«O tu che leggi, udirai nuovo ludo»: teatro, riso e rito nella "commedia dei diavoli" (*If* XXI-XXIII)*

Paolo Pizzimento
Università degli Studi di Messina
paolo.pizzimento@unime.it
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9043-1474

Riassunto

Questo articolo analizza la "commedia dei diavoli" dei canti XXI-XXIII dell'*Inferno* attraverso il filtro epistemologico dei Peformance Studies per valutare come essa abbia intercettato, transcodificato e conservato nella pagina scritta tracce apprezzabili della teatralità "diffusa" e della spettacolarità medievali. A tal proposito, analizza il carattere drammatico autonomo dell'episodio, la natura della sua "comicità" e il suo valore all'interno del "macrotesto" della *Commedia*.

Parole chiave: Performance Studies; "Commedia dei diavoli"; Teatro medievale; Diavoli; Giullari; Riso rituale.

Abstract

This article analyses, through the filter of Performance Studies theorized by Richard Schechner, the ways in which the categories of spectacle and theatricality emerge from the text of the *Divine Comedy*. The specific object of the analysis is the sequence of cantos XXI-XXIII of *Inferno*, marked by an autonomous dramatic character, in which is put on scene what has been variously defined as a "farce", a "rhapsody" or a "comedy" of the devils, absolute protagonists of the episode. Therefore, the relationship between the "microtext" of cantos XXI-XXIII with the "macrotext" of the *Comedy*, the theatrical and spectacular aspects of the episode and the sources to which the Poet looked to create it will be studied.

Keywords: Performance Studies; 'Comedy of devils'; Medieval theatre; Devils; Jesters; Ritual laugh.

* Cito i seguenti testi danteschi: per la *Divina Commedia*, Alighieri, 1991; per il *De vulgari eloquentia*, Alighieri, 2012; per il *Convivio*, Alighieri, 2019; cito, inoltre, i commenti danteschi dal *Dartmouth Dante Project* (https://dante.dartmouth.edu/) e la *Summa Theologiae* (= S.Th.) dal *Corpus Thomisticum* (http://www.corpusthomisticum.org/).

https://doi.org/10.5565/rev/dea.161 ISSN 2385-5355 (digital), ISSN 2385-7269 (paper)

1. Introduzione

In un lavoro precedente[1] ho tentato di utilizzare gli strumenti epistemologici forniti dai Performance Studies per verificare le modalità in cui un testo squisitamente letterario come la *Commedia* abbia intercettato, transcodificato e conservato nella pagina scritta tracce apprezzabili della *teatralità "diffusa"* (rappresentazioni sacre, performance giullaresche, poesia drammatica etc.) e della *spettacolarità* (feste, giochi, danze, prediche, rituali civili ma anche performance della vita quotidiana etc.) del Medioevo.[2] Quanto affermato in sede teorica può applicarsi a un caso di studio particolarmente interessante, i canti XXI-XXIII dell'*Inferno*, ove va in scena quella che è stata definita una "commedia dei diavoli", qui protagonisti come non mai nella prima cantica. Questo celebre episodio, che sembra distinguersi per il «carattere drammatico autonomo»,[3] è caratterizzato da un linguaggio triviale e popolaresco, un tono comico-realistico e una tendenza alla rappresentazione grottesca e oscena.

Scopo di queste pagine è inserire la "commedia dei diavoli" nel contesto vivente della performance medievale: anzitutto, occorrerà riflettere sull'autonomia drammatica dell'episodio e sui suoi rapporti col "macrotesto" della *Commedia* per poi avanzare delle ipotesi sulla natura della sua comicità e, infine, sul suo carattere rituale e sulla sua importanza all'interno dell'*iter* salvifico di Dante-personaggio.

2. Teatralità della "commedia dei diavoli"

Si potrebbe dire che le apparizioni dei diavoli nella prima cantica della *Commedia* rispondano a una continua modulazione tra rappresentazione e teologia: infatti, scene di grande forza rappresentativa, rispetto alle quali il dato teologico – sebbene mai trascurato – arretra, si alternano a scene in cui la rappresentazione cede il passo alla più precisa aderenza dottrinale.[4] Ove la rappresentazione prevale, sembra che la presenza dei diavoli solleciti in Dante una decisa volontà di creare episodi dalla natura fortemente teatrale, tant'è che Borsellino ha affermato: «il teatro, laddove Dante esprime una sua volontà di realizzazione formale, è strettamente congiunto a un'occasione diabolica, è una diavoleria».[5] È come se nella *Commedia* i diavoli si presentassero in modalità assimilabili a quelle del teatro italiano coevo, la cui documentazione diretta mostra figurazioni del demoniaco che lentamente si emancipano dalla severa

1. Cfr. Pizzimento, 2019a. Sui Performance studies, cfr. almeno Schechner, 1984; 1999; 2018; McKenzie, 2001; Tomasello, 2018; Vescovo, Tomasello (2020).
2. Riprendo questi termini da Allegri, 1988.
3. Borsellino, 1991, p. 31.
4. Cfr. Pizzimento, 2016.
5. Borsellino, 1991, p. 32.

asciuttezza dell'antico dramma liturgico per assumere, nelle rappresentazioni laiche e profane più tarde, fattezze di ribaldi che s'intromettono nelle vicende umane col terrore o con la burla. Assumono, insomma, un più "moderno" aspetto comico che si sovrappone a quello "antico", terrifico, senza peraltro sopprimerlo.[6]

La prima cantica ha già messo in scena il "teatro dei diavoli" con la *pugna spiritualis* alle porte di Dite (*If* VII-IX), definita un vero e proprio dramma sacro.[7] E se allora esso si è mostrato nei suoi aspetti più terrifici, adesso, con la "commedia dei diavoli", si ripropone in quelli più comici.

Poiché la "commedia dei diavoli" risalta per autonomia strutturale e drammatica, occorre riflettere anzitutto sui suoi rapporti con la struttura generale della *Commedia*. Picone riassume le tre ipotesi interpretative principali:

– *Ipotesi folklorica*: l'episodio costituirebbe una momentanea sospensione delle "tensioni" imposte dallo stile alto del Poema sacro attraverso l'assunzione della tematica bassa dei *ludi* carnevaleschi e del loro linguaggio triviale;[8]
– *Ipotesi teatrale*: l'episodio rappresenterebbe una narrativa sceneggiata alla maniera di tradizioni teatrali quali la *diablerie* o di il *jeu* giullaresco;[9]
– *Ipotesi poetica*: l'episodio istituirebbe un recupero e, insieme, una presa di distanze rispetto alla tradizione letteraria comico-realistica.[10]

Lo studioso, puntando sulla presenza di «moduli narrativi e stilistici di provenienza giullaresca»[11] nei tre canti, propende per l'ipotesi poetica. Ma occorre qui riflettere sul fatto che la poesia dei giullari era essenzialmente destinata alla performance e, perciò, afferiva più alla teatralità "diffusa" medievale che a un'idea moderna di letteratura. L'ipotesi poetica, quindi, non sembra poter escludere quella teatrale. Data l'incertezza dei confini tra ciò che è letteratura e ciò che è teatro nel Medioevo, mi sembra che l'*Aufhebung* dantesca del repertorio giullaresco riguardi tanto i testi e il loro lessico – donde l'intensificazione espressiva del registro comico – quanto le forme di rappresentazione della performance dei giullari.[12]

6. Del resto, l'allontanamento dei diavoli dalla sobrietà della sacra pagina non è che parte di un processo assai più generale di ampliamento del Vangelo ai fini della rappresentazione nel passaggio dal dramma liturgico alla sacra rappresentazione. Cfr. D'Ancona, 1971, p. 64 ss. Sui diavoli nel teatro medievale, cfr. Chiabò, Doglio, 1989.
7. Bosco 1977, 136.
8. Cfr. Camporesi, 1985 e Bachtin, 1979.
9. Cfr. Favati, 1965 e Spitzer, 1976.
10. Cfr. Sanguineti, 1961; De Robertis, 1981; Picone, 1989.
11. Picone, 1989, p. 16.
12. Sui giullari, cfr. Pietrini, 2011.

L'ipotesi teatrale può trovare un primo sostegno nel fatto che i canti XXI-XXIII sono tutti costruiti sulla categoria del "vedere",[13] che parrebbe segnalare la natura rappresentativa dell'episodio (si ricordi l'etimologia di θέατρον da θεάομαι, "guardare da spettatore"). Ne consegue che l'architettura della quinta bolgia è concepita in maniera tale da richiamare uno spazio scenico, con lo «scoglio» (*If* XXI, 30, 43) a fungere da palcoscenico con tanto di buca:

> su di esso si alternano i vari personaggi, soli o a gruppi, vi recitano la loro parte, e se ne ritirano a scena finita; sotto di esso sta, come nelle rappresentazioni teatrali del Medio Evo soprattutto transalpino, un teatrale inferno, tutto pece e fumo.[14]

Il Poeta, oltretutto, non manca di corredare la sua descrizione della bolgia con precise didascalie sull'ambientazione, l'allestimento (le luci e i suoni *in primis*), l'entrata e l'uscita di scena dei personaggi, le azioni, gli stati d'animo, i toni.

Proprio dai personaggi giungono indizi preziosi sulla teatralità dell'episodio. Anzitutto, i diavoli danno vita a «un tipo di rappresentazione avvezza ad esplicarsi in dichiarazioni e in proclamazioni come in gesti e in atti».[15] Insomma: la poesia dantesca impone che essi siano "visti" non meno che "ascoltati". Se le figure demoniache dell'*Inferno* sono generalmente presentate in una struttura anticlimatica che le rende vieppiù svuotate d'intelligenza e dinamismo man mano che il *descensus* dantesco prosegue,[16] i diavoli della quinta bolgia mostrano un'inusitata libertà di azione che Dante sembra trarre proprio dal teatro.[17] Ad esempio, la scena del «diavol nero» di ritorno da Lucca con l'anziano barattiere in spalla (*If* XXI 29-51)[18] mostra che essi possono allontanarsi dall'inferno per raccogliere i dannati direttamente in terra. Questa scena ricorda le sacre rappresentazioni, con la differenza che in esse i diavoli portano i dannati fuori scena mentre nel canto dantesco ve li introducono, quasi a offrire al teatro del mondo terreno un logico *sequitur* infernale.[19]

13. Cfr. Landoni, 2010, p. 10 ss. Si noti, a tal proposito, l'abbondanza di *verba videndi* («veder», *If* XXI, 4; «vidila», v. 6; «vedea», due volte nel v. 19; «mirava», v. 22; «Guarda, guarda!», v. 23 etc.).
14. Favati, 1965, p. 41.
15. De Robertis, 1981, p. 20 ss.
16. Una regressione, questa, che tocca il suo punto più basso nella meccanica fissità di Lucifero. Cfr. Pizzimento, 2016, p. 333 ss.
17. Picone, 1989, p. 21. Cfr. Padoan, 1970.
18. In questo caso la discesa delle anime presso la «trista riviera d'Acheronte» (*If* III, 78) e la confessione davanti a Minosse – che sembrano costituire la legge indissolubile dell'inferno – sono apparentemente saltate.
19. Cfr. Allegri, 1988, p. 212 ss. Tutto questo non deve apparire eccessivamente astratto: Dante «deve aver veduto nella realtà della vita del suo tempo, e appunto in occasione di feste d'inizio di un ciclo stagionale, la "fiera compagnia", con quei precisi atti e gesti e modi che ci descrive con tanta evidenza» (Toschi, 1955, p. 205). Cfr. Basti pensare alla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, in cui si parla della diavoleria messa in scena «per lo calen di maggio MCCCIIII» (Villani, 1991, IX, LXX).

Del resto, il comportamento dei Malebranche sembra rispondere in maniera perfetta «alle caratteristiche specifiche delle maschere-diavoli».[20] Se la loro presenza fisica è pervasiva, tanto più lo è la loro voce: essi parlano non solo ai pellegrini e ai dannati ma, soprattutto, tra loro. Non sfuggirà che Dante, nel *De vulgari eloquentia*, aveva negato a suon di teologia che angeli e demoni possedessero alcunché di paragonabile al linguaggio umano (I, ii, 3-4). E però Tommaso d'Aquino aveva ammesso una specialissima *locutio angelica* e una sua forma, ovviamente distorta, in uso dai diavoli.[21] Si potrebbe pensare, allora, che l'Aquinate offra ai diavoli parlanti della *Commedia* un appiglio dottrinale capace di emendare la rigida formulazione del *De vulgari eloquentia*. Ma il punto è, a mio avviso, che nella "commedia dei diavoli" la bilancia tra teologia e rappresentazione pende decisamente verso quest'ultima; ne consegue che sono anzitutto le esigenze performative a render necessaria la *locutio diabolica*, teologicamente giustificata o meno che sia. Esigenze che, peraltro, ottengono felicemente di «avvicinare maggiormente queste Intelligenze decadute, con i loro discorsi perversi, alla mala natura umana».[22] In effetti, la *locutio* dei Malebranche non sembra una parola angelica profanata quanto una parola umana retoricamente comica; sacrilega, forse, ma come lo è un linguaggio "umano troppo umano", da taverna. Essi potrebbero comunicare tra loro senza mezzo ma usano la parola a fine di malizia; con lo stesso fine, del resto, ricorrono ai "suoni del corpo" («ed elli avea del cul fatto trombetta», *If* XXI 139).[23] Il loro scopo essenziale, infatti, è la celebrazione del corpo come schermo – e scherno – dello spirito; celebrazione «tanto più grottesca quanto più la figura del diavolo è corporea, materiale e quasi vincolata alla vitalità degenerativa e rigenerativa, appunto, del basso corporeo e materiale».[24]

Dunque, i Malebranche sono dotati di una "parola del corpo" come i giullari e i diavoli del teatro medievale.[25] Si potrebbe obiettare che ogni dialogo è *già di per sé* dramma e che, pertanto, l'eloquio Malebranche non sarebbe un indizio sufficiente di teatralità. Tuttavia, non è possibile parlare di dramma *stricto sensu* se al dialogo non si accompagnano la didascalia, l'indicazione di regia e l'informazione drammatica necessaria alla comprensione del discorso. Se l'*actio* drammatica è essenzialmente "discorso diretto + movimento mimico", la "commedia dei diavoli" fornisce continuamente al lettore «l'indicazione

20. Toschi, 1955, p. 205.
21. Cfr. *S. Th.* Iª q. 107 a. 1 ad 3. Sulla *locutio angelica*, cfr. Mengaldo, 1978, pp. 162-199; Rosier-Catach, 2006a; 2006b; 2009; 2017. Sulla filosofia del linguaggio di Dante, cfr. Gambale, 2012.
22. Padoan, 1970, p. 371.
23. Cfr. Vela, 2013, p. 693; Sarolli, 1981, pp. 363-380; Alfie, 2011.
24. Borsellino 1991, p. 44 ss.
25. Come ricorda Le Goff (2001, p. 148), infatti, «il riso è un fenomeno che si esprime nel corpo e attraverso il corpo»; e, del resto, anche i giullari si presentano come "manifestazioni del diverso" proprio attraverso la propria corporeità. Cfr. Corti, 1978, p. 15.

di una *actio actitata* diversa dalla *actio*-discorso della battuta».[26] Né è da credere che questo "pensare per didascalie" sia una trovata estemporanea del Poeta:

> non solo […] Dante (come i suoi contemporanei) pensava che, proprio perché "comedìa", la *Divina Commedia* doveva comprendere anche l'*actio* mimica […]: ma […] didascalie *scritte*, e magari conglobate nel testo, erano usuali nel teatro medievale, soprattutto in certi casi di liturgia, di "tropi", di misteri medievali.[27]

Anche i nomi dei Malebranche esprimono e servono la rappresentazione: non solo rinviano al serbatoio onomastico giullaresco ma, soprattutto, sono espressione della corporeità. Il principio del *nomina sunt consequentia rerum*,[28] infatti, li ricava dai tratti salienti dei loro portatori i quali, peraltro, proprio qui per la prima volta nella cantica ricevono un'icastica descrizione fisica «secondo i modelli della tradizione popolare».[29]

D'altro canto, l'atmosfera giullaresca sembra informare anche gli altri personaggi dell'episodio. Il dannato Ciampolo, ad esempio, utilizza termini come «servo» e «ribaldo» e menziona il «buon re Tebaldo» (*If* XXII 49, 50, 52), ricorrendo dunque al lessico e alle formule di *captatio benevolentiae* tipiche dei giullari. Del resto, della sua attitudine giullaresca si avrà riprova con la beffa ai danni dei diavoli. Ciampolo, dice Dante, «avea lacciuoli a gran divizia» (*If* XXII 109) e occorrerà notare che il corrispettivo latino *laqueum* è metafora scritturale relativa al diavolo («Oportet autem illum et testimonium habere bonum ab iis qui foris sunt, ut non in opproprium incidat, et in laqueum diaboli», 1Tim 3, 7). Insomma, Ciampolo, maestro di menzogna, si serve delle armi del diavolo per ingannare gli stessi demoni in una beffa fin troppo umana.

Il repertorio giullaresco, d'altro canto, filtra anche nel referto del narratore: il celebre "proverbio" «ne la chiesa / coi santi, e in taverna coi ghiottoni» (*If* XXII 14-15), sebbene certamente ricollegabile alle Scritture («Cum sancto sanctus erit, et cum viro innocente innocens eris […], et cum perverso perverteris», *Pd* XVII, 26-27), a proverbi mediolatini («In templo humilis, in campis esto virilis») e a voci ecclesiastiche («quod cum deberet esse sobrius in ecclesia, fuit ebrius in taberna»),[30] palesa un'antitesi tra sacro e profano che si riscontra nella giulleria, nella goliardia dei *Carmina burana* («in taberna Gregorius / iam disputat inglorius», VI, 21-22)[31] o nel teatro profano di

26. Rossi, 1963, p. 412.
27. Ivi, p. 417.
28. Picone, 1989, p. 23 ss.
29. Vela, 2013, p. 688. L'unico tentativo precedente di descrizione dei diavoli è costituito dai «demon cornuti con gran ferze» (*If* XVIII, 35) della prima bolgia. Si tratta, in ogni caso, di una descrizione con la quale Dante resta ancora assai sul vago.
30. Così nel *De oratione* di Guntherus Cisterciensis (ed. Migne, 1844-1866, vol. 212, c. 168 A).
31. *Carmina burana* (ed. Bianchini, 2003, p. 280).

Adam de la Halle («Vous ariés ja plus chier a sir en la taverne / Que aler au moustier»).[32]

Quanto ai personaggi di Dante e Virgilio, anch'essi sono coinvolti nell'atmosfera teatrale dell'episodio. Anzitutto, com'è già avvenuto nei canti alle porte di Dite, i due poeti passano da spettatori ad attori della scena che si svolge davanti ai loro occhi. Inoltre, come allora le loro parole e le loro azioni erano intonate con l'andamento "tragico" della *pugna spiritualis*, così adesso sono informate di quello comico del *jeu*, tant'è che sembrano «disegnati qui da un poeta sorridente».[33] A Virgilio, anzitutto, tocca la parte dell'ingenuo imbrogliato: confidando nel suo ruolo di guida ultraterrena, egli non può nemmeno pensare che esistano ostacoli al «fatale andare» (*If* V 22) di Dante. Perciò, dopo aver sperimentato un tragico senso d'impotenza dinnanzi alle porte chiuse di Dite, adesso si presta con candore al raggiro dei Malebranche. Questo passaggio potrebbe essere interpretato allegoricamente, come a dire che «senza il paradigma della Verità, non è agevole riconoscere la radice della menzogna; senza la rivelazione della 'Verità', non si è attrezzati a individuare la 'Via'».[34] Ma un'interpretazione simile potrebbe generare facili equivoci ove non si tenga in debito conto che qui l'allegoria emerge non *a dispetto* bensì *per mezzo* del comico. Mi sembra, perciò, che la disavventura coi Malebranche indichi non tanto che il pagano Virgilio sconterebbe una «totale inadeguatezza alla realtà del demoniaco cristiano»[35] quanto che egli, dall'alto della sua indiscussa statura etica, è incapace di indovinare intenzioni tanto basse e fraudolente come quelle dei diavoli – cosa che, fra l'altro, va a suo maggior onore «in quanto dimostra che non è uso a commerciare con certi figuri».[36] Sono le esigenze performative dell'episodio a imporre che Virgilio conservi un contegno fermo e nobile nell'atmosfera farsesca, andando perciò incontro alla sconfitta: ed è proprio questo che, in definitiva, crea l'effetto comico e lo mostra come un personaggio a tutto tondo e non come una fredda figurazione allegorica.

Il punto di vista performativo permette di replicare a una pur autorevole obiezione mossa da Bosco:

> Si è detto che [Virgilio] non sospetti la bugia di Malacoda per l'altezza dell'animo suo per la quale una menzogna così smaccata, volgare e inutile è inconcepibile; ma se fosse così, questa altezza bisognerebbe negarla a Dante, che invece diffida.[37]

32. Così ne *Li jus du pelerin*, (vv. 18-19) di Adam de La Halle (2004).
33. Bosco, 1977, p. 144.
34. Landoni, 2010, p. 16.
35. Battaglia Ricci, 2013, p. 767. È pur vero che l'autorità di Virgilio si impone più facilmente ai demoni di ascendenza classica che non a quelli di ascendenza biblica. Cfr. Pizzimento, 2016, p. 323.
36. Saviotti, 2014, p. 241.
37. Bosco, 1975, p. 33.

Credo che, in questo caso, a distinguere i due poeti non sia l'altezza d'animo bensì la misura e la qualità del coinvolgimento nell'atmosfera farsesca, il cui gioco delle parti impone che la paura di Dante-personaggio sia sovraccaricata a tal punto da assumere persino una «patina scherzosa».[38] Il medesimo sentimento che alle porte di Dite gli aveva fatto proporre la rinuncia al viaggio («e se 'l passar oltre ci è negato, / ritroviam l'orme nostre insieme ratto», *If* VIII 101-102), ora lo muove a una comica supplica a Virgilio per proseguire senza l'indesiderata scorta dei Malebranche («deh, sanza scorta andianci soli, / se tu sa' ir», XXI 128-129). A entrambi i casi sottende un motivo teologico sottile: la paura, infatti, rischia di condurre il pellegrino a una peccaminosa disperazione della Salvezza. La minaccia dei diavoli è sempre mendace, poiché essi non possono opporsi al decreto celeste che ha voluto il viaggio di Dante. Ma il pellegrino trema e tentenna a un passo dall'«esplicita ricusazione […] della Grazia e del suo soccorso, della Fede in Dio, della carità di Dio».[39] Si potrebbe obiettare che tutto questo valga senz'altro per la "tragedia di Dite" ma difficilmente potrebbe estendersi alla "commedia dei diavoli". Come prendere sul serio l'iniziativa sgangherata dei Malebranche e la comica paura di Dante? Ma qui più che mai occorre immedesimarsi nell'azione scenica: la minaccia dei Malebranche e la paura che ne consegue sono risibili solo da un punto di vista esterno – quello di uno spettatore o tuttalpiù di Dante-poeta «che ritorna sulle proprie peripezie con un certo distacco rispetto ai momenti che ritiene, a ragione, meno meritevoli di concentrazione e partecipazione morale, sentimentale o intellettuale»[40] –; dal punto di vista interno, di Dante-personaggio, la minaccia è concreta e la paura non è minore di quella provata davanti alla città infernale.

Proprio perché il minimo comune denominatore dei due episodi è la performatività, il sentimento di paura di Dante-personaggio è un elemento compositivo funzionale all'istituzione del parallelismo tra le due scene nel segno di un rovesciamento parodico. A tal proposito, mi sembra particolarmente indovinata l'interpretazione di Sonia Barillari, secondo cui i canti nella quinta bolgia articolerebbero un'*"intratestualità" parodica* «che non è indirizzata né all'autore né all'opera ma si appunta contro i protagonisti dell'intreccio modificandone rapporti e funzioni».[41] Pare che la medesima storia debba presentarsi due volte: la prima come tragedia e la seconda come farsa, quasi a ricoprire l'intero spettro delle manifestazioni del demoniaco.

38. Ivi, p. 34.
39. Bacchelli, 1962, p. 855.
40. Saviotti, 2014, p. 233.
41. Barillari, 2003, p. 64. Sorprendentemente, l'Autrice identifica l'ipotesto della commedia dei diavoli nell'episodio dei Centauri di *If* XII mentre a me sembra da riconoscere proprio nella "tragedia alle porte di Dite".

3. Un Carnevale all'inferno

Quanto detto finora sollecita l'analisi dell'*ipotesi folklorica* sopra menzionata. Nell'approcciarsi ad essa, occorre considerare, sulla scorta delle pagine precedenti, che la "commedia dei diavoli" non costituisce un episodio di comicità fine a sé stessa, un *hors-d'œuvre* divagante. La comicità dantesca ha un fine che non può che inserirsi funzionalmente nell'economia generale del Poema sacro.

Se De Sanctis parlò di un comico «rozzamente formato, non […] artistico»[42] e i primi commentatori novecenteschi di una manifestazione di buonumore popolare,[43] mi sembra assai più sulla buona strada Pirandello, che si pronunciò per un sarcasmo che «non è mai commedia, ma è sempre un dramma che non può rappresentarsi tragicamente come dovrebbe, poiché troppo buffi, indegni e solo meritevoli di disprezzo sono gli elementi e le ragioni ond'è determinato».[44] Il comico della "commedia dei diavoli", con la sua insistita volgarità e il linguaggio triviale, inibisce ogni innalzamento del discorso ma non inficia il tenore fondamentalmente tragico del regno infernale e della sua raffigurazione nella poesia dantesca.

Bosco ricapitola efficacemente le forme e le gradazioni del comico nella "commedia dei diavoli":

> anzitutto il vivacissimo movimento scenico, in un poeta che ama tanto le figure isolate e magari le statuarie; la rappresentazione d'un mondo di gente comune, di piccole furberie in gara: i beffati non tardano a beffare a loro volta, scambiandosi le parti in commedia; […] l'attenzione al gioco dell'intelligenza sia pure degradata ad astuzia, che la vince sulla forza anche demoniaca (Ciampolo). E poi: l'acre divertimento visivo che dà una figura (il dannato che sembra una lontra); la blanda canzonatura (i due sardi che anche nell'Inferno non parlano d'altro che della loro isola); la paura di Dante; lo scherno ('qui si nuota altrimenti che nel Serchio'); l'ironia ('ogn'uomo v'è barattier fuor che Bonturo'); l'eroicomico (la disciplina militare dei diavoli); il plebeo (il segnale di Barbariccia).[45]

Non è mancato, del resto, chi ha parlato di *Küchenhumor* – «la fonte preferita di motivi comici» della cultura medievale[46] – o di «una varietà medievale e personale di *Galgenhumor*»[47] che sovraccarica il comico di orrore religioso.

Occorre inquadrare, perciò, il rapporto tra comico e tragico. In proposito, ha suscitato vivaci dibattiti l'interpretazione di Camporesi, che insiste sul carattere umoristico e folklorico del diavolo – «perché (come il contadino) egli

42. De Sanctis, 1935, vol. I, p. 237.
43. Così, ad esempio, Sannia, 1909, vol. I, p. 194; Olschki, 1937, p. 63; Barbi, 1941, p. 47, n. 1.
44. Pirandello, 1965, p. 414.
45. Bosco, 1975p. 39.
46. Curtius, 1992, p. 481 ss. Cfr. Roncaglia, 1971, p. 15 ss.
47. Costa, 1998, p. 51. Cfr. Cattaneo, 1957, p. 82.

è l'eterno sconfitto»[48] –, sulla trivialità "liberatoria" del suo linguaggio e sulla sua ambivalenza che mescida «terrore e riso, paura e liberazione dalla paura».[49] L'idea dello studioso è, perciò, che nella "commedia dei diavoli"

> la violenza sanguigna e vitale del comico popolare prorompe irresistibilmente e con tanta energia da essere integrata nel sistema "serioso" dantesco con notevole difficoltà. È l'inferno-carnevale della tradizione subalterna a sforzare la penna dantesca, una delle poche parentesi e figurazioni (ma non l'unica) in cui il lettore può assistere alla carnevalizzazione e alla trivializzazione dell'ideologia del perfetto meccanismo del castigo.[50]

Si può, credo, concordare con l'idea di carnevalizzazione anche senza convenire con l'interpretazione del carnevale come pura eversione dall'ordine dogmatico e liturgico;[51] interpretazione da cui, in definitiva, deriva la difficoltà di Camporesi di vedere la "commedia dei diavoli" integrata nel «sistema "serioso" dantesco». A mio avviso, lo studioso riduce indebitamente la complessità della questione a una «dinamica di rovesciamento dei ruoli tra servo e padrone (secondo uno schema che parrebbe però più plautino o da commedia dell'arte, che da carnevale)».[52] Già Costa ha autorevolmente replicato che non è possibile né considerare Dante «un autore eversivo e carnevalesco come Rabelais»[53] né tantomeno attribuire alla sua comicità «un carattere eversivo, che metterebbe in crisi la struttura metafisica della *Commedia*».[54] Se quest'ultima obiezione centra il nesso problematico della comicità della "commedia dei diavoli" e dei suoi rapporti con il "macrotesto" del Poema sacro, la prima tradisce ancora una concezione del carnevale appiattita su un'eversione che non ne costituisce che un aspetto parziale. Dal punto di vista dell'antropologia turneriana, infatti, tale concezione si rivela carente nell'analisi dei rapporti tra struttura e antistruttura; dal punto di vista schechneriano, inoltre, non sembra svincolarsi da un'erronea opposizione tra *efficacia* (*efficacy*) e *intrattenimento* (*entertainment*), con una pressoché totale svalutazione della prima a tutto vantaggio del secondo. Efficacia e intrattenimento non sono degli opposti binari, bensì i poli di un *continuum*; ed è

48. Camporesi, 1985, p. 23.
49. Ivi, p. 24.
50. Ivi, p. 25.
51. Cfr. Bachtin, 1979, p. 9: «Il principio comico organizzatore dei riti carnevaleschi [del Medioevo] li libera del tutto da ogni dogmatismo religioso o ecclesiastico, dal misticismo, dalla pietà; questi riti sono inoltre completamente privi di carattere magico e religioso (essi non esigono niente e non domandano niente). […] Per il loro carattere immediato, tangibilmente concreto, e per il potente elemento di *gioco*, esse sono vicine piuttosto alle forme artistico-figurative, soprattutto a quelle degli spettacoli teatrali».
52. Saviotti, 2014, p. 216.
53. Costa, 1998, p. 53.
54. Ivi, p. 57.

chiaro che nessuna performance possa dirsi totalmente all'insegna dell'una o dell'altro.[55]

In Dante, dunque, il carnevale partecipa – come vuole Bachtin – alle dimensioni del gioco e dell'arte ma non si esaurisce in esse, in quanto sortisce anzitutto una fondamentale *efficacia rituale*. Da un punto di vista metafisico, infatti, esistono delle tendenze sinistre, caotiche, inferiori che serpeggiano nella comunità e richiedono di manifestarsi: «si tratta insomma di 'canalizzare' in qualche maniera tali tendenze e di renderle il più possibile inoffensive, dandogli l'occasione di manifestarsi, ma solo per periodi brevissimi e in circostanze ben determinate, e assegnando così a questa manifestazione degli stretti limiti che non le è permesso oltrepassare».[56] Perciò, il carnevale costituisce un sovvertimento *dell'ordine* che avviene *nell'ordine*: è consacrato e regolato dalla tradizione, ha un preciso scopo ed è delimitato nel tempo della liturgia sacra e del cerimoniale civile. Il disordine è concentrato in giorni «avulsi dal corso normale delle cose»[57] ma al contempo facenti parte di un preciso calendario cosmologico[58] e così integrato nell'ordine totale.[59] Il disordine, naturalmente, contiene anche tutte quelle preziose possibilità di conoscenza, sentimento, volizione, creatività che la vita quotidiana, con la sua spinta alla coerenza, normalmente tenderebbe a contenere. Più che di sovversione, occorre perciò parlare di potenzialità che viene lasciata libera di esprimersi e, infine, viene posta al servizio della normatività. Per dirla con Turner, il carnevale «invert[e] ma non sovvert[e] lo *status quo*, la forma strutturale, della società stessa».[60]

Lo stesso Bachtin riconosce l'universalità del carnevale, che costituisce «uno stato particolare del mondo intero, […] la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano».[61] Il riso carnevalesco non è solo il riso dei subalterni contro i padroni, è *generale*. Del resto, l'articolazione tra "mondo ufficiale" e "secondo mondo"[62] non è così netta come una lettura per certi versi ormai esausta vorrebbe: una visione dualista implicherebbe la simmetria tra mondi paritetici e opposti ma anche in questo caso si dà un'incongruenza qualitativa. Il "mondo ufficiale" consente, regola e informa di sé il "secondo mondo" che, a sua volta, costituisce un'opposizione soltanto relativa: l'ordine

55. Schechner, 2018, p. 156 ss.
56. Guénon, 1975, p. 134. L'autore aggiunge, per inciso, che anche le maschere diaboliche in uso nel Carnevale costituiscono «una sorta di 'materializzazione' figurativa di quelle tendenze inferiori, o addirittura 'infernali', cui è permesso così di esteriorizzarsi».
57. *Ibidem*.
58. Turner, 1993, p. 219.
59. Si consideri del resto che, alla fine del tempo della festa, è uso sopprimere – spesso dopo averlo processato e condannato a morte – il "Re carnevale" in effigie. Cfr. Toschi, 1955, p. 243.
60. Cfr. Turner, 1986, p. 81.
61. Bachtin, 1979, p. 10.
62. Ivi, p. 8.

sacro e i rapporti gerarchici fondati su di esso non sono aboliti bensì rovesciati.[63] Inoltre, il "secondo mondo", proprio con la sua funzione parodica, conferma l'altro: «la parodia carnevalesca, infatti, negando, al tempo stesso fa resuscitare e rinnova».[64]

Si può dire, perciò, che il carnevale non nega il rito, è rito esso stesso. Questo non significa che non abbia una spiccata componente "comica" o "ludica"; è che questa non ha per fine l'intrattenimento ma sortisce anzitutto un'efficacia rituale. L'euforia, lo scherzo, la gioia collettiva, l'"abbassamento" dello spirituale nel corporeo assumono un valore che non è in nulla inferiore alla solenne gravità richiesta dai riti più "seri".[65] Essi appartengono tutti e a pieno diritto alla durkheimiana *vie sérieuse*.[66] Come ricorda Turner: «il rituale è insieme serio e giocoso».[67] Vale ricordare, d'altro canto, che le forme drammatiche del carnevale uniscono e manifestano tragedia e commedia, gioia e lotta.

Credo che solo attraverso una concezione che non riduca il carnevale a una logica della sovversione – sia essa al livello socioculturale (servo e padrone) o al livello dei fenomeni di significazione (modello e antimodello) – ma lo pone in rapporto funzionale con l'ordine sacro che sta a fondamento di una società tradizionale quale è quella medievale, si possa parlarne con precisione di elementi carnevaleschi nella "commedia dei diavoli".

Occorre ricordare che nella *Commedia* l'ordine è «l'insieme di assetto universale della creazione, di regole cosmiche, regole storiche, regole della vita individuale».[68] Se il male è *absentia boni*,[69] il disordine non sarà che *absentia ordinis*. Ne consegue che l'inferno non è *dis-ordinato*, se con questo termine si intende "fuori dall'ordine divino";[70] costituisce semmai il luogo cosmico più appropriato a contenere e delimitare il disordine. Perciò stesso la sua struttura appare come un «universo rovesciato»:[71] si tratta di una vera e propria parodia di ciò che nei cieli è *unitas* e *ordo*. Lo stesso dicasi per le schiere demoniache che imitano quelle celesti in una *cacarchia* inevitabilmente destinata alla dissoluzione.[72] L'inversione strutturale e gerarchica è segno di disordine, sì, ma

63. Cfr. Guénon, 1975, p. 133.
64. Bachtin, 1979, p. 15.
65. Cfr. Turner, 1993, p. 82.
66. Cfr. Turner, 1986, p. 67.
67. Ivi, p. 71.
68. Mineo, 2006, p. 47.
69. *S. Th.*, Iª q. 48 a. 1 co.
70. Come afferma Dante, l'inferno non è «fuori d'intenzione» (*Conv.* III, xii, 9). L'Aquinate dal canto suo conferma che esso esiste «secundum convenientem ordinem» (*S. Th.*, Iª q. 21 a. 4 co.).
71. Mineo, 2006, p. 52. Non si dimentichi che l'orientamento appare discendente solo da una prospettiva fallace quale è quella post-lapsaria del genere umano che, occupando l'emisfero boreale, si trova in una giacitura invertita rispetto all'alto assoluto del cosmo. Cfr. Pizzimento 2019b.
72. Traggo il concetto di *cacarchia* da Faggin, 1975, p. 10 ss.

un disordine solo relativo e sempre subordinato all'ordine cosmico, addirittura sacro se considerato «ex parte Dei ordinantis».[73] Il difetto onto- e cosmologico risulta sempre superato e risolto dall'ordine totale dei gradi gerarchici del mondo dantesco che, per dirla con Guénon, rappresentano «l'insieme di tutte le possibilità di manifestazione».[74]

Ora, se consideriamo l'itinerario di Dante-personaggio nei termini di un cammino iniziatico, le sue tre tappe possono essere così intese: esplorazione e ricapitolazione degli stati inferiori dell'Essere (*Inferno*), restaurazione dello stato primordiale ovvero edenico dell'uomo (*Purgatorio*), realizzazione degli stati superiori dell'Essere e unione con l'Assoluto (*Paradiso*).[75] Nella prima cantica, perciò, Dante-personaggio acquisisce lo *status* liminale dell'iniziando ed entra in uno spazio-tempo separato, in un "mondo alla rovescia", in un carnevale perpetuo che, a differenza della festa degli uomini, è destinato a rimanere senza riscatto. Il suo *descensus ad inferos* ha per fine esperire il disordine delle istanze inferiori dell'Essere, cioè gli aspetti caotici e sinistri della manifestazione; questi però devono necessariamente manifestarsi in una molteplicità graduata di aspetti che non può non contenere il comico e il terrifico – come parodia degli aspetti rigorosi e misericordiosi dell'ordine divino. Affinché il *descensus* possa giungere alla meta e procedere oltre, occorre che questi stati inferiori dell'Essere siano ricapitolati e, perciò, consumati; occorre, in termini di narrazione, che essi si rivelino in tutte le loro gradazioni, dalle più terrifiche alle più comiche. La medesima necessità rituale che prima aveva richiesto la "tragedia alle porte di Dite" esige, adesso, la "commedia dei diavoli":

> Nell'ampia gerarchia dei tipi umani più o meno illuminati dalla grazia, deve necessariamente esserci posto per quella variante che è costituita da colui che è totalmente abbandonato da Dio. La farsa riporta gli aspetti deteriori dell'uomo a un *absurdum* senza speranza in cui si assommano l'intreccio meschino e la volgarità fisica in un quadro che non concede sollievo allo spettatore.[76]

Proprio perciò non si può che concordare con Picone sul fatto che la "commedia dei diavoli" non è «un interludio per consentire una pausa e uno svago alla "guerra… del cammino… e della pïetate"», ma «un capitolo essenziale della 'comedìa'»,[77] un passo fondamentale dell'itinerario per la Salvezza.

73. *S. Th.*, Iª q. 109 a. 1 ad 2.
74. Guénon, 1996, p. 38.
75. Guénon, 2001, p. 65. Questa tripartizione "metafisica" concorda con quella "teologica" della tradizione dionisiana (la *purgativa*, l'*illuminativa* e l'*unitiva*) che sono riconosciute come costituenti l'*azione* di Dante-personaggio. Sulle fasi dionisiane cfr. Mineo, 1968, p. 222 ss. Essa, inoltre, può trovare un equivalente nelle tre fasi del rito di passaggio indicate da Van Gennep (2012): *separazione*, *transizione* e *incorporazione*.
76. Spitzer, 1976, p. 187.
77. Picone, 1989, p. 29.

Quella della "commedia dei diavoli" è una *contro-parodia* atta a suscitare «il riso del credente che non dissacra un bel nulla, perché è rivolto verso forze demoniache, le quali sono la negazione del sacro».[78] A buon diritto Borsellino mette in evidenza nell'episodio una tipologia del riso rituale e carnevalesco in riferimento ai problemi posti dalla demonologia del Poema sacro. Secondo lo studioso, infatti, Dante «esorcizza il panico demoniaco mettendo in scena i diavoli stessi con la loro oscenità e la loro ridicola commedia di beffatori-beffati».[79] Considerare il comico dantesco nella sua natura carnevalesca – che comprende quindi il ricorso al registro basso-corporeo e il riso rituale – non toglie nulla all'ineccepibilità teologica dell'operazione.

La zuffa dei diavoli costituisce peraltro la vivida rappresentazione comica della dissoluzione cui è destinata la *cacarchia* infernale. Provvidenziale è, in fondo, anche la comicità dei diavoli:

> nel dramma cristiano il diavolo, il potere del Male, viene sempre rappresentato come un carattere comico, proprio perché vinto in principio da Dio (e dall'orientamento ottimistico della drammaturgia cristiana dipende la sua qualità fondamentalmente non drammatica).[80]

Esattamente come il carnevale nell'ordine liturgico, la "commedia dei diavoli" occupa nel Poema sacro un posto rigorosamente delimitato: «è voluta da Dio, limitata da Dio, giudicata da Dio».[81] Da un lato, Dante-personaggio artecipa con serietà a quanto accade e, dall'altro, Dante-poeta addita al lettore il cammino di Salvezza che procede persino lungo l'inversione carnevalesca di questa scena gustosa.

Conclusioni

Il lungo percorso nella quinta bolgia ha portato, infine, a nuove consapevolezze sulla natura carnevalesca e il valore rituale della "commedia dei diavoli", sulla collocazione funzionale del "microtesto" nel "macrotesto", sulla natura del comico dantesco e sulle sue radici poetiche e teatrali. A questo punto, credo si possa comprendere come, dal punto di vista della performatività, le tre interpretazioni dell'episodio (*folklorica*, *teatrale* e *poetica*) non solo non si escludono ma addirittura si presuppongono a vicenda in una specie di anello ricorsivo.

Ne deriva, anzitutto, che la modulazione tra rappresentazione e teologia nelle raffigurazioni dantesche del demoniaco vada inserita, in termini di performatività, nel quadro più ampio dei rapporti tra l'esigenza rituale del senso

78. Costa, 1998, p. 57.
79. Borsellino, 1991, p. 43. Cfr. Propp, 1988, in part. il cap. XXIV, *Il riso rituale*.
80. Spitzer, 1976, p. 190.
81. Ibid.

di *presenza* e la preoccupazione orizzontale della *rappresentazione*. Mi sembra che simili risultati confortino l'idea di una lettura del Poema sacro sotto la lente dei *Performance Studies* e che questi, a loro volta, offrano un'inedita modalità di lettura del testo nel contesto vivente con un felice servizio tanto alla critica letteraria quanto agli studi teatrologici sul Medioevo.

Il "teatro della *Commedia*" ci ha offerto una gustosa rappresentazione. Ora cala il sipario su pellegrini, dannati e diavoli. Lo *speculum Salvationis* si è rivelato – foss'anche per un istante – anche *speculum mundi*, specchio della vita che tutta intera si trova riflessa nell'aldilà, di un mondo che è per Dante, con Shakespeare e prima di lui, essenzialmente teatro.

Bibliografia

Adam de La Halle (2004). *Teatro* (a cura di R. Brusegan). Venezia: Marsilio.

Alfie, F. (2011). Diabolic Flatulence: A Note on 'Inferno' XXI 139. *Forum Italicum*, XLV, 2, 417-27.

Alighieri, D. (1991 [2016]). *Divina Commedia* (a cura di A.M. Chiavacci Leonardi). Milano: Mondadori.

Alighieri, D. (2012). *De vulgari eloquentia* (a cura di E. Fenzi). Roma: Salerno.

Alighieri, D. (2019). *Convivio* (a cura di G. Fioravanti). Milano: Mondadori.

Allegri, L. (1988 [201917]). *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Roma-Bari: Laterza.

Bacchelli, R. (1962). Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farsa dei ponti rotti (1954). In Id., *Saggi critici* (pp. 845-878). Milano: Mondadori.

Bachtin, M. (1979 [19832]). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (a cura di M. Romano). Torino: Einaudi.

Barbi, M. (1941). *Con Dante e coi suoi interpreti*. Firenze: Le Monnier.

Barillari, S.M. (2003). La "diablerie" dei Malebranche: un caso di "intratestualità" parodica nell'"Inferno" di Dante. In J.-C. Mühlethaler *et al.* (eds.), *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales* (47-67). Paris: Champion.

Battaglia Ricci, L. (2013). Canto XXIII. «Imagini di fuor / imagini d'entro»: nel mondo della menzogna. In E. Malato, & A. Mazzucchi (Edd.), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni* (I, 2, 740-769). Roma: Salerno Editrice.

Bianchini, E. (Ed.). (2003). *Carmina burana*. Milano: Rizzoli.

Borsellino, N. (1991), *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*. Roma: Salerno.

Bosco, U. (1975). Il ludo dantesco dei barattieri. In H.C. Davis *et al.* (eds.), Essays in Honour of John Humphreys Whitfield (30-40). London: St. George's Press.

Bosco, U. (1977), Dante e il teatro medievale. In G. Varanini, P. Pinagli (Ed.), *Studi filologici, letterari e storici in memoria di G. Favati* (vol. I, 135-147). Padova: Antenore.

Cattaneo, G. (1957). *Bisbetici e bizzarri nella letteratura italiana*. Milano: Fabbri.

Camporesi, P. (1985). *Il paese della fame* (2a ed.). Bologna: Il Mulino.

Chiabò, M., & Doglio, F. (Edd.). (1989). *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*. 12° Convegno di studi, Roma 30 giugno/3 luglio 1988, Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.

Corti, M. (1978). Modelli e antimodelli nella cultura medievale. *Strumenti critici*, XXXV, 3-30.
Costa, G. (1998). Il Canto XXII dell'Inferno. *L'Alighieri*, n.s. XXXIX, 11, 47-94.
Curtius, E.R. (1992). *Letteratura europea e medioevo latino* (a cura di R. Antonelli). Scandicci (Firenze): La Nuova Italia.
D'Ancona, A. (1971). *Origini del teatro italiano*, rist. anast. Roma: Bardi.
De Robertis, D. (1981). In viaggio coi demòni (canto XXII dell'"Inferno"). *Studi danteschi*, LIII, 1-29.
De Sanctis, F. (1935). *Storia della letteratura italiana*, rist. Firenze: Salani.
Faggin, G. (1975). *Le Streghe*. Milano: Longanesi.
Favati, G. (1965). Il «Jeu de Dante» (Interpretazione del canto XXI dell'"Inferno"). *Cultura Neolatina*, XXV, 1-2, 34-52.
Gambale, G. (2012). *La lingua di fuoco. Dante e la filosofia del linguaggio*. Roma: Città Nuova.
Guénon, R. (1975 [20036]). *Simboli della Scienza Sacra* (a cura di F. Zambon). Milano: Adelphi.
Guénon, R. (1996 [20033]). *Gli stati molteplici dell'Essere* (a cura di L. Pellizzi). Milano: Adelphi.
Guénon, R. (2001 [20032]). *L'esoterismo di Dante* (a cura di P. Cillario). Milano: Adelphi.
Landoni, E. (2010). Virgilio si è distratto. Una proposta per Inf. XXI-XXIII. *Rivista di Letteratura Italiana*, 28, 9-18.
Le Goff, J. (2001 [20198]). *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale* (a cura di A. de Vincentiis). Roma-Bari: Laterza.
McKenzie, J. (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London-New York: Routledge.
Mengaldo, P.V. (1978). *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi.
Migne, J.P. (Ed.). (1844-1866). *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina* (221 voll.). Paris: Imprimerie Catholique.
Mineo, N. (1968). *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante dalla «Vita Nuova» alla «Divina Commedia»*. Catania: Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia.
Mineo, N. (2006). Ordine e disordine nella «Commedia». In S. Zoppi Garampi (Ed.), *Ordine*. Atti del Secondo Colloquio Internazionale di Letteratura italiana, Napoli, 12-14 ottobre 2006 (47-72). Napoli: CUEN.
Olschki, L. (1937). Dante, i barattieri e il diavolo. *Giornale Dantesco*, XXXVIII, 59-81.
Padoan, G. (1970). Demonologia. In *Enciclopedia Dantesca* (vol. II, 368-374). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
Picone, M. (1989). Giulleria e poesia nella «Commedia»: una lettura intertestuale di Inf. XXI-XXII. *Letture Classensi*, XVIII, 11-30.
Pietrini, S. (2011). *I giullari nell'immaginario medievale*. Roma: Bulzoni.
Pirandello, L. (1965). Il canto XXI dell'"Inferno". In G. Getto (Ed.), *Letture dantesche* (vol. I, 395-414). Firenze: Sansoni.
Pizzimento, P. (2016). «Lo 'mperador del doloroso regno»: rappresentazione e teologia nel Lucifero di Dante. *Le forme e la storia*, n.s., IX, 2, 317-34.
Pizzimento, P. (2019a). Il Teatro della "Commedia". Per uno studio degli aspetti performativi nel Poema sacro. *Mantichora*, 9, 107-129.
Pizzimento, P. (2019b). Il disordine del cosmo e della storia: antigerarchia infernale e disarmonia terrena in Dante. In F. Castellano *et al.* (Edd.), *Le forme del*

comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti). Firenze, 6-9 settembre 2017 (732-738). Firenze: Società Editrice Fiorentina.

Propp, V. (1988). *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana* (a cura di G. Gandolfo). Torino: Einaudi.

Roncaglia, A. (1971). "Lectura Dantis": "Inferno" XXI. *Yearbook of Italian Studies*, I, 3-28.

Rosier-Catach, I. (2006a). Le parler des anges et le nôtre. In S. Caroti *et al.* (eds.), *«Ad Ingenii Acuitionem». Studies in Honour of Alfonso Maierù* (377-401). Louvain-la-Neuve: Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales.

Rosier-Catach, I. (2006b). «Solo all'uomo fu dato di parlare». Dante, gli angeli e gli animali. *Rivista di filosofia neo-scolastica*, XCVIII, 435-65.

Rosier-Catach, I. (2009). Une forme particulière de langage mental, la *locutio angelica*, selon Gilles de Rome et ses contemporains. In J. Biard (éd.), *Le langage mentale du Moyen Âge à l'âge classique* (60-93). Louvain: Peeters.

Rosier-Catach, I. (2017). La *locutio angelica* dans la scolastique médiévale. *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, 124, 277-282.

Rossi, M.M. (1963). Il lato drammatico della "Divina Commedia". *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali e Lettere*, CXXI, 391-441.

Sanguineti, E. (1961), *Interpretazioni di Malebolge*. Firenze: Leo S. Olschki.

Sannia, E. (1909). *Il comico, l'umorismo e la satira nella Divina Commedia*. Milano: Hoepli.

Sarolli, G.R. (1981). *Prolegomena alla Divina Commedia*. Firenze: Leo S. Olschki.

Saviotti, F. (2014). Dante, i diavoli e l'ira di Virgilio. *Carte Romanze*, 2, 1, 211-253.

Schechner, R. (1984). *La teoria della performance. 1970-1983* (a cura di V. Valentini). Roma: Bulzoni.

Schechner, R. (1999). *Magnitudini della performance* (a cura di F. Deriu). Roma: Bulzoni.

Schechner, R. (2018). *Introduzione ai Performance Studies* (a cura di D. Tomasello). Imola: Cue Press.

Spitzer, L. (1976). *Studi italiani* (a cura di C. Scarpati). Milano: Vita e Pensiero.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Cultural Memory and Performance in the Americas*. Durham (NC): Duke University Press.

Tomasello, D. (2018). *Una via italiana ai Performance Studies*. In R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, (500-525). Imola: Cue Press.

Toschi, P. (1955 [1999]). *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi.

Turner, V. (1986). *Dal rito al teatro* (a cura di S. De Matteis). Bologna: Il Mulino.

Turner, V. (1993). *Antropologia della performance* (a cura di S. De Matteis). Bologna: Il Mulino.

Van Gennep, A. (2012). *I riti di passaggio* (a cura di M.L. Remotti). Torino: Bollati Boringhieri.

Vela, C. (2013) Canto XXI. Il pellegrino tra diavoli e barattieri. In E. Malato, & A. Mazzucchi (Edd.), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni* (I, 2, 682-707). Roma: Salerno Editrice.

Vescovo, P., Tomasello, D. (2020). *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*. Imola: Cue Press.

Villani, G. (1991). *Nuova cronica* (a cura di G. Porta). Parma: Guanda.