

***Underworld e l'Inferno:*  
come la *Commedia* diventa tragedia\***

*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate".  
Queste parole di colore oscuro  
vid'io scritte al sommo d'una porta;  
per ch'io: "Maestro, il senso lor m'è duro."  
(If. III, vv. 9-12)*

L'ingresso di Dante nell'*Inferno* è uno degli episodi più noti della *Commedia*. Tuttora la durezza di queste parole permane: come, alla luce dell'attuale contesto storico, sciogliere questo nodo? *Underworld* di Don DeLillo è, per certi versi, attraversato dalla stessa domanda.

Agli occhi dell'uomo medioevale, l'intero universo è il libro di Dio e può essere interpretato in chiave tipologica. Tale concezione prevede un giudizio *post mortem*, a seguito del quale l'uomo si trova ad affrontare le conseguenze dei propri peccati diventando vittima di un «eterno dolore»<sup>1</sup>. Tutti gli uomini di quell'epoca sono proiettati verso una dimensione ultraterrena, che rappresenta per essi il fine ultimo, mentre considerano la vita sulla terra nulla di più che *umbra futurorum*<sup>2</sup>.

Nel Novecento, ormai, tutto ciò che fino ad allora era stato una certezza è messo in discussione. Vengono meno non solo la centralità della religione e della fede ma la possibilità di appoggiarsi a fidate sicurezze. L'unica di cui l'uomo dispone è la vita terrena, caratterizzata dalla sua caducità e bisogna dunque trarne il maggior piacere possibile prima di affrontare l'infinita notte che succede alla breve luce del giorno<sup>3</sup>. Scopo della vita diventa spesso il soddisfacimento di bisogni personali, che l'individuo crede di raggiungere attraverso il possesso. L'uomo cerca di colmare il vuoto causato dalla morte di Dio, aggrappandosi al mondo materiale e, non essendone soddisfatto, aumenta il proprio desiderio di *avere*, poiché «tanto più la cosa da un uom posseduta suscita negli altri l'invidia e la brama, tanto più l'uomo ne gode e ne è superbo»<sup>4</sup>. Egli si definisce con ciò che lo circonda, soprattutto con ciò che possiede: il "bottino di guerra", il *gèras* che ossessionava Achille. L'unico amore

che l'uomo può provare è quello definito dai Greci col termine *philautia*, ovvero l'amore per sé stessi: autodeterminazione, autovalorizzazione, autoaffermazione sono i valori del nuovo secolo.

Nelle relazioni internazionali, ciò ha portato a numerosi conflitti, essendo ogni stato desideroso di prevalere sugli altri. Con i totalitarismi, i lager, la paura dell'atomica e le guerre, è stato chiaro quanto l'inferno non necessitasse più di una dimensione ultraterrena per manifestarsi, in quanto «i nuovi Inferni sono tutti *terreni*, fotografabili e filmabili»<sup>5</sup>. L'egoismo umano ha fatto sì che non vi fosse più spazio per Dio nella vita quotidiana. Il Dio onnipotente che permetteva che vi fosse una sola morale, Bene e Male, è morto ed è stato l'uomo ad ucciderlo<sup>6</sup>. L'umanità si è macchiata del più grave dei peccati, ma come, ora che Dio non c'è più, tale colpa sarà espiata?

Mentre Dante descrive il mondo come un luogo in cui i futuri dannati convivono con figure salutifere quali Beatrice, definita in morte *loda di Dio vera*<sup>7</sup>, DeLillo nel Novecento condanna la società nella sua interezza. In *Underworld*<sup>8</sup> viene presentata una realtà malata, nella quale la fede non è altro che «fede del sospetto e dell'irrealtà, la fede che rimpiazza Dio con la radioattività»<sup>9</sup>.

L'elemento irrealista è presente nel continuo rimando alla superstizione. Il numero tredici accompagna tutti i personaggi del romanzo, legandoli indissolubilmente alla palla del fuori campo di Thomson<sup>10</sup>. Il protagonista, Nick Shay, è colui che presta maggiore attenzione al tredici. Egli, dopo la vittoria dei Giants sulla sua *squadra del cuore* – i Dodgers -, collega forzatamente tutti gli elementi riguardanti la partita a questo numero, attraverso calcoli assurdi. «Il mese e il giorno della partita di ieri. *Tre del dieci*. Somma le cifre e ottieni *tredici*. I Giants quest'anno hanno vinto novantotto partite e ne hanno perse cinquantanove, inclusi gli spareggi. Nove otto cinque nove. Somma le cifre, inverti il risultato e vedi un po' cosa ottieni, faccia di merda. L'ora del fuoricampo. Le tre e cinquantotto. Somma le cifre de minuti. *Tredici*. Il numero di telefono che la gente componeva per avere i punteggi inning dopo inning. ME7-1212.

M è la *tredicesima* lettera dell'alfabeto. Somma le cinque cifre ed ecco il solito *tredici*»<sup>11</sup>. La sensibilità per i numeri, presente in modo evidente anche nelle opere dantesche, è tratto caratteristico degli autori medievali. Tuttavia, differentemente dall'uso che ne fa DeLillo, la ricorrenza di numeri all'interno dei testi nasce dal fatto che sono legati ad esperienze personali. In Dante c'è un continuo rimando al tre e al nove, l'uno legato alla trinità e quindi ad un valore trascendente; l'altro strettamente connesso alla figura di Beatrice<sup>12</sup>. Entrambi i valori attribuiti a questi due numeri sono indice di salvezza, mentre in *Underworld* ci si sofferma sul tredici, nella credenza comune portatore di sfortuna. Nick continua a cercare la palla, tormentato dal desiderio di possedere l'oggetto che rappresenta per lui la Sconfitta. Egli è incatenato al mondo delle tenebre, degli scarti: il suo lavoro consiste infatti nello

smaltimento di rifiuti tossici, i *waste*<sup>13</sup>. La spazzatura rappresenta tutto ciò che viene nascosto *dalla* società e *alla* società. L'attenzione nei confronti di essa è tale da sembrare un'adulazione pseudo-divina, non protesa verso la luce ma tendente al buio. L'atteggiamento di Nick e dei suoi colleghi nei confronti dei rifiuti assume così un carattere religioso: «I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo i rifiuti contaminati con un senso di riverenza e timore», «Eravamo i Padri della Chiesa dei rifiuti in tutte le loro trasmutazioni», «[...] C'è un sussurro di contemplazione mistica che sembra del tutto appropriato all'argomento rifiuti»<sup>14</sup>.

La superstizione non è l'unico aspetto dell'irrealtà a cui i personaggi del romanzo si affidano: di fondamentale importanza è l'ansia per il futuro che ossessiona chi cerca di controllare la propria sorte. Gli avvenimenti della crisi di Cuba e della morte di John Fitzgerald Kennedy sconvolgono la popolazione che reagisce in due modi differenti: il primo consiste nell'affidarsi a figure che pensano di poter anticipare il futuro, il secondo nel rimanere chiusi in casa<sup>15</sup>. Il futuro è presentato con la certezza di una fine imminente di cui non si conosce né il giorno né l'ora<sup>16</sup>, ma gli uomini, non rassegnandosi, cercano di prevederlo leggendosi le linee della mano – come fa Jimmy Costanza<sup>17</sup> – e accettando le profezie dei mendicanti<sup>18</sup>. Coloro che si volgono «a veder troppo davante»<sup>19</sup> come Lenny Bruce, comico che ironizza sui possibili esiti della crisi di Cuba, si limitano a fare congetture prive di sostanza alle quali il popolo si affida totalmente: «moriremo tutti quanti»<sup>20</sup>. La più grave delle colpe di questi individui non è quella di aver «spacciato una virtù che non possedevano [...] ma il tentativo di modificare il piano della Provvidenza»<sup>21</sup>. Al contrario nel mondo sotterraneo di DeLillo, data l'assenza di Dio e di un suo eventuale disegno, non vi è alcuna possibilità che essi vengano condannati.

La fede del sospetto si manifesta nella discriminazione nei confronti dei diversi e delle minoranze. La società altolocata si tiene lontana dalle classi meno agiate, come appare chiaro durante il ballo in Bianco e Nero, tenutosi il 29 novembre 1966 al Plaza Hotel di New York. Qui si riunisce l'*elite* americana, di cui fa parte J. Edgar Hoover che indossa la maschera creata per lui da Tania Berenger, «una lesbica, socialista, comunista, tossicodipendente, divorziata, ebrea, cattolica, negra, immigrante e ragazza madre. Più o meno tutto ciò che suscitava in lui diffidenza e paura»<sup>22</sup>. Nello stesso giorno il popolino manifesta contro le atrocità della guerra, impedendo l'ingresso all'hotel gridando slogan come «un bambino asiatico per ogni mocassino di Gucci!» o «assassini bianchi in completo nero!»<sup>23</sup>. Alcuni dei sostenitori del movimento di protesta riescono ad introdursi nella sala da ballo vestiti da uomini medievali, ostacolando il proseguimento della serata. In questa occasione si scontrano due realtà che tentano di non entrare mai in contatto l'una con l'altra: i ricchi e i poveri. La stessa New York è infatti una *città partita*<sup>24</sup>, non più dal conflitto politico tra Guelfi neri e Guelfi bianchi come la Firenze dantesca, ma dalla contrapposizione tra classi sociali, dovuta a ragioni economiche. Nello stesso modo

in cui Firenze si divide tra Cerchi e Donati, così nella città americana vi sono quartieri abitati dalla classe elitaria, l'Upper East Side, e altri abitati dai poveri, come il Queens e il Bronx. È da qui, il luogo in cui si raccolgono i reietti della società, che provengono i personaggi più importanti del romanzo. È talmente degradato da attirare i turisti europei, che sono incuriositi dall'*Underworld* di New York, pur considerandolo *surreal*<sup>25</sup>.

Per coloro che lì vivono, invece, tutto ciò non è affatto surreale. La condizione di estremo disagio sociale colpisce anche gli ecclesiastici: le suore del quartiere si ingegnano ad aiutare come possono i senzatetto e i bambini figli della strada, con Suor Edgar a capo dell'iniziativa. DeLillo la descrive come una donna affascinata – e allo stesso tempo disgustata – da tutto ciò che è contrario alla sua morale, contorta e degenerare ma solida e immutabile. Le persone che aiuta suscitano in lei ribrezzo, sono malati di aids e drogati. Persino l'uomo che l'affianca in questa attività, Ismael Muñoz, un omosessuale, è per lei motivo di ripugnanza. È per questo che Edgar indossa sempre guanti di lattice: vuole costruire una barriera fisica che la protegga, insieme alla veste e al velo, dalla sporcizia dell'ambiente – che afferma di voler migliorare – e della società intera. Non di meno, ritiene che la guerra possa essere eccitante: in un futuro i morti torneranno sulla terra «per frustrare i vivi e prenderli a randellate, punire i peccati dei vivi- sì, il trionfo della morte»<sup>26</sup>. Suor Edgar è conosciuta e rispettata nel Bronx, poiché ha impartito diverse lezioni ai suoi ex allievi della scuola cattolica, sbattendogli sulla bocca la grande croce di ferro del rosario. Da tempo però non picchia più i suoi alunni, perché ormai sono tutti *negri* e «come faceva a picchiare un bambino che non era come lei?»<sup>27</sup>.

Questa non è l'unica figura appartenente all'ambiente religioso e con un'etica in contrapposizione con i valori della fede. Padre Paulus, che è stato per un periodo insegnante di Nick, nonostante l'aspetto austero, rivela all'amico Albert il suo unico desiderio, quello di «trombare una stella del cinema [...], la più grande, la più bionda, la più tettuta delle divinità che Hollywood sia in grado di produrre.»<sup>28</sup>. Nel Medioevo le problematiche che ruotano intorno ai religiosi sono le stesse. Dante nel canto XIX crea uno spartiacque temporale fra la Chiesa primitiva, che egli ritiene debba essere presa come modello, e quella corrotta del Duecento. In particolar modo condanna i simoniaci<sup>29</sup> che, avendo fatto «dio d'oro e d'argento»<sup>30</sup>, sono da lui ritenuti i responsabili del fallimento della Chiesa. Essi trascurano la propria attività pastorale, non occupandosi della cura delle anime ma dei beni materiali. Sono resi *miseri*<sup>31</sup> nella loro pena per essersi impadroniti con la frode delle loro cariche, infatti sono posizionati in modo che «d'un peccator li piedi e delle gambe/ infino al grosso, e l'altro dentro stava.»<sup>32</sup>. È dunque l'identità di giudizio su tali personaggi un punto di congiunzione tra la visione provvidenziale di Dante e la critica delilliana? Sì e no. Sicuramente è simbolo dell'involuzione della moralità che intercorre fra i due autori,

ma, nonostante la comune critica, DeLillo fa in modo che, sul concludersi del romanzo, Suor Edgar trovi la pace<sup>33</sup>.

Con il passare dei secoli, viene a mancare la linea che definisce chiaramente l'Assurdo e il Normale, ovvero ciò che viene formalmente accettato o criticato dalla società. Nel Novecento questa decadenza porta ad una degenerazione tale che la bestia e l'uomo, sprofondato insieme alle convenzioni sociali in un mondo *sotterraneo*, si trovano sullo stesso piano. Si viene così a creare un circolo vizioso in cui si perde la concezione di ciò che è assurdo e ciò che non lo è, e più questa distinzione viene meno, più si viene sopraffatti dall'abisso.

In *Underworld* l'umanità non riconosce la gravità delle proprie azioni e ritiene che «Il silenzio sia la punizione che si accetta come giudizio dei propri crimini»<sup>34</sup>. È dunque un mondo silenzioso quello che viene presentato da DeLillo, in cui la triste e misera condizione umana è descritta in maniera tanto naturale e disinvolta da apparire estremamente realistica. Gli orrori commessi dai personaggi del romanzo sono la cornice di un quadro il cui sfondo è New York, la grande mela, marcia e bacata, nella quale tutto – o quasi – è lecito. Nick Shay è un *dolce* ragazzo che fa a botte con gli sconosciuti, un ragazzo *timido* che si porta a letto la moglie del professore di scacchi del fratello, un ragazzo *tanto educato* che per un “breve” periodo di tempo usa la macchina di qualcun altro, diciamo “in prestito”. Eppure nessuno si sarebbe mai aspettato che diventasse così altruista da togliere la vita ad un'altra persona. Premere il grilletto o non premere il grilletto? D'altronde George gli ha detto che il fucile è scarico, quindi di cosa ha paura? Lo stesso amico a cui Nick punta l'arma contro, quasi complice di ciò che sta per accadere, ha in volto «quel sorriso [che] aveva a che fare con il rischio, naturalmente, con lo spirito di sfida di quello che stavano facendo»<sup>35</sup>. Dopo, un breve periodo in riformatorio, qualche visita dallo psicologo e via: “felicitemente” sposato con un buon lavoro e due figli. Insomma, il giusto castigo per un assassino.

Così, all'inizio del romanzo Nick, a cinquant'anni – data la costruzione *a ritroso* utilizzata da DeLillo secondo la quale i primi eventi narrati risalgono al 1992 e gli ultimi al 1951 –, conduce una vita tranquilla «in una casa senza pretese in un quartiere residenziale»<sup>36</sup>. Seguendo il suo percorso, è difficile accusarlo di essere un violento. Non è un assassino, è solo Nick. Gli Stati Uniti non hanno motivo di temerlo, c'è altro di cui preoccuparsi, come il Texas Highway Killer. I Texani salgono in auto per andare al lavoro o per prendere i figli a scuola e non sanno se torneranno vivi a casa. Sono dieci o forse undici le vittime uccise mentre erano alla guida: un uomo al volante di un'altra macchina si accosta il più possibile, prende la mira e spara. Le autorità non riescono a scoprire la sua identità, pensano che sia pazzo, che abbia subito dei forti traumi da piccolo e, quando il killer contatta l'anchorwoman Sue Ann, tentano di estrapolarci qualsiasi informazione che possa essere utile alla loro indagine. Richard vive ancora con i genitori e non ha mai subito molestie

sessuali, eppure sente il bisogno di «esternare i suoi sentimenti per sfuggire all'isolamento»<sup>37</sup>. Sa che si devono calcolare in maniera esatta le distanze e che non bisogna sparare al passeggero perché in quel caso l'uomo al volante potrebbe segnarsi la targa della macchina che gli si è avvicinata. Nessun assassino, solo Richard, un uomo che riesce a trovare un senso a ciò che lo circonda solamente nel momento in cui preme il grilletto: si può forse fargliene una colpa? Certamente nel Medioevo non esiste quest'incertezza, la risposta è scontata. La pena che spetta agli assassini nell'inferno consiste nell'essere sommersi ne «la riviera del sangue in la qual bolle»<sup>38</sup>. Coloro che si macchiano di *matta bestialitade*<sup>39</sup> vengono descritti come animali, con i quali nessun dialogo è possibile. L'orrore dei dannati è rappresentato dai loro giustizieri: i centauri, simbolo di eccezionale forza fisica e di ferocia disumana, fungono da intermediari tra l'umanità e la barbarie. La collocazione dei violenti nel basso inferno è dovuta al fatto che essi abbiano peccato con l'uso della ragione.

Molto differente è il giudizio nei confronti de «i peccator carnali,/ che la ragion sommettono al talento», i quali sono descritti così da far intendere il forte coinvolgimento emotivo di Dante *auctor* e *viator*<sup>40</sup>. La sua empatia è particolarmente sottolineata dall'uso di alcuni significanti quali *pietà* e dalla reazione di Dante alle parole di Francesca<sup>41</sup>. In tal modo egli li condanna senza realmente condannarli, giustificandoli poiché è impossibile resistere alla forza dell'amore<sup>42</sup>104. L'immagine di «quei due che 'nsieme vanno/ e paion sì al vento esser leggieri.» viene considerata, dal Romanticismo in poi, simbolo dell'amore passionale<sup>43</sup>. Tuttavia diverso è il significato attribuito a queste parole da Dante, il quale, paragonando la coppia al volo di due «colombe dal disio chiamate»<sup>44</sup>, li intende come emblema dell'amore *sine modo et mensura*<sup>45</sup>. La condanna della «passio quaedam [...] ex visione et immoderatā cogitatione»<sup>46</sup> è dovuta alla concezione di Dante secondo la quale l'amore deve essere temperato «da lo fedele consiglio de la ragione»<sup>47</sup>. La perversione dei due amanti caratterizza l'amore folle, intesa diversamente dall'accezione moderna del termine<sup>48</sup>. In Don DeLillo il significante *perverso*, riferito alla passione amorosa, indica ciò che provoca angoscia nell'altro. Le relazioni adulterine non sono il distruttivo risultato dell'abbandonarsi agli istinti, ma sono causate dal desiderio di ferire e sconvolgere il proprio partner. Marian e Nick sono sposati e hanno due figli, eppure nessuno scrupolo trattiene lei dall'intraprendere una relazione con Brian, il migliore amico del marito. Nonostante Brian tenti di porre fine alla loro tresca, egli non riesce a mantenere tale proposito, lasciandosi consapevolmente trascinare in questo rapporto. «Pensavano a quello che stavano facendo e forse un po' anche alla vita della persona di cui stavano usando la casa. Li faceva sentire colpevoli per il motivo sbagliato, per un altro tipo di violazione»<sup>49</sup>. Non hanno alcun rimorso, l'uno ritenendo la moglie *noiosa*, l'altra pensando di avere un marito *demoniaco*<sup>50</sup>. Entrambi riescono a fuggire dalla realtà coniugale con l'atto

sessuale: Brian per provare il brivido dell'arbitrarietà, Marian perché «poteva manipolarlo, rigirarlo come voleva, indurlo ad assecondare il suo umore, poteva eccitarlo facilmente o farlo parlare»<sup>51</sup>. Quando Nick intuisce il tradimento, consapevole della propria infedeltà nei confronti della moglie, non *batte ciglio*, forse perché si illude che tra loro possa esserci «un sentimento di fedeltà, una fedeltà unica e indissolubile»<sup>52</sup>. I personaggi di *Underworld* sono incapaci di rimanere legati ad una sola persona, l'amore che vivono non porta ad elevarsi: è *sotterraneo*, nascosto, è desiderio di prevalere sull'altro.

DeLillo ritrae una realtà nella quale l'umanità non pensa di aver bisogno di una guida che la aiuti a ritrovare la *retta via*. L'uomo non conosce i propri limiti, crede di essere in grado di realizzarsi e essere felice senza l'aiuto di Dio e crea un inferno terreno che non ha vie di uscita. Al contrario, Dante, pur essendo perso nella *selva oscura*, intraprende un viaggio che possa salvare lui e l'umanità intera da uno stato di *miseria*<sup>53</sup>. L'inferno è solo l'inizio del suo percorso e dopo la guerra intrapresa «sì del cammino e sì de la pietate»<sup>54</sup> il Dante *peregrinus* può finalmente uscire *a riveder le stelle*.

---

\* Il lavoro che presentiamo è frutto di una lettura appena iniziata dell'Opera dantesca e il confronto con il romanzo di Don DeLillo è favorito dalla sperimentazione di liceo classico 'Cambridge', attivo nella classe III N del Liceo Classico Virgilio di Roma.

1. *If.* III, v. 2. 2. Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, 1963. 3. Catullo, *Carne* 5, vv. 5-6. 4. G. D'Annunzio, *Il Piacere*, I 2, Einaudi, 2016. 5. A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*. 6. Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*. 7. *If.* II, v. 103. 8. Nel testo faremo riferimento all'edizione SUPER ET, Einaudi, 2014. 9. *Underworld*, II, p. 263. 10. Della partita del 3 ottobre 1951. 11. *Underworld*, VI, p. 724. 12. Cfr. Dante, *Vita Nova*. 13. In inglese il termine significa, oltre a spazzatura, anche uccidere, far fuori. «[...] e si può far risalire al latino, con derivati quali vuoto, svanire e devastare.» (*Underworld*, I, p. 126). 14. *Underworld*, pp. 91, 107, 299. 15. «[...] c'era una tendenza sotterranea a restarsene a casa. Perché nell'aria incombeva una minaccia.» (*Underworld*, II, p. 178). 16. Cfr. il vangelo di *Matteo* 25, 13 e *Underworld*, Manx Martin I, p.146. 17. «Jimmy era [...] un chiromante che leggeva il futuro nelle linee della propria carne» (*Underworld*, III, p. 292). 18. «C'era una mendicante [...] che infilò nella cintura dell'impermeabile di Marvin un foglietto da giorno del giudizio.» (*Underworld*, III, p. 338). 19. *If.* XX, v. 38. 20. *Underworld*, V, p. 538. 21. P. Chiesa, *Il comico e il politico* (canti XVIII-XIX-XX), in *Esperimenti danteschi*, a c. di S. Invernizzi, Milano, Marietti, 2009. 22. *Underworld*, V, p. 599. 23. *Underworld*, V, p. 609. 24. *If.* VI, v. 61. 25. Surreale, «South Bronx Surreal» (*Underworld*, II, p. 259). 26. *Underworld*, II, p. 261. 27. *Underworld*, II, p. 249. 28. *Underworld*, VI, p. 717. 29. Termine che deriva dal nome di Simon Mago, indica coloro che comprano o vendono cariche ecclesiastiche. 30. *If.* XIX, v. 112. 31. Secondo l'accezione latina del termine. 32. *If.* XIX, vv. 23-24. 33. *Underworld*, *Das Kapital*, p. 880. 34. *Underworld*, III, p. 367. 35. *Underworld*, VI, p. 830. 36. *Underworld*, I, p. 66. 37. *Underworld*, II, p. 280. 38. *If.* XII, v. 47. 39. Secondo la concezione aristotelico-tolemaica a cui Dante fa riferimento. 40. *If.* V, v. 39. 41. Il significante *pietà* occupa la posizione centrale del canto (*If.* V, v. 72). 42. Cfr. *If.* V, v. 104. 43. *If.* V, v. 75; per l'uso del significante *leggieri* cfr. D. Alighieri, *Inferno*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma, 2007, nota 75. 44. *If.* V, v. 82. La similitudine delle colombe richiama la tradizione dei bestiari medievali, secondo G. Ledda, «Quali colombe dal disio chiamate»: A

*Bestiary of Desire in Dante's «Commedia»*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, a c. di M. Gragnolati, T. Kay, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Legenda, 2012, pp. 58-70. **45.** Cfr. A. Cappellano, *De Amore* **46.** *Ibidem* **47.** *Vita Nova*, cap II, 9 (numerazione dell'ed. di M.Barbi). **48.** «poi ch'hai pietà del nostro mal perverso» (*If.* V, v. 93). **49.** *Underworld*, II, p. 268. **50.** «[...] demoniaco semmai, era suo marito.» (*Underworld*, II, p. 269). **51.** *Underworld*, II, p. 267, nostro il corsivo. **52.** *Underworld*, I, p.74. **53.** Cfr. sopra n. 31 **54.** *If.* II, v. 5.