritrova più volte nel canto a proposito delle vicende politiche contemporanee. Non solo, ma di fronte allo stile alto dell'orazione di Ulisse, il linguaggio di Guido appare di livello subito inferiore, molto più vicino a uno stile colloquiale:

udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo  
la voce e che parlavi mo lombardo,  
dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo",  
perch'io sia giunto forse alquanto tardo,  
non t'incresca restare a parlar meco;  
vedi che non incresce a me, e ardo!».

(If XXVII 19-24)

Lo sconosciuto si rivolge a colui che ha sentito parlare, cioè Virgilio, ripetendo espressamente la sua formula d'addio a Ulisse, con termini persino di origine dialettali («Istra»). Il dannato non si erge sul coturno tragico come l'eroe greco, bensì si dimostra pronto al dialogo, anzi lo sollecita egli stesso per primo, rivelando subito di essere della terra di Montefeltro e domandando notizie sulla situazione politica della Romagna:

Se tu pur mo in questo mondo cieco  
 caduto se' di quella dolce terra  
 latina ond'io mia colpa tutta reco,  
 dimmi se Romagnuoli han pace o guerra;  
 ch'io fui d'i monti là intra Orbino  
 e 'l gioio di che Tever si diserra.

(If XXVII 25-30)

Qui si coglie la rimarchevole distanza di Guido da Ulisse: mentre l'eroe greco, appartenente a un'epoca molto lontana, è portatore di istanze universali anche se volte a fini colpevoli, Guido è un personaggio contemporaneo, morto per di più da poco (1298), tutto calato nella politica del suo tempo. Infatti, come molti dannati, essenzialmente incapaci di elevarsi a livelli superiori, si mostra ancora molto attaccato alla vita terrena («dolce terra latina»), ma anche soprattutto curioso delle vicende italiane, in particolare di quelle in cui si svolse la sua azione, appunto la Romagna, dove operò attivamente come capo dei Ghibellini contro il papa, fino al momento in cui decise di cambiar vita e di farsi francescano, due anni prima di morire.

Si passa così dalla riflessione astratta sui massimi principi, sul senso della vita umana, sul ruolo della conoscenza, che trapela nella narrazione di Ulisse, alla realtà contingente e dinamica del presente su cui questa nuova figura formula domande con un interesse concreto. In questo caso non c'è bisogno di Virgilio, che, in qualità di più grande poeta latino, prima si era intromesso come adeguato interlocutore di Ulisse, ma tocca rispondere proprio al contemporaneo Dante. Inizia così una tipica rassegna politica, come altre distribuite nelle tre cantiche del poema, dove l'autore può riferire lo stato politico dell'Italia e di certi territori, sempre dilaniati da lotte intestine. Anche tipicamente dantesco è il riferimento ai cuori dei tiranni come punto d'origine di tutti i conflitti, con palese allusione all'influenza incontenibile della cupidigia del potere, che si concreta nella polemica usuale contro signori e signorotti, coinvolti nel gioco più ampio dello scontro tra impero e papato. Come sempre in questi passi, l'autore assume un tono insieme amaro e indignato che traspare dallo stile scoriato vivacemente espressivo, ricco di figure retoriche, dove s'intrecciano richiami geografici, araldici, bellici. Proprio uno degli episodi guerreschi ricordati, durante l'assedio di Forlì, vide come protagonista lo stesso Guido, capo dei Ghibellini assediati, che riuscì con brillanti manovre tattiche

a sconfiggere i Guelfi assediati e i loro alleati francesi. Si tratta di un omaggio al dannato, ma senza che il protagonista possa sapere che nella fiamma si nasconde il famoso personaggio. In effetti al termine del suo resoconto arriva puntuale la domanda affinché la fiamma parlante riveli la sua identità; richiesta sostenuta dall'usuale augurio che la sua fama possa sopravvivere nel mondo (questo augurio, privo di senso nell'ottica cristiana dell'eternità, si dimostra funzionale per i dannati, appunto perché rientra nell'ambito delle passioni terrene, di una sterile vanagloria).

Da questo momento comincia l'intervento di Guido, uno dei più ampi dell'intera cantica, ben più lungo e articolato di quello di Ulisse, segno dell'indubbio peso di significato attribuitogli dall'autore, che è un significato sul valore della persona che parla e sul valore della parola che egli esprime, e quindi sulla complessità del quadro contemporaneo in cui tutto s'inscrive. Si vuole dire insomma che la complessità dell'intervento di Guido, grande uomo d'arme e altrettanto grande uomo di potere, secondo le finalità dell'autore deve invitare il lettore a riflettere sulla vicenda umana del personaggio, in particolare sulla sua sfortunata ma sempre colpevole scelta finale, ma anche sulle modalità ambigue del suo racconto, che può sembrare così dettagliato e veritiero visto che riporta direttamente anche le parole di altri personaggi, ma che invece a poco a poco risulta non persuasivo, anzi reticente e tendenzioso. Ne è prova indiretta lo stesso inizio:

«S'i' credesse che mia risposta fosse  
a persona che mai tornasse al mondo,  
questa fiamma staria senza più scosse;  
ma però che già mai di questo fondo  
non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero,  
senza tema d'infamia ti rispondo».

(If XXVII 61-66)

Il dannato, poiché non può vedere e quindi non può accorgersi che Dante è vivo, si mostra così sicuro di sé, da credere di poter parlare senza timori, senza il rischio che la sua confessione possa essere riportata in terra recando un danno irreparabile alla sua fama. Fondamentale appare l'emistichio «s'i' odo il vero», che dimostra la sua tendenza a fidarsi troppo della propria intelligenza. Guido è troppo chiuso nella sua esperienza terrena, quindi assolutamente incapace di andare oltre una dialettica razionale e di immaginare invece la possibilità preternaturale voluta dal cielo che ha concesso il privilegio di scendere vivo all'Inferno a un uomo in carne e ossa. Già dall'inizio quindi l'atteggiamento di Guido rivela crepe inquietanti, proprie di chi ha un altissimo concetto di sé e si illude di poter tenere tutto sotto controllo.

Nella prima parte del racconto il dannato esprime sinteticamente, alla solita maniera dantesca, i dati essenziali che lo riguardano: il suo essere

stato «uom d'arme, e poi cordigliero», la scelta di ritirarsi in convento per espiare e salvarsi l'anima, la caduta invece all'Inferno per colpa del pontefice di cui si era fidato. Qui si manifesta un altro dei motivi principali del canto: il riferimento negativo al «gran prete», cioè a Bonifacio VIII, si motiva con l'esigenza di porre subito in pessima luce il nemico papa. In questo caso l'interesse del personaggio coincide con l'interesse dell'autore: Guido tenta di depistare il lettore spostando l'attenzione su colui che l'ha indotto a perdersi: l'autore può introdurre così il più pesante attacco di tutto il suo poema contro Bonifacio, suo avversario politico, causa di tutti i mali che lo hanno costretto all'esilio e a una vita di stenti. Ma questo è solo il prologo dell'attacco, che verrà rilanciato in grande stile più avanti, mentre il personaggio deve ancora completare la sua presentazione, soprattutto compiutamente caratterizzarsi:

Mentre ch'io forma fui d'ossa e di polpe  
che la madre mi diè, l'opere mie  
non furon leonine, ma di volpe.  
Li accorgimenti e le coperte vie  
io seppi tutte, e sì menai lor arte,  
ch'al fine de la terra il suono uscìe.

(If XXVII 73-78)

Guido confessa un aspetto capitale del suo ingegno, che ha determinato eccellenti risultati nell'agire in guerra e in politica: l'astuzia. Non solo è stato un grande uomo d'arme e un grande politico, ma in quest'ultimo campo soprattutto si giovava di una non comune scaltrezza. L'espressione figurata «l'opere mie / non furono leonine, ma di volpe» (ripresa poi da Machiavelli nel *Principe*) sintetizza emblematicamente queste molteplici doti del personaggio, che le ha sfruttate con efficacia, conquistando fama non solo per le molte vittorie militari e diplomatiche ma anche per le modalità d'azione esibite.

Si verifica qui uno dei punti di maggiore vicinanza con il canto precedente e con il racconto di Ulisse, anch'egli notoriamente astuto. Guido riprende infatti lo stesso concetto espresso da Ulisse, una riflessione sulla vecchiaia che dovrebbe indurre al ritiro dalla vita d'azione, con la differenza che mentre Ulisse non resiste alla tentazione della grande impresa e s'imbarca per oltrepassare le colonne d'Ercole, Guido compie una forte scelta religiosa, ritirandosi effettivamente in convento e facendosi francescano<sup>2</sup>. Ma il personaggio moderno non riesce a tagliare del tutto i

<sup>2</sup>) Dante aveva citato come esempio positivo questa scelta nel *Convivio* quando parla del comportamento dell'uomo nella vecchiaia, ricorrendo al paragone con la navigazione: «[...] come lo buono marinaio, come esse appropinqua al porto, cala le sue vele [...]. Certo lo cavaliere Lancellotto non volse entrare con le vele alte, né lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano» (*Conv IV xxviii 3 e 8*). Concetto e immagine sono ripresi

ponti con il passato perché, paradossalmente, proprio la fama conquistata suscita l'occasione per un rischioso ritorno alla vita precedente. È papa Bonifacio VIII a ricordarsi delle sue qualità e a rivolgersi a lui per avere un consiglio per sconfiggere i suoi nemici, i Colonna asserragliati a Palestrina. Ma prima di arrivare a questo momento cruciale, Guido si lancia in una dura invettiva contro il pontefice subito definito: «Lo principe d'i novi Farisei». La perifrasi è usata per non citare neppure il nome del sommo capo della Chiesa, il che dal punto di vista dantesco va inteso come condanna e umiliazione. Del resto il nome di Bonifacio è già apparso nel canto XIX, quando Niccolò III, infilato a testa in giù secondo la pena del girone dei simoniaci, sentendo arrivare qualcuno, scambia Dante proprio con Bonifacio, che, secondo la conoscenza del futuro caratteristica prerogativa dei dannati, sarà appunto il nuovo arrivo in quel girone:

Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,  
se' tu già costì ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi menti lo scritto.  
Se' tu sì tosto di quell'aver sazio  
per lo qual non temesti tòrre a 'nganno  
la bella donna, e poi di farne strazio?».

(If XIX 52-57)

Il riferimento al libro del futuro (che non ha mentito perché non si tratta di Bonifacio, ma di Dante) funge come ottimo artificio per esprimere questa terribile profezia che proprio il papa precipiterà all'Inferno (Bonifacio muore nel 1303) per la sua brama di potere e per la sua condotta perversa, così lontane dal suo ufficio di capo spirituale<sup>3</sup>.

L'invettiva di Guido quindi è stata preparata da questa clamorosa notizia e dalla recisa condanna messa in bocca a Niccolò III. In realtà l'autore si è mosso secondo un'attenta strategia, visto che il primo tendenzioso riferimento a Bonifacio si scopre nel discorso di Ciaccio nel canto VI dei golosi. Nella sua profezia sulla crisi politica di Firenze sconvolta dallo scontro tra Bianchi e Neri, il dannato riferisce che uno dei due partiti riuscirà a vincere grazie «a la forza di tal che testé piaggia» (If VI 69), alludendo al comportamento del papa, ufficialmente al di sopra delle parti, ma di fatto già deciso ad aiutare di nascosto i Neri contro i Bianchi (con la susseguente fuga di Dante, destinato a restare in esilio fino alla morte). Poi arriva la rivelazione decisiva di Niccolò III nel canto XIX e infine l'invettiva del XXVII, che si prolunga per tre terzine, secondo uno schema amplificato di ascendenza biblica, tipico del riuso dantesco che ricalca

nel discorso infernale: «Quando mi vidi giunto in quella parte / di mia etade ove ciascun dovrebbe / calar le vele e raccoglièr le sarte» (If XXVII 79-81).

<sup>3</sup>) Sulla presenza di Bonifacio VIII nella *Commedia* si veda la dettagliata ricostruzione di Seriacopi 2003.

certe indignate e sarcastiche invettive proprie dei profeti. Con questa adeguata preparazione, costituita sia dai precedenti richiami a Bonifacio sempre più espliciti e pesanti, sia da questa amplificata invettiva («né sommo officio, né ordini sacri / guardò in sé»), si appropa alla narrazione della scena capitale del riservato abboccamento tra i due:

Ma come Costantin chiese Silvestro  
d'entro Siratti a guerir de la lebbre,  
così mi chiese questi per maestro  
a guerir de la sua superba febbre;  
domandommi consiglio, e io tacetti  
perché le sue parole parver ebbre.

(If XXVII 94-99)

Guido viene prima interpellato direttamente con una richiesta di aiuto così patente nella sua essenza immorale e anticristiana da lasciarlo interdetto in silenzio. Raramente nella *Commedia* una scena è raffigurata così dettagliatamente nei sottili risvolti psicologici che si possono cogliere dalle parole e dalle reazioni dei personaggi.

Il racconto giunge al punto culminante quando l'autore pone in bocca a Guido persino una battuta diretta del papa, che riproduce il passo saliente del suo ingannevole discorso. Dal punto di vista del dannato questa inserzione sembra dovuta quasi a uno scrupolo di verità che potrebbe attenuare la sua colpa:

E' poi ridisse: "Tuo cuor non sospetti;  
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare  
sì come Penestrino in terra getti.  
Lo ciel poss'io serrare e diserrare,  
come tu sai; però son due le chiavi  
che 'l mio antecessor non ebbe care".

(If XXVII 100-105)

La richiesta è lapidaria, con l'aggiunta di un'affermazione allusivamente ricattatoria perché la promessa di assolvere Guido dal peccato che starebbe per commettere dandogli il consiglio fraudolento va insieme a una minaccia neppure tanto velata. Se il papa ha due chiavi, può usare quella che impedisce l'accesso al Paradiso, ad esempio con la scomunica. L'antecessore che non ebbe care le due chiavi è Celestino V che rinunciò alla carica, forse proprio per gli intrighi di chi poi gli è succeduto sul soglio di San Pietro<sup>4</sup>. Insomma il quadro si fa sempre più fosco e inquietante. Guido, che già si era scontrato con Bonifacio nei tempi andati, subendo anche la scomunica, capisce al volo tutti i sottintesi e si preoccupa non poco. Per

<sup>4</sup>) A Celestino V si riferiscono due versi nella descrizione dei pusillanimi: «vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (If III 59-60).

questo prende la decisione tutta politica, dettata da una prudenza tutta politica, di accondiscendere:

Allor mi pinser li argomenti gravi  
 là 've 'l tacer mi fu avviso 'l peggio,  
 e dissi: "Padre, da che tu mi lavi  
 di quel peccato ov'io mo cader deggio,  
 lunga promessa con l'attender corto  
 ti farà triunfar ne l'alto seggio".

(If XXVII 106-111)

Il personaggio sceglie il male minore rispetto al maggiore («'l peggio») perché si sente ridotto sulla difensiva, avendo decifrato il senso anche intimidatorio delle parole che gli sono state rivolte («gli argomenti gravi»). Il suo consiglio è allora da politico esperto, consumato a tutte le malizie: venire a trattative con molte favorevoli promesse e poi cinicamente non mantenere i patti per poter più facilmente a sorpresa annientare gli impreparati nemici<sup>5</sup>.

I commentatori rimandano allo storico Riccobaldo da Ferrara che, raccontando la vicenda, menziona tale consiglio. Ma al di là di questa fonte o di altre conta la messa in scena del dialogo così attentamente costruito. Riportare le battute dirette del dialogo sta a indicare la volontà del danato di rievocare la vicenda per scagionarsi, per ridimensionare almeno la propria responsabilità. Ma dal punto di vista dell'autore l'operazione è più complessa: certamente c'è l'intenzione di colpire pesantemente il proprio nemico politico Bonifacio, ma anche di demistificare il comportamento di Guido, che si è fatto sì francescano, ma poi, messo alla prova in un momento cruciale, reagisce non secondo la fede e la morale, bensì da politico che, avendo passato la maggior parte della sua via tra «li accorgenti e le coperte vie», ricade fatalmente nella sua riprovevole condotta. La maestria letteraria di Dante si manifesta nella capacità di rappresentare questo passo fatale con grande acutezza psicologica. I personaggi danteschi non possono avere una vera psicologia: non solo per ragioni di spazio (anche l'anima che rimane più a lungo in scena non ha mai però a disposizione versi sufficienti che consentano un'adeguata costruzione psicologica), ma soprattutto per ragioni di poetica. L'autore mira a raffigurare personaggi esemplari, che possono essere caratterizzati nei loro tratti dominanti, legati ai peccati in cui sono caduti o da cui si stanno purificando (ci si riferisce in generale ai personaggi di *Inferno* e *Purgatorio*, dal momento che le anime beate del *Paradiso* sono del tutto prive ormai di ogni componente umana). Ma se di psicologia a pieno titolo non si può parlare, bisogna

<sup>5</sup>) Su questi aspetti ambigui del comportamento di Guido, sul carattere limitato del suo orizzonte spirituale insiste G. Barberi Squarotti come chiave d'interpretazione dell'intero episodio (Barberi 1989).

invece riconoscere che l'autore riesce a raffigurare con grande sapienza certi meccanismi psicologici, come avviene appunto in questo caso nella successione dei diversi atteggiamenti che Guido racconta di avere avuto: prima la sorpresa della richiesta, poi il silenzio reticente, l'intuizione del pericolo, infine la vile sottomissione con il suggerimento del consiglio di frode.

Guido è consapevole che sta per commettere un peccato («di quel peccato ov'io cader deggio»), ma si affida alla soluzione proposta da Bonifacio che gli prospetta una via d'uscita in apparenza ingegnosa. Paradossalmente il tanto astuto Guido da Montefeltro cade nella rete di Bonifacio, proprio Guido che conosceva bene per esperienza diretta e negativa un papa che non seguiva affatto il suo ufficio di pastore spirituale, bensì era mosso esclusivamente da una sete di potere da soddisfare con ogni mezzo. Guido ha pensato di poter salvarsi comunque l'anima per via traversa, ma non ha pensato che la divinità non si lascia ingannare da questi espedienti. Nella scena emerge sicuramente un personaggio meno alto di Ulisse, che invece si lancia in una avventura di ben altro calibro con finalità molto più ambiziose; Guido, da personaggio contemporaneo qual è, viene fatalmente invischiato in una politica bassa, ben lontana da ogni eroismo, che lo porta a precipitare in una situazione poco consona alla sua fama, alla sua presunta magnanimità. Che esista una differenza anche nella trattazione dei grandi personaggi è testimoniato appunto dall'amara parabola discendente di Guido, cui tocca un finale parecchio diverso dalla grandiosa catastrofe tragica che si abbatte su Ulisse quando la sua nave sprofonda nell'oceano per un turbine divino. Il finale della vicenda di Guido cala verso il "comico": alla sua morte si presenta san Francesco per accompagnare l'anima del frate francescano in cielo, ma viene trattenuto dal diavolo, che gli ricorda proprio il discutibile episodio del consiglio fraudolento. Anche qui sono riportati ben due interventi diretti del diavolo, dove trapela un'indubbia ironia. Prima si rivolge al santo facendogli giustamente notare:

“ch'assolver non si può chi non si pente,  
né pentere e volere insieme puossi  
per la contradizion che nol consente”.

(If XXXVII 118-120)

Poi si rivolge con irrisione al malcapitato: «Forse / tu non pensavi ch'io löico fossi!». Si è parlato per questa conclusione di una ripresa dantesca dei contrasti e delle dispute in uso nel teatro popolare di argomento religioso<sup>6</sup>. In effetti la narrazione desta non poche perplessità: pare impro-

<sup>6</sup>) Puccetti 2007 propone un interessante passo di Pietro il Venerabile come fonte per questi versi.

babile che il santo sia sceso dall'Empireo per accogliere il suo francescano dal momento che dal suo eterno scranno non poteva non sapere che era destinato all'Inferno<sup>7</sup>. Quindi una scena così imprevedibile, per di più inaccettabile secondo la norma teologica, serve a infliggere un'ulteriore umiliazione al peccatore e nello stesso tempo si carica di significati particolari per il lettore, che invece di ascoltare un monologo tragico in grande stile come nel caso di Ulisse, si ritrova in un orizzonte culturale più ordinario e indubbiamente di livello molto più basso. Insomma al peccatore contemporaneo, calato nella vile politica del suo tempo e incapace di reagire con uno scatto superiore, altro non si addice se non questa uscita di scena così deludente e ingloriosa. Per questo all'inizio Guido ha detto giustamente che non avrebbe raccontato la sua vicenda a un vivo.

Invece continua pervicacemente a raccontare anche l'ultimo atto, l'arrivo davanti a Minosse, il demoniaco giudice infernale presentato nel canto V, con una narrazione che riprende ormai lo stile di altri passi "comici" di Malebolge, cioè fortemente espressivo:

A Minòs mi portò; e quelli attorse  
otto volte la coda al dosso duro;  
e poi che per gran rabbia la si morse,  
disse: "Questi è d'i rei del foco furo".

(If XXVII 124-127)

La discesa del personaggio arriva alla fine con questa icastica immagine di Minosse che si morde la coda con grande rabbia, come reazione di fronte al ripugnante peccato dell'anima che gli è giunta davanti. Quando il mostro infernale entra per la prima volta in scena, viene così presentato: «Stavvi Minos orribilmente, e ringhia» (If V 4), mentre nel caso di Guido la sua gestualità si esprime con un furore ancora più bestiale, in stretta analogia con la disumanità del peccato condannato. La parabola discendente si conferma anche nella sequenza dei discorsi diretti, dal momento che Guido, dopo aver riportato il dialogo nefasto con il papa corruttore e quello con il diavolo lōico, riproduce l'inappellabile terribile sentenza. Il fuoco che punisce per eterna pena il peccatore lo chiude e lo nasconde, come si era già detto nel canto precedente: «e ogni fiamma un peccatore invola» (If XXVI 42). La perdita della figura umana è un'ulteriore conferma della gravità di questa colpa, che nell'episodio di Ulisse non era stata così posta in rilievo, mentre nell'episodio di Guido può emergere in maniera ben più esplicita. All'eroe classico era stato concesso di terminare il canto senza ulteriori didascalie e commenti, con una conclusione in stile alto e solenne: «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (If XXVI

<sup>7</sup>) Muresu 2005 ha segnalato giustamente l'incongruenza di questa scena. Rimando anche a un mio articolo dove tocco lo stesso argomento (Spera 2006).

142), mentre il disgraziato Guido viene per così dire marchiato da una descrizione con forti connotazioni negative:

Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto,  
la fiamma dolorando si partio,  
torcendo e dibattendo 'l corno aguto.

(If XXVII 130-132)

Significativa appare l'espressione che suggella la fine del discorso diretto: l'espressione del "compiersi del suo dire" rimanda, secondo una tecnica tipica dell'*Inferno* dantesco, al ruolo assegnato al personaggio, che parla soltanto secondo un copione determinato dall'alto, perché così insomma si vuole che debba apparire al pellegrino Dante (e quindi al lettore, cui il protagonista della visione riporta quanto ha visto e sentito).

L'immagine dell'addio del personaggio che l'autore consegna al lettore si fissa quindi sulla straordinarietà del dolore, in quel torcersi e dibattersi della punta della fiamma. Il dettaglio della lingua di fuoco che si muove sempre in molteplici e multiformi movimenti è colto con preciso realismo, ma la descrizione non vale di per sé, quanto per rendere più rappresentativa la pena del dannato. L'autore vuole sottolineare che il dolore deve essere molto intenso, ma soprattutto vuole insistere sul valore allegorico di quel «corno aguto», appartenente a un personaggio che certamente aveva doti di acutezza di ingegno fuori del comune, ma purtroppo non è stato capace di usarle "in bono" quando è stato messo davanti a una prova cruciale. Il muoversi irregolare e incostante della fiamma segna il contrappasso della pena, ribaltando l'atteggiamento tipico che queste figure avevano assunto nella vita terrena, quando sottomettevano la loro azione e le loro parole a ben premeditate e controllate modalità di esecuzione. Come l'autore ha già dimostrato in un altro celebre passo del poema, non basta possedere «altezza d'ingegno» per evitare errori capitali<sup>8</sup>. Ancora prima, nel canto VI, il protagonista aveva chiesto a Ciaccio dove si trovavano alcuni personaggi politici fiorentini noti per il loro positivo impegno nella vita pubblica («ch'a ben far poser li 'ngegni», *If* VI 81), ricevendo per contro una brutale risposta:

E quelli: «Ei son tra l'anime più nere;  
diverse colpe giù li grava al fondo:  
se tanto scendi, là i potrai vedere».

(*If* VI 85-87)

<sup>8</sup>) Cavalcante Cavalcanti usa questa espressione quando si stupisce che suo figlio Guido non accompagni Dante nel viaggio ultraterreno. L'espressione si trova nel primo dei due brevi interventi del peccatore che interrompe il dialogo di Dante con Farinata nel canto X degli eretici, che è appunto un canto con protagonisti spiriti magnanimi (*If* X 59). Proprio questo stupore conferma come i dannati non siano in grado di capire le potenzialità anche negative di un grande ingegno.

Quando Dante allora incontra personaggi di tal fatta (fiorentini e altri italiani), pone in moto una complessa operazione letteraria che punta a sceverare il tortuoso percorso che ha separato il ben fare politico dall'acquisizione del bene più grande che porta alla salvezza. Si può quindi comprendere la rilevante differenza di messa in scena tra l'episodio di Ulisse e quello di Guido. In Ulisse si rappresenta un tema universale, come dimostra la sostanza filosofica del suo discorso, che fluisce solitario secondo una coerente scelta di algido grande stile. Guido, che si è mosso in una realtà contemporanea impregnata di elementi anche bassi e quotidiani, comincia intromettendosi con una notazione linguistica di carattere regionale («parlavi mo lombardo»), per poi intervenire in un vivace dialogo di molta più scottante attualità con Dante. Proprio l'argomento politico contemporaneo induce a variare considerevolmente la rappresentazione, sia nella struttura più articolata del racconto (fino alla sorprendente invenzione del contrasto fra san Francesco e il diavolo), sia nella lingua e nello stile che appaiono più compositi e soprattutto si sviluppano secondo una parabola inesorabilmente discendente. Questa scelta si dimostra efficace per trasmettere un messaggio forte al lettore, tanto più necessario dal momento che si affronta la drammatica questione, così intensamente sentita dall'autore, del rapporto tra morale e politica nel quadro tanto critico della tormentata realtà contemporanea.

FRANCESCO SPERA  
francesco.spera@unimi.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barberi 1989                    G. Barberi Squarotti, *La voce di Guido da Montefeltro*, in *In nome di Beatrice e altre voci*, Torino, Genesi, 1989, pp. 89-116.
- Basile 2005                    B. Basile, *Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse. Lettura di «Inferno»*, XXVI, «Rivista di Studi Danteschi» 5, 2 (2005), pp. 225-252.
- Cottignoli 1984                A. Cottignoli, *La prospettiva dell'eterno nel canto di Guido da Montefeltro*, «Studi Danteschi» 56 (1984), pp. 99-113.
- Fasani 2000                    R. Fasani, *Canto XXVII*, in G. Güntert - M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 375-392.
- Muresu 2005                    G. Muresu, *La «rancura» di Guido da Montefeltro («Inferno» XXVII)*, «Studi Danteschi» 70 (2005), pp. 47-86.

- Pertile 1983 L. Pertile, «*Inferno*» XXVII. *Il peccato di Guido da Montefeltro*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere e arti» 145, 141 (1983), pp. 147-178.
- Puccetti 2007 V.L. Puccetti, *Da Pietro il Venerabile a Dante (per Guido, Ciriatto, Catalano, Buoso e altri)*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca» 30, n.s. 48 (2007), pp. 25-48.
- Scrivano 1982 R. Scrivano, *Canto XXVII dell'«Inferno»*, in P. Gianantonio (a cura di), *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*, Napoli, Loffredo, 1982, pp. 519-537.
- Seriacopi 2003 M. Seriacopi, *Bonifacio VIII nella storia e nell'Opera di Dante*, Firenze, FirenzeLibri Ed. - Ed. Libreria Chiari, 2003.
- Spera 2006 F. Spera, *La poesia forte dell'Inferno dantesco*, in «*E 'n guisa d'eco i detti e le parole*»: studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1773-1793.