

Risonanze dagli Inferi. Un cammino tra le voci dell'*Inferno* dantesco

Matteo Belli

belli.matteo@gmail.com



Una sera d'estate del 1998 presi l'*Inferno* di Dante dalla mia libreria, perché, da qualche tempo, non sapevo più cosa dicevo quando dicevo "amore". Aprii quel volume e lessi il V Canto, il Canto di Paolo e Francesca. Erano passati alcuni anni da quando l'avevo studiato all'Università e ancor più tempo era passato da quando l'avevo incontrato al Liceo e, prima ancora, sui banchi di quella che, allora, si chiamava Scuola Media, ma ora, a 34 anni, avvertivo il bisogno di quelle parole che, adesso, mi sembravano necessarie per aiutarmi a ritrovare un senso perduto, un'emozione dimenticata. Inizii così, il mio cammino alla ricerca di Dante, dopo tutti gli studi, le interrogazioni, gli esami, le analisi dei versi e le parafrasi del poema dantesco. Inizii così quel cammino poiché, finalmente, per la prima volta, scopro il mio perché incontrare Dante e portarlo con me.

Il primo marzo 2001 debuttai con lo spettacolo *Ora X: Inferno di Dante* che, oltre a più di 500 endecasillabi, conteneva anche circa un'ora di dialoghi e monologhi, da me scritti e interpretati. L'idea di quello spettacolo mi era venuta meno di due mesi prima, quando mi era apparsa la domanda: "Belli, la lonza che tipo di animale è?". In quell'istante capii che sarebbe stato un assolo, con vari personaggi, dedicato al mondo della scuola, perché la scuola è il luogo che ci unisce a Dante e io, in quel momento storico, sentivo un bisogno profondo di condividere con chiunque una radice culturale comune che ci dicesse umani e, quindi, in relazione possibile gli uni con gli altri. Qui nacque la mia necessità di cercare l'umanità in Dante e di cercarla laddove si manifesta nel suo stato più evidente, lo "status animarum post mortem", la condizione delle anime nell'aldilà, nel dolore del martirio di un inferno che, raccontando la morte del corpo fisico, testimonia con il canto poetico lo strazio, i rimpianti, ma anche l'amore per l'esistenza, da parte dell'anima cosciente d'averla perduta, ma consapevole di poter vibrare, ancora una volta, per il tempo della narrazione che le è concessa, in una pienezza di vita che, forse, non ha mai conosciuto nemmeno sulla Terra, totalmente sensibile della propria natura creaturale e questa pienezza di sensi coinvolge anche il suo autore, a partire

dall'ingresso nella selva oscura dominato dall'angoscia di non trovare più la strada, nella paura di ciò che quel buio può nascondere. Cerco, quindi, il Dante "poeta del mondo terreno", come titola il primo capitolo degli Studi su Dante del filologo tedesco Erich Auerbach (Auerbach, 1986) che, in *Mimesis* definisce "l'aldilà" della *Commedia* come "teatro dell'uomo e delle sue passioni" (Auerbach, 1983, p. 219). Comincia così, all'inizio del poema, il lungo cammino alla ricerca della luce, dal terrore che si riaffaccia in noi, ogni volta che, di fronte all'ignoto, non sappiamo se ce la faremo.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura
 che la diritta via era smarrita.
 Ah quanto a dir qual era è cosa dura
 esta selva selvaggia e aspra e forte
 che nel pensier rinova la paura!
 Tant'è amara che poco è più morte;
 ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
 dirò dell'altre cose ch'ì v'ho scorte.
 Io non so ben ridir com'io v'entrai,
 tant'era pien di sonno a quel punto
 che la verace via abbandonai."
 (*IfI*, 1-12)

Dante se la fa sotto e continua a tremare per tutto l'Inferno, per esempio quando incontra Minosse, il primo mostro che gli appare davanti, con la coda attorcigliata alle gambe a segnare il numero di cerchi che l'anima dannata deve scendere per raggiungere il suo destino eterno e con la voce ferinamente ispirata perché, al contrario degli umani, parla ingoiando l'aria, così come ingoia le confessioni dei dannati, nella sua mostruosità intesa nell'accezione latina di "monstrum qui monstrat et monet", il mostro che mostra ammonendo, come protome, figura che si proietta in avanti, da un capitello o da una facciata medioevale, verso il lettore o lo spettatore, a rivelargli un significato recondito e ulteriore, con una forza rappresentativa che supera il limite della compostezza formale per lasciare il più possibile un'impronta indelebile in chi la riceve, secondo la lettura "divinatoria" della parola "mostro", che prende le mosse dall'operetta dialogica *De Divinatione* di Cicerone, nella quale il termine "mostro" viene connesso con il verbo *monstrare*, legando "un evento meraviglioso del presente a un qualche sconvolgimento futuro, per lo più funesto", come ricorda la Tesi di Dottorato sul tema di Luca Baratta (Baratta, 2011-14, p. 10). E allora eccolo, il primo mostro di questo inferno: siamo all'inizio del V Canto, sulla soglia del secondo cerchio, quello dei lussuriosi e a Minosse, che gli sbarra la strada, risponde Virgilio, ("dolcissimo patre" lo chiamerà Dante al momento del congedo nel XXX Canto del *Purgatorio*, v. 50) e maestro di letteratura, di filosofia, relegato nel Limbo per non aver ricevuto il battesimo

cristiano. Qui, la sua voce di fumosa gravità pettorale e di eterea consonanza parietale, suono di un'evanescenza antica, intima e profonda (si era presentato dicendo "Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantovani per patria ambedui", *IfI*, 67-69), ora si fa più dura e determinata per avvertire Minosse di non opporsi a questo viaggio, voluto da Dio.

'O tu che vieni al doloroso ospizio',
 disse Minòs a me quando mi vide,
 lasciando l'atto di cotanto offizio,
 'guarda com'entri e di cui tu ti fide:
 non t'inganni l'ampiezza dell'entrare!
 E 'l duca mio a lui: 'Perché pur gride?
 Non impedir lo suo fatale andare:
 vuolsi così colà dove si puote
 ciò che si vuole, e più non dimandare.'
 (*IfV*, 16-24)

Virgilio è un'ombra ed è colui che, nell'*Eneide*, per raccontare il commiato di Enea dal padre, ripete le stesse parole già usate per descrivere quello dalla moglie: "Per tre volte tentò di abbracciarlo e per tre volte, dalle mani, gli sfuggì l'ombra del padre, come l'aria dei venti, come i voli del sonno" (*Aen.* VI, 700-702) e Dante si ricorda bene di questa inconsistenza del contatto col sentimento e di come, la presenza di chi non c'è più, per quanto cara, rimane inafferrabile, ma ciò nonostante, non può non chiedere a Virgilio di parlare "a quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggiere" (*IfVI*, 700-702). Sono Paolo e Francesca, cognati e amanti, uccisi dal marito di lei e fratello di lui, i cui corpi, congiunti in vita dalla passione amorosa, sono ora costretti all'unione coatta nell'essere insieme sbattuti "di qua, di là, di giù, di su" (*IfV*, 43) dal furioso contrappasso di una bufera infernale. Solitamente, si è soliti pensare che Francesca parli e Paolo, in silenzio, pianga, ma prima che questo accada può succedere che un interprete senta il bisogno di restituire a quelle voci il suono di una fusione, di una reciproca complicità diplofonica, in cui risuoni, all'unisono, la componente maschile del *vocal fry* assieme a quella femminile del falsetto, per poi lasciare il posto all'assolo di Francesca che, nel silenzio miracoloso dell'unico caso di sospensione della pena di tutto l'Inferno (se, con Sapegno, leggiamo "mentre che 'l vento, come fa, si tace"; *IfV*, 96) racconta, in otto versi, la tragedia del loro assassinio, per mano del marito geloso. Il tono si aggrava e, come sottolineava l'indimenticabile Professore Emilio Pasquini in una conversazione personale, sembra che la voce di lei si trasfonda in quella di lui.¹

'O animal grazioso e benigno

1. Cfr. il video dell'interpretazione di Matteo Belli del brano in questione, al link: <https://youtu.be/jCslpSWxlGs>.

che visitando vai per l'aere perso
 noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
 se fosse amico il re dell'universo,
 noi pregheremmo lui della tua pace,
 poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
 Di quel che udire e che parlar vi piace,
 noi udiremo e parleremo a voi,
 mentre che 'l vento, come fa, si tace.'
 'Siede la terra dove nata fui
 sulla marina dove 'l Po discende
 per aver pace co' seguaci sui.
 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui della bella persona
 che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m'abbandona.
 Amor condusse noi ad una morte:
 Caina attende chi a vita ci spense'.
 (*IfV*, 88-107)

Ma l'Inferno è anche Teatro, a partire dal titolo del poema, *Commedia* (prima che Boccaccio la definisca "Divina") ed è commedia anche perché, oltre a finire bene, è scritta in uno stile umile e popolare, pur appartenendo a un genere di poesia sublime e grandioso (secondo quanto nota già un antico commentatore come Benvenuto da Imola) (Lacaita, 1887, p. 19) e quindi, nella dizione ad alta voce, il cosiddetto "sermo remissus et humilis" pare fungere da correlato orale al realismo figurativo della visione immaginifica, alla potenza icastica del gioco rappresentativo, profondamente intriso di giullaresca teatralità e così, in una scena che s'immagina rivolta a un pubblico di tutte le età, si può ricorrere anche al Teatro di figura per far emergere da una tomba la sfacciata esuberanza di un eretico come Farinata degli Uberti, risonante di un timbro grave e faringale, che si travasa nell'energia fonoarticolatoria dei raddoppiamenti fonosintattici di parole chiave come "loquela", "manifesto", "patria", segnali espressionistici del carattere sprezzante di un personaggio che, da vivo, è stato *leader* politico e militare e che, nello spettacolo originale, viene agito dal basso, in forma di burattino mosso da una forza profonda che lo sostiene al di sopra dei limiti del suo destino di perdizione. Quando, nel X Canto, Farinata incontra Dante sente, dalla sua pronuncia, che si tratta di un fiorentino come lui, proveniente da quella città a cui lo stesso Farinata arrecò ben più di un fastidioso grattacapo.

'O Tosco che per la città del foco
 vivo ten vai così parlando onesto,
 piacciati di restare in questo loco.
 La tua loquela ti fa manifesto

di quella nobil patria natio
 alla qual forse fui troppo molesto'.
 (*IfX*, 22-27)

Ma, oltre a Farinata, dalla tomba sorge anche il burattino di Cavalcante Cavalcanti, padre di Guido, famoso poeta del "Dolce Stil novo" che, capendo da Dante che il figlio sia morto, gli chiede, con l'ariosità affaticata del vecchio genitore rotta da un pianto che ne spezza il flusso melodico... "[...] 'Come / dicesti? elli ebbe? Non viv'elli ancora? / non fiere li occhi suoi il dolce lume?'" (*IfX*, 67-69)

L'Inferno, però, non è soltanto luogo di contrasti per la natura diversa di personaggi e "soggetti" che, come dice Auerbach, "offrono una mescolanza di sublime e d'infimo che agli antichi sarebbe sembrata mostruosa" (Auerbach, 1983, p. 200), ma anche per l'asprezza della pena che mette sempre il dannato alla prova di una fatica estrema, per quanto commisurata al peccato commesso e se, in vita, la colpa è stata quella di suicidarsi, di essere violenti contro sé stessi, in questo Inferno ci si ritrova imprigionati in alberi secchi e contorti, unici (fra tutti i dannati) a non potersi riappropriare, nemmeno dopo il giudizio universale, del corpo, che resterà a penzolare dalla pianta, in un'eterna scissione dovuta al rifiuto della vita. È il caso di Pier della Vigna, nel XIII Canto, poeta e ministro, uccisosi in carcere per l'invidia subita alla corte imperiale di Federico II e che ora, trasformatosi in albero, cerca di respirare e di emettere la propria voce attraverso la materia lignea del vegetale che lo ospita, in una fatica fonica e verbale che fa risuonare la contorsione di un corpo imprigionato in un rimorso senza redenzione.

[...] 'Sì col dolce dir m'adeschi,
 ch'i non posso tacere; e voi non gravi
 perch'io un poco a ragionar m'inveschi.
 Io son colui che tenni ambo le chiavi
 del cor di Federigo, e che le volsi,
 serrando e disserrando, sí soavi,
 che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
 fede portai al glorioso officio,
 tanto ch'i' ne perde' li sonni e' polsi.
 La meretrice che mai dall'ospizio
 di Cesare non torse li occhi putti,
 morte comune e delle corti vizio,
 infiammò contra me li animi tutti;
 e li 'nfiammati infiammar sì Augusto,
 che' lieti onor tornaro in tristi lutti.
 L'animo mio, per disdegnoso gusto,
 credendo col morir fuggir disdegno,
 ingiusto fece me contra me giusto.
 Per le nove radici d'esto legno
 vi giuro che già mai non ruppi fede

al mio signor, che fu d'onor sí degno.
 E se di voi alcun nel mondo riede,
 conforti la memoria mia, che giace
 ancor del colpo che 'nvidia le diede."
 (*If*XIII, 55-78)

I Canti XXI e XXII sono animati da personaggi di diavoli che costringono le anime dei barattieri a nuotare nella pece bollente inforcandoli, con gli uncini, come pezzi di carne in una pentola. Sono i Canti delle fragorose risonanze evocative di questa lotta immonda, improntati allo stile giocoso della contemporanea poesia burlesca e, soprattutto, alla più viva e grottesca comicità teatrale del tredicesimo secolo, che Dante sembra desumere dalla scena francese ma anche dalle Sacre Rappresentazioni italiane (da cui deriva l'espressione 'fare il diavolo a quattro') e che qui, proprio al gioco del palcoscenico si vuole riconsegnare, ma di un palcoscenico animato dalla dinamica plasticità delle movenze fisiche e sonore. Se la maschera di Arlecchino pare ancora conservare un'origine di natura inferica, nel punto rosso, in alto, sopra l'occhio solitamente destro, possibile reminiscenza d'un antico corno diabolico, vediamo come uno dei diavoli che sentiremo nominare si chiami proprio Alichino ma, nell'ultima parte del XXI Canto, è la voce del capo di questi diavoli che udiremo risuonare, di Malacoda, nella sua proiezione sovraglottica che, alterando il segnale delle corde vocali vere, ci racconta una voglia di dire e di andare oltre il piano della ragione e dell'umana obiettività. Con esuberanza smargiassa, quasi da parodia capocomicale della tradizione teatrale all'antica italiana, Malacoda cerca d'ingannare i due pellegrini, indicando loro un cammino impraticabile, chiamando a raccolta una decina di diavoli che scortino i malcapitati ospiti, probabilmente, in un'imboscata a tradimento. Al termine del Canto, all'inizio di questa marcia incerta e pericolosa, l'umanissima paura del personaggio Dante risuona in una specie di baratro laringale alimentato dalla profonda verticalità di una respirazione solamente diaframmatica che, non riuscendo ad aprirsi uno spazio intercostale, lo atterrisce, letteralmente, nella vertigine interiore di un abisso che pare senza fondo, cui Virgilio risponde, al contrario, con la caparbia ingenuità di chi crede di poter dominare gli eventi con la sola forza della ragione umana.

[...] 'Piú oltre andar per questo
 iscoglio non si può, però che giace
 tutto spezzato al fondo l'arco sesto.
 E se l'andare avante pur vi piace,
 andatevene su per questa grotta;
 presso è un altro scoglio che via face.
 Ier, piu oltre cinqu' ore che quest' otta,
 mille dugento con sessanta sei
 anni compié che qui la via fu rotta.

Io mando verso là di questi miei
 a riguardar s'alcun se ne sciorina;
 gite con lor, che non saranno rei'.
 'Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina',
 cominciò elli a dire, 'e tu, Cagnazzo;
 e Barbariccia guidi la decina.
 Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,
 Ciriatto sannuto e Graffiacane
 e Farfarello e Rubicante pazzo.
 Cercate 'ntomo le boglienti pane;
 costor sian salvi infino a l'altro scheggio
 che tutto intero va sopra le tane'.
 'Ohmè, maestro, che è quel ch'i' veggio?'
 diss' io. 'Deh, senza scorta andianci soli,
 se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio.
 Se tu se' si accorto come suoli,
 non vedi tu ch'e' digrignan li denti,
 e con le ciglia ne minaccian duoli?'.
 Ed elli a me: 'Non vo' che tu paventi;
 lasciali digrignar pur a lor senno,
 ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti'.
 Per l'argine sinistro volta dienno;
 ma prima avea ciascun la lingua stretta
 coi denti, verso lor duca, per cenno;
 ed elli avea del cul fatto trombetta.
 (*IfXXI*, 106-139)

Nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio dove, tra i fraudolenti, sono puniti coloro che abusarono dell'ingegno e fecero un cattivo uso dell'intelligenza, ancora una volta Dante è attirato dalla figura del doppio e, anche stavolta, come con Paolo e Francesca, si chiede chi siano quei due, che sono uniti nella stessa pena. In questo caso, sono le anime dei due guerrieri greci Ulisse e Diomede, racchiusi in un fuoco innaturale che si biforca in due fiamme, una più grande e una più piccola. Ma Ulisse, interrogato da Virgilio, racconta una storia diversa rispetto a quella universalmente conosciuta dall'*Odissea*; qui narra la vicenda del suo viaggio per mare, dopo la guerra di Troia, non per tornare a Itaca, alla sua casa, alla sua famiglia ma, con i pochi compagni rimasti e sempre voglioso di nuove avventure, ripercorre con la memoria il suo tentativo di superare le Colonne d'Ercole alla ricerca di terre sconosciute, per scomparire tra le onde di una violenta e spettacolare tempesta marina, che tanto sarebbe piaciuta allo spirito visionario di *Una Discesa nel Maelström* dello scrittore ottocentesco Edgar Allan Poe o all'eroismo figurativo di un pittore come William Turner, che si fa legare all'albero di una nave per poter vivere dall'interno l'esperienza della tempesta, così come fa l'Ulisse omerico per udire il canto delle sirene senza soccombervi, ma questo Ulisse, l'Ulisse del "folle volo" dantesco, è mosso da un impeto irrefrenabile, da una brama di conoscenza che,

nel furore cognitivo di un implacabile “crescendo rossiniano” risonante di una laringalità che afferma il diritto all'avventura di un ego incontenibile, lo porta a schiantarsi contro il suo destino narrativo, ad affermare il coraggio di quelle scelte che non si possono barattare con alcun tipo di sconto, così come Dante, in vita, affrontò le conseguenze del proprio esilio, lasciando per sempre una casa, un passato, un mondo di affetti e di cose care, terminando a Ravenna il suo cammino terreno, di ritorno da un'ambasceria veneziana. La voce trascolora dall'intima e focosa energia di un racconto che, finalmente, trova ascolto in qualcuno (l'animo di Dante), alle vibrante accentazioni toniche dei remi che fendono le onde sino all'ultimo grido, nella catabasi tonale che suggerisce l'inabissarsi della prua nell'oltre mondo di un mare tombale.

‘O frati’, dissi ‘che per cento milia
perigli siete giunti all’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de’ nostri sensi ch’è del rimanente,
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e canoscenza’.
Li miei compagni fec’io sí aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.
Tutte le stelle già dell’altro polo
vedea la notte e ‘l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.
Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto dalla luna,
poi che ‘ntrati eravam nell’alto passo,
quando n’apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avea alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
che della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe’ girar con tutte l’acque:
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com’altrui piacque,
infin che ‘l mar fu sopra noi richiuso’.
(IfXXVI, 112-142)

Nel nono cerchio, in fondo all’Inferno, si puniscono i traditori. Qui s’incontra, forse, la storia più crudele di tutta la *Commedia*, la morte del Conte Ugolino, dei suoi due figli e due nipoti, ad opera dell’Arcivescovo Ruggeri degli

Ubalдини che, dopo averli incarcerati in una torre per alcuni mesi, li lasciò morire tutti di fame, nel febbraio del 1289. Conscio di aver tradito la parte ghibellina a favore di quella guelfa, Ugolino si chiede perché coinvolgere nella sua condanna a morte anche i due figli e i due nipoti, ancora giovani, totalmente estranei alle sue colpe e, pertanto, innocenti. A partire dai primi versi del suo canto XXXIII, Ugolino scende, quindi, agli inferi della memoria per vendicare la spietatezza del suo carnefice al quale, ora, sta rodendo il cranio, in un affondo viscerale di laringe e di coscienza, carotaggio della memoria che impasta l'orrore con lo sdegno, la saliva con l'urlo di aritenoidi che sembrano risuonare da uno stomaco vuoto di cibo e di piet . L'innescato vibratorio di strutture sovraglottiche, nella voce di Ugolino, produce l'aggiunta di una frequenza subarmonica che aggrava ulteriormente il tono profondo, mentre le voci molto pi  acute dei suoi giovani parenti, citate dallo stesso Ugolino, sono quelle di ragazzi sacrificati sull'altare di lotte pi  grandi di loro e di chiunque, di fronte a un sopruso, continui a implorare il diritto alla giustizia.

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e domandar del pane.
Ben se' crudel, se tu gi  non ti duoli
pensando ci  che 'l mio cor s'annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?
Gi  eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solea essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;
e io senti' chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.
Io non piangea, s  dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi s , padre! che hai?"
Perci  non lacrimai n  rispuos'io
tutto quel giorno n  la notte appresso,
inf  che l'altro sol nel mondo usc .
Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,
ambo le man per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'i' fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi
e disser: "Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia":
Queta'mi allor per non farli pi  tristi;
lo d  e l'altro stemmo tutti muti;
ahi, dura terra, perch  non t'apristi?
Poscia che fummo al quarto d  venuti,

Gaddo mi si gettò disteso a' piedi,
dicendo: 'Padre mio, ché non m'aiuti?'
Quivi morí; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dí e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dí li chiamai, poi che fur morti:
poscia, piú che 'l dolor, poté 'l digiuno.
(*If*XXXIII, 37-75)

Ma per concludere con gli ultimi versi della prima cantica, non dimentichiamoci che ogni abisso ha le sue stelle, ogni Inferno, prima o poi, la sua via d'uscita.

“Luogo è là giú da Belzebú remoto
tanto quanto la tomba si distende,
che non per vista, ma per suono è noto
d'un ruscelletto che quivi discende
per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,
col corso ch'elli avvolge, e poco pende.
Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e senza cura aver d'alcun riposo
salimmo su, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi delle cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
e quindi uscimmo a riveder le stelle.”
(*If*XXXIV, 127-139)

Per chi volesse vedere e ascoltare l'interpretazione di Matteo Belli relativa ai canti V, XIII, XXI, XXVI e XXXIII, può farlo visionando il Recital *Inferno di Dante – Visita guidata*.²

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D. (1979). *Commedia. Inferno* (a cura di N. Sapegno). Firenze: La Nuova Italia.
- Auerbach, E. (1983). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Auerbach, E. (1986). *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli.
- Baratta, L. (2015). *Monstrum, prodigium, portentum*. Tesi di Dottorato di Ricerca, Università degli Studi di Firenze.
- Cicero, M.T. (2006). *De Divinatione. Della divinazione*. (ed. con testo a fronte, a cura di S. Timpanaro). Milano: Garzanti.
- De Rambaldis De Imola, B. (1887). *Comentum super D. A. Comoediam* (a cura di Jacopo Filippo Lacaíta), t. I. Firenze: Barbèra.
- Virgilio (1970). *Eneide* (ed. con testo a fronte, a cura di Rosa Calzecchi-Onesti). Torino: Einaudi.

2. Disponibile al seguente link: <https://youtu.be/8nDPMhehNdE>.