

LECTURA DANTIS ROMANA

CENTO CANTI
PER CENTO ANNI

I. *INFERNO*

2. CANTI XVIII-XXXIV

A cura di
ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI



SALERNO EDITRICE
ROMA

CANTO XXXII

« PERCHÉ COTANTO IN NOI TI SPECCHI? »*

1. A partire dal canto xxxii Dante narra la lenta discesa attraverso il nono cerchio, ultima e decisiva tappa al termine della quale il pellegrino abbandona il mondo infernale. Se il xxxi si chiude col movimento fortemente visivo del gigante Anteo, che si leva « come albero in nave » dopo aver deposto Dante e Virgilio sul fondo dell'inferno (*Inf.*, xxxi 145), il xxxii si apre con un proemio nel quale il poeta assegna programmaticamente a se stesso il compito di descrivere il « fondo a tutto l'universo » (v. 8). L'esordio del xxxii segna dunque una frattura nella continuità diegetica dell'*Inferno*, così come uno stacco narrativo e tematico è riconoscibile nelle ultime sezioni del *Purgatorio* e del *Paradiso*, anch'esse destinate a due « luoghi terminali e qualitativamente diversi dal percorso precedente », come la foresta dell'eden e l'empireo.¹

All'ultima *tranche* della prima cantica corrisponde la topografia unitaria di Cocito, lago ghiacciato nel quale i traditori sono confitti in quattro diverse zone, in ottemperanza al principio secondo il quale la gravità del tradire è proporzionale alla gratuità dell'amore tradito.² Il gelo qui inflitto è una pena infernale, alternativa al fuoco, che trova riscontri non solo nella *Bibbia* e nella letteratura apocrifia veterotestamentaria, ma anche nelle narrazioni medievali di viaggi ultraterreni;³ essa, come già suggerivano gli antichi commentatori, è motivata da un principio analogico: « sic[ut] per ignem comburentem figuratur caritas, ita per glaciem et maximam frigiditatem figuratur odium, ad de-

* *Lectura* tenuta alla Casa di Dante in Roma domenica 13 marzo 2011.

1. CHIAVACCI LEONARDI, vol. II p. 847. Per il confronto tra questo canto e il xxix della seconda cantica vd. L. COGLIEVINA, *Postilla a Inf.*, xxxii 1-12, in « Medioevo e Rinascimento », a. xv 2004, pp. 59-75, partic. pp. 59-61; per un raffronto col xxx del *Paradiso*, vd. A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano (Inf., xxxii)*, in L'A, a. xxv 1984, pp. 23-46, alle pp. 25-26.

2. Nel xxxii e nella prima parte del canto successivo, Dante e Virgilio attraversano Caina, nella quale sono puniti i traditori dei congiunti (*Inf.*, xxxii 1-69), e Antenora, che accoglie i traditori politici (*Inf.*, xxxii 70-139 e xxxiii 1-90). Per i tipi di tradimento assegnati alle zone di Cocito, vd. V. PRESTA, *Nota sulla topografia morale del Cocito*, in *Conv.*, a. xxxiv 1966, pp. 353-61.

3. Vd. BELLOMO, p. 509. Quanto alle narrazioni medievali vd. W. SPAGGIARI, « *Avea di vetro e non d'acqua sembante* ». *Ghiacci danteschi*, in « *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univ. degli Studi di Milano* », a. LXIII 2010, fasc. 2 pp. 7-19, partic. pp. 12-13. Sul lago ghiacciato nella tradizione medievale vd. C.S. NOBILI, *Dante e il repertorio narrativo medievale*, in « *Per correr miglior acque...* », to. II pp. 993-1006, a p. 1000.

notandum quod omnis calor amoris et humanitatis est extintus in duro et frigido core proditoris ».⁴

Com'è noto, la configurazione quadripartita del cerchio non coincide con la scansione dei canti, che sono perciò legati da connessioni diegetiche, soluzioni stilistiche e isotopie tematiche: si pensi allo "schema del patto" che struttura gli incontri fra Dante e i traditori, alle similitudini e metafore zoomorfe, nonché ai riferimenti all'atto del mangiare, destinati a culminare nell'inesorabile masticazione di Lucifero (*Inf.*, xxxiv 55-56).⁵ In particolare, i canti xxxii e xxxiii, tra i quali è spezzato l'incontro con Ugolino, sono accomunati dalle modalità di selezione delle fonti, come mostrano gli espliciti rimandi al mito tebano; inoltre, una medesima cifra stilistica, aspra e dissonante, collega il canto xxxii alla seconda parte del xxxiii, così da isolare l'episodio di Ugolino e farlo emergere « come una pausa altamente patetica contrassegnata dall'impiego [...] dei procedimenti retorici tipici del tragico ».⁶ Proprio alla *vis* patetica dell'orazione del conte, ad apertura del xxxiii, può essere ascritta la minore fortuna del xxxii: la tendenza a isolare, nella struttura dei tre canti finali, la sezione dedicata al conte di Donoratico ha infatti relegato il xxxii a mero momento di passaggio fra il pozzo dei Giganti e il dramma di Ugolino. Il xxxii è

4. BENVENUTO, vol. II p. 489.

5. Per lo "schema del patto", cfr. *Inf.*, xxxii 91-96, per Bocca degli Abati; *Inf.*, xxxii 133-39 e xxxiii 7-9, per Ugolino; *Inf.*, xxxiii 109-17, per Alberigo dei Manfredi. Per le corrispondenze tra i canti finali vd. GIOV. BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti xxxii e xxxiii dell'Inferno*, in «E n' guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, vol. I pp. 253-76; S. DE POL, *Scene di tradimento nella ghiaccia infernale*, in *La divina foresta. Studi danteschi*, a cura di F. SPERA, Napoli, D'Auria, 2006, pp. 105-40, alle pp. 109-14; G. INGLESE, *Nel gelo. I canti del tradimento (Inferno', xxxii-xxxiv)*, in *Scritti per Isa. Raccolta di studi offerti a Isa Lori Sanfilippo*, a cura di A. MAZZON, Roma, Ist. Storico Italiano per il Medio Evo, 2008, pp. 523-34. Quanto ai riferimenti all'atto del mangiare, che investono anche le scelte onomastiche (Focaccia, Bocca), e alla centralità della bocca/voce, vd. J. FRECCERO, *Bestial Sign and Bread of Angels (Inferno', xxxii-xxxiii) (1977)*, in ID., *Dante: The Poetics of Conversion*, ed. by R. JACOFF, Cambridge (Mass.)-London, Harvard Univ. Press, 1986, pp. 152-66; J. AHERN, *Apocalyptic Onomastics (Inferno', xxxii, 63)*, in «Romance Notes», a. xxiii 1982, pp. 181-84; G. MOLITERNO, *Mouth to mandible, man to «lupa»: the moral and political lesson of Cocytus*, in DS, a. civ 1986, pp. 145-61; D. YOWELL, *Ugolino's «bestial segno»: The 'De vulgari eloquentia' in Inferno' xxxii-xxxiii*, ivi, pp. 121-43, alle pp. 121-23; J. AHERN, *Amphion and the Poetics of Retaliation*, in *Lect. Dant. c-by-c, Inf.*, pp. 413-23, a p. 416.

6. BÀRBERI SQUAROTTI, op. cit., p. 257. Sulla diversa cifra stilistica del discorso di Ugolino vd. anche E. PASQUINI, *Il canto xxxiii dell'Inferno'*, in LCL, voll. IX-X 1982, pp. 191-216, alle pp. 210-11; V. DI BENEDETTO, *Intersezioni di registri espressivi nell'episodio di Ugolino*, in RiLL, a. XII 1994, pp. 1-41, alle pp. 28-29; E. MALATO, *La "morte" della pietà. «E se non piangi, di che pianger suoli?»*. *Lettura del canto xxxiii dell'Inferno'*, in RSD, a. v 2005, pp. 35-102 (poi in ID., *Studi*, pp. 103-81, e ora in questo vol., pp. 1026-90).

stato così percepito come canto minore, caratterizzato da poche azioni drammatiche e da una certa frantumazione narrativa.⁷ Questa prospettiva interpretativa è epigraficamente consegnata alla formula “canto dei traditori”, che rivela, nella sua genericità, il mancato riconoscimento di un personaggio o un episodio in grado d’imporsi nel giudizio degli interpreti. Tuttavia, soprattutto in tempi recenti, non sono mancate valutazioni di diverso tenore, che hanno considerato l’« incatenatura » fra gli ultimi tre canti come un dato strutturale di cui tener conto per cogliere la sapiente organizzazione della sezione finale dell’*Inferno*.⁸ In particolare, per quanto concerne il livello diegetico, è stato osservato che fra i dannati spicca la figura di Bocca degli Abati, in forza del gesto di Dante che lo afferra per la « cuticagna » (v. 97). Del resto, l’incontro fra Dante e Bocca è stato precocemente riconosciuto come una delle sequenze narrative a piú alto tasso di rilievo drammatico, come ci rivela l’attenzione ad esso riservata dai responsabili dei progetti iconografici di quei codici, come il Filippino dell’Oratoriana di Napoli, « in cui le miniature raffigurano le tappe fondamentali dell’*iter per mortuos* di Dante e Virgilio ».⁹

Alla luce delle precedenti osservazioni, in questa sede, tenendo in debito conto le corrispondenze fra i tre canti finali, il xxxii è percorso criticamente in modo da individuarne caratteristiche stilistiche, struttura narrativa e temi: se, sul piano formale, il canto si segnala per la sua oltranza, per quanto concerne l’organizzazione narrativa, va sottolineata la centralità di Dante-personaggio; centralità che, come vedremo, è legata alla spiccata componente autoriflessiva del canto, nel quale si addensano questioni di grande importanza per Dante-auctor.¹⁰

7. Vd. E. PASQUINI, *Lettura di 'Inferno'*, xxxii, in *LA*, n.s., n. 13 1999, pp. 29-37, a p. 29. Si noti che i dannati del xxxii sono ben quattordici, cui va aggiunto quel Carlino di Ciupo de' Pazzi di Valdarno evocato da Camicione de' Pazzi (vv. 68-69). Per lo schema che regola le presenze dei dannati di Cocito, vd. M. PUPPO, *Il canto xxxii dell'Inferno*, in *Nuove lett. dant.*, vol. III pp. 131-42, alle pp. 133-34.

8. Sulla necessità di una lettura non isolata del canto, vd. L. SERIANNI, *Linee espressive e tensione retorica nel canto xxxii dell'Inferno*, in *RSD*, a. v 2005, pp. 253-71, a p. 253. Sono dedicati al nono cerchio nel suo complesso i contributi di DE POL, op. cit.; INGLESE, *Nel gelo*, cit.; SPAGGIARI, op. cit. Dal suo canto, Paola Vecchi Galli considera i canti xxxi e xxxii « come un poderoso dittico » nel quale Dante affronta il « grande campo, simbolico e concettuale, del *linguaggio* » (P.V.G., *Inferno*, xxxi e xxxii, lettura presentata presso l’Univ. degli Studi di Milano nel 2005, consultabile all’indirizzo <http://www.esperimentidanteschi.it>). Il medesimo dittico è stato poi proposto anche da S. BELLOMO, *Canti xxxi-xxxii. Tra giganti e traditori*, in *Esper. dant.*, pp. 241-51.

9. A. MAZZUCCHI, *Lettura del canto xii dell'Inferno*, in *Id.*, *Tra 'Convivio' e 'Commedia'. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 73-26, a p. 75, ora in questo vol., pp. 366-409, a p. 367. Per un’analisi del rapporto testo-immagine nel Filippino, vd. *Id.*, *Introduzione*, in *Chiose Filippine*, to. I pp. 9-71, partic. pp. 47-52 e 54-71.

10. Vd. T. BAROLINI, *Stile e narrativa nel basso inferno dantesco* (1990), in *Id.*, *La 'Commedia' senza Dio*.

Proprio nel rapporto che Dante-narratore instaura con “l’istanza di scrittura” può riconoscersi l’elemento che dà compattezza e coerenza al canto; infatti, l’oltranza stilistica, l’elemento metapoetico e le strategie espositive che potenziano il ruolo del *viator*, riducendo del tutto quello di Virgilio, concorrono nel ricordare al lettore che la *Commedia* è anche “autobiografia di un poeta”. Lo statuto di futuro autore di Dante è così posto in primo piano attraverso la contrapposizione tra il desiderio di oblio dei dannati e la possibilità di fama che il pellegrino-poeta può loro promettere, inserendone il nome « tra l’altre note » (v. 93). Non solo: alle soglie della narrazione dell’incontro col male assoluto, Dante « narratore-autore-poeta » sperimenta una volta di più i limiti linguistici dell’umanità, tematizzando i nodi teorici che scaturiscono da quello che Contini epigraficamente definì il paradosso del « poema sacro in una lingua peritura ».¹¹

2. Ripercorrere la scansione del canto consente un primo rilievo: la frantumazione narrativa che lo caratterizza è frutto di una strategia espositiva che intende riprodurre il percorso di Dante e Virgilio attraverso le prime due zone di Cocito. Alla smisuratezza del luogo, che sfida le capacità percettive del *viator* e quelle rappresentative dell’*auctor*, corrisponde l’organizzazione simmetrica del canto. Esso, come già notava Benvenuto da Imola, può essere diviso in quattro blocchi, organizzati secondo « un modello di ripartizione numerica esattissima »: quindici versi per l’esordio, cinquantaquattro per la prima sezione narrativa e altri cinquantaquattro per la seconda; quindici per la terza, più il verso che chiude la rima altrimenti irrelata dell’ultima terzina.¹²

Un’analisi della struttura non può che partire dal proemio, nel quale Dante afferma di non possedere i versi « aspri e chiocci » (v. 1) necessari a descrivere il nuovo scenario infernale (vv. 1-12):

S’io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco

Dante e la creazione di una realtà virtuale, Milano, Feltrinelli, 2003 (ed. or., Princeton, Princeton Univ. Press, 1992), pp. 110-41, a p. 135.

11. La formula « naratore-autore-poeta » è adottata da G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella ‘Commedia’ di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, p. 17, cui si rimanda per un quadro delle proposte teoriche relative alla distinzione fra Dante-autore, Dante-narratore e Dante-personaggio. La definizione di Contini è in *Dante come personaggio-poeta della ‘Commedia’*, in CONTINI, *Un’idea*, pp. 33-62, a p. 42.

12. M. BERISSO, *Lettura di ‘Inferno’, xxxii*, in « Italianistica online », 11 mar. 2005, consultabile all’indirizzo <http://www.italianisticaonline.it/2005/lettura-inferno-32/>. Si tenga conto che, dei quindici versi d’esordio, dodici sono dedicati al proemio vero e proprio, gli ultimi tre alla maledizione con la quale si chiude la zona esordiale.

sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 piú pienamente; ma perch'io non l'abbo,
 non senza tema a dicer mi conduco;
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo.
 Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sí che dal fatto il dir non sia diverso.

I versi proemiali creano una rispondenza fra la topografia infernale e l'organizzazione della materia: come Cocito è separato dal resto dell'inferno dall'alto muro intorno al quale sono posti, come torri, i giganti, così gli ultimi canti dell'*Inferno* sono separati dai precedenti mediante un'apertura « fortemente segnata da espliciti indicatori testuali e retorici, [...] in funzione di una figurazione di cui si vuole sottolineare la straordinarietà ». ¹³ Proprio la straordinarietà del compito spinge il poeta a invocare le Muse affinché, in ossequio al principio retorico della *convenientia*, egli possa portare a compimento un'impresa che non è da « lingua che chiami mamma o babbo » (v. 9). ¹⁴ Notevoli sono gli effetti attraverso i quali il piano del significante ribadisce, potenziandola, la difficoltà del compito: la doppia litote ai vv. 7-9; la ripetizione del pronome di prima persona, che rimarca la condizione di scacco del poeta (vv. 1, 4, 5); « il forte accento di quarta al v. 3 [...], sul quale poggia stilisticamente tutta la prima parte del periodo ipotetico e, mimeticamente, pure la massa sovranaturale dei monti attorno al lago ghiacciato ». ¹⁵

Convertirà porre in evidenza che la perifrasi del v. 9 è uno dei nodi interpretativi del canto ed è stata intesa in modi diversi, con oscillazioni anche significative. Oggi paiono « indimostrabili » le ipotesi che vogliono vedere nella circonlocuzione un riferimento alla lingua volgare *tout court* o allo stile umile; ¹⁶ meno problematiche sono le proposte interpretative che, sulla scorta di *D.v.e.*,

13. SERIANNI, op. cit., p. 254.

14. Per l'importanza del termine *impresa* vd. R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's 'Commedia'*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, p. 230, e HOLLANDER, p. 253. Sul valore che qui assume la categoria della *convenientia*, vd. L. BATTAGLIA RICCI, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la 'Commedia'*, Pisa, Giardini, 1983, pp. 26-27.

15. D. FACHARD, *Canto xxxii*, in *Lect. Dant. Tur., Inf.*, pp. 445-56, a p. 448.

16. SERIANNI, op. cit., p. 256. Per l'ipotesi secondo cui Dante si riferisce al volgare, vd. SCARTAZZINI, p. 558, e la discussione in MATTALIA, p. 580; per lo stile comico vd. i dubbi di CHIMENZ, pp. 290-91. Le principali interpretazioni sono discusse in CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., pp. 29-30 n. 11, e SERIANNI, op. cit., pp. 255-56.

ii 7 4, rintracciano nella « lingua che qui non può bastare [...] quella che non ha risorse d'arte », ed è perciò definita lingua da *puer*, « povera di vocabolario e di esperienza ».¹⁷ Andrà anche segnalato che, secondo quanto suggerito da Luca Serianni, la scelta potrebbe « rappresentare due parole che oggi chiameremmo del “lessico fondamentale”, prototipi di una qualsiasi lingua naturale »: secondo questa lettura, la descrizione del « tristo buco » richiederebbe una « strumentazione tarata sul linguaggio infernale », ovvero una lingua non umana.¹⁸

Sebbene nelle chiose degli antichi commentatori sia senz'altro prevalente la glossa secondo cui Dante qui si riferirebbe alla lingua degli infanti, un'interpretazione che va nella direzione indicata da Serianni s'intravede nel cosiddetto volgarizzamento A del commento di Bambaglioli: per l'anonimo commentatore, infatti, l'adeguatezza fra parole e oggetti non è obiettivo perseguibile da « persona mortale e humana ».¹⁹ Parimenti, nel sistema di chiose irrelate in cui è risolto il sistema esegetico di Benvenuto da Imola, il protoumanista faentino Matteo Chiromono alla glossa dell'Imolese ne affianca un'altra che sembra rinviare all'idea della lingua disumana: « non est materia » chiosa Chiromono (vol. I p. 480) « quae possit ab infante describi, vel etiam ab homine mortali ».

La difficoltà nel decrittare il significato della perifrasi non impedisce, mi pare, di riconoscere che la dichiarazione d'indicibilità è « solo apparentemente leggibile sul piano dell'incapacità personale del poeta » e va piuttosto intesa come operazione metatestuale attraverso la quale Dante sollecita l'*attentio* del lettore, sottolineando l'eccezionalità e la gravità etica della nuova materia.²⁰ Il carattere preterizionale dell'affermazione d'insufficienza espressiva è del resto rivelato dalla ricchezza di espedienti formali del canto, dominato da una partitura fonico-timbrica aspra e da rime rare, quando non uniche; in particolare, quattro delle sette rime uniche del canto si addensano proprio nelle prime due

17. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., pp. 29-30. *Mamma* e *babbo* sono, infatti, le parole che nel *De vulgari eloquentia* simboleggiano i *vocabula puerilia*. L'idea della lingua « capace di articolare solo parole infantili » (HOLLANDER) e dell'impresa non alla portata di un fanciullo (e, quindi, di un inesperto) è presente in diversi commentatori, sia antichi che moderni: per i primi, vd. infra; per il Novecento vd., tra gli altri, D'OIDIO, *Studii*, pp. 516-19; SAPEGNO¹, p. 360; BOSCO-REGGIO, p. 471; PASQUINI-QUAGLIO, pp. 391-92; CHIAVACCI LEONARDI, vol. I p. 947; HOLLANDER, p. 253; INGLESE, p. 354; BELLOMO, p. 513. A tal riguardo vd. però i rilievi di SERIANNI, op. cit., pp. 255-56.

18. SERIANNI, op. cit., p. 256 e n. 6.

19. Per l'interpretazione secondo cui Dante qui si riferisce alla « lingua infantium » e alla « cognition puerile » vd. IACOPO DELLA LANA, to. I pp. 874-75; *Ottimo Commento*, vol. I p. 548; BENVENUTO, vol. II p. 488; BUTI, vol. I p. 806; SERRAVALLE, p. 390a, VELLUTELLO, to. I p. 695. Per il volgarizzamento del commento di Bambaglioli vd. *Commento alla cantica dell'Inferno' di Dante Allighieri di autore anonimo ora per la prima volta dato in luce*, Firenze, Tommaso Baracchi, 1848, p. 235.

20. LEDDA, op. cit., p. 35. Vd. anche ivi, pp. 204-5, e COGLIEVINA, *Postilla*, cit., p. 63.

terzine del proemio, in modo da far corrispondere alla « massima dichiarazione di impotenza la dimostrazione pratica e persino orgogliosa della propria statura di poeta ». ²¹

A ribadire qualità e capacità espressive dell'*autor* concorre anche la raffinata organizzazione sintattico-testuale: rispetto ad altri luoghi proemiali, come *Inf.*, I 4-16, e *Par.*, I 4-12, il *topos* dell'indicibilità e l'annuncio dell'argomento sono « strettamente intrecciati » nella linea sintattica di un periodo ipotetico di terzo tipo, a cui segue la dichiarazione d'insufficienza dell'autore e straordinarietà del tema. Secondo quanto prescriveva tanto la tradizione virgiliano-serviana quanto la trattatistica retorica relativa agli *officia* esordiali, a questo « complesso momento negativo » segue un'avversativa con l'invocazione alle Muse, qui appellate come « quelle donne [...] ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe » (vv. 10-11): è così soddisfatto il principio « secondo cui le divinità invocate devono essere in relazione con l'argomento per trattare il quale si chiede il loro aiuto ». In questo caso, infatti, la « caratterizzazione dossologica delle Muse come legate al mito della fondazione di Tebe » preannuncia la trama di riferimenti alla materia tebana. ²²

A differenza di altri casi (ad es. *Inf.*, II 7-9, *Purg.*, XXIX 37-42, *Par.*, XVIII 82-87), l'invocazione alle Muse presenta una struttura che, seguendo Norden, può essere definita in "Er"-*Stil*: le espressioni di appello, di predicazione della dossologia e di *supplicatio* sono, cioè, formulate alla terza e non alla seconda persona. ²³ Inoltre, sviluppandosi lungo l'arco di tre versi, l'invocazione articola la *supplicatio* mediante un duplice movimento: alla frase con verbo al congiuntivo ottativo (« Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe », vv. 10-11) segue un ampliamento sintattico affidato a una consecutiva nella quale si enuncia quel precetto retorico della *convenientia* tra "il

21. Come rileva BERISSO, op. cit., n. 2, delle duecentoquaranta rime uniche della *Commedia*, il canto XXXII ne ha ben sette, superato solo da *Inf.*, VII: si tratta delle rime -occe (1 : 3), -uco (2 : 4 : 6), -abbo (5 : 7 : 9) e -ebe (11 : 13 : 15). Fuori dal proemio sono uniche anche le rime in -ú (62 : 64 : 66), -azzi (68 : 70 : 72), -angi (134 : 136 : 138). Per l'inventario delle parole aspre in rima vd. SERIANNI, op. cit., p. 255 n. 3. Vd. anche C. SENSI, *Le langage des traîtres dans l'Enfer de Dante*, in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge. Actes du troisième colloque international de Montpellier*, 24-26 novembre 1995, Montpellier, Univ. Paul-Valéry Montpellier III, 1997, pp. 233-57, alle pp. 242-43 n. 48.

22. LEDDA, op. cit., pp. 28, 35 e n. 90. Sulle invocazioni nella *Commedia*, accanto a LEDDA, op. cit., pp. 17-55, vd. R. HOLLANDER, *The Invocations of the 'Commedia'* (1976), in ID., *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 31-38. Vd. anche E. RAIMONDI, *Le figure interne di Ugolino*, in LCL, vol. XXV 1996, pp. 87-100, a p. 90; BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia*, cit., pp. 255-56.

23. E. NORDEN, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1913, pp. 143-63. E vd. LEDDA, op. cit., pp. 32-34, per l'elenco completo delle invocazioni nella *Commedia*.

fatto” e “il dire” che non potrebbe essere rispettato senza l'aiuto delle Muse (« sí che dal fatto il dir non sia diverso », v. 12). Un ulteriore elemento accentua l'inarcatura sintattica dell'invocazione: la relativa eulogica, che « predica la πρόξις divina nei confronti di colui che scrive », si distende per un intero verso, l'undicesimo, e viene separata dalla testa nominale alla quale si riferisce (« quelle donne ») mediante il sintagma verbale cui è affidata la *supplicatio* vera e propria (« aiutino il mio verso »).²⁴

L'importanza della soglia proemiale è ribadita, infine, dai rinvii intratestuali. Se per il v. 14 bisognerà richiamare *Inf.*, I 4 (« Ahi quanto a dir qual era è cosa dura »), altrettanto significative sono le occorrenze degli aggettivi *aspro* e *chioccio*: « aspra e forte » è sintagma che connota la « selva » / « via » del peccato in *Inf.*, I 5, e *Purg.*, II 65; « aspre » sono definite le « lingue » di avari e prodighi (*Inf.*, XI 72), che nel quarto cerchio si scambiano sarcastici rimproveri; quanto a *chioccio*, l'unica altra occorrenza è a *Inf.*, VII 2, in riferimento alla voce del demonio Pluto, il « maladetto lupo » simbolo dell'umana cupidigia. Inoltre, il riscontro con altre opere dantesche mette in luce il valore tecnico di *aspro* e consente di giungere a una piú stringente definizione di *chioccio*. Nel secondo trattato del *D.v.e.* (7 6 e 13 16) l'*asperitas* è chiamata in causa sia nella rassegna dei « grandiosa vocabula » degni dello stile nobile, sia nell'autogiustificazione degli esperimenti petrosi;²⁵ il concetto designa, in questo caso, una caratteristica fonico-acustica associata a specifiche opzioni tematiche, come ricorda l'autodefinizione che Dante dà, nel *Convivio*, al v. 14 della canzone *Le dolci rime*: « e però dice aspra quanto al suono del dittato, che a tanta materia non conviene essere leno » (*Conv.*, IV 2 13).

D'interpretazione piú complessa è il secondo aggettivo, *chioccio*, come rivelano le glosse dei commentatori, i quali hanno di volta in volta optato per soluzioni differenti. Come indicato da Serianni, converrà insistere non tanto sul valore formale del termine, quanto sulla sua capacità di descrivere suoni non umani, adatti all'ultimo cerchio infernale.²⁶ A favore di questa accezione con-

24. R. D'ALFONSO, *Il dialogo con Dio nella Divina Commedia*, Bologna, CLUEB, 1986, p. 74.

25. Analoga l'*austeritas* in *D.v.e.*, II 7 4.

26. Vd. SERIANNI, op. cit., pp. 255, 260, partic. p. 255 n. 4, per le piú diffuse interpretazioni nelle chiose degli antichi commentatori: chiose che puntano sul valore formale del lessema (ad es. GUIDO DA PISA, pp. 670 sgg.); chiose che riconnettono l'aggettivo al campo della sonorità rauca (ad es. BUTI, vol. I p. 805; LANDINO, to. II p. 985; VELLUTELLO, to. I p. 694; DANIELLO, p. 141); chiose di sapore tautologico (IACOMO DELLA LANA, to. I p. 872); chiose nelle quali l'aggettivo è in dittologia sinonimica con « aspre » (*Ottimo Commento*, vol. I p. 547; MARAMAURO, p. 463). Tra Ottocento e Novecento l'interpretazione punta decisamente sul significato di 'rauco' / 'stridente' (vd., a titolo esemplificativo, SAPEGNO¹, p. 360; BOSCO-REGGIO, p. 471; PASQUINI-QUAGLIO, p. 391; CHIAVACCI LEONARDI, vol. I p. 946; INGLESE, p. 354; BELLOMO, p. 512).

corre il nesso fra l'aggettivo volgare e i significati che fanno capo alla categoria della *garrulitas* (*D.v.e.*, I 15 3-4): la connotazione, ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo, deriva « dall'accostamento, tradizionale nella lessicografia medievale, di *garrulus* a *graculus* o *rana* [...]», che si connette all'uso classico del termine per indicare suono rauco di uccelli ». Al pari della « voce chioccia » di Pluto, le « rime chioce » evocano quindi un suono rauco, animale e non umano.²⁷ Decisiva per questa ipotesi è la presenza, al di sotto della tessitura poetico-narrativa del canto, di un ipodiscorso fondato sulla ricorrenza di lessemi e immagini rinviati all'imbestiamento dell'umano. Sul tema torneremo in seguito: converrà, però, mettere in evidenza sin d'ora che la prima tessera a cui si affida questa protratta isotopia è l'invettiva contro i traditori con la quale si chiude la zona esordiale del canto; qui, infatti, l'evangelico « *bonum erat ei si natus non fuisset homo ille* » (*Mat.*, 26 24) è riscritto *sub specie* zoomorfa (vv. 13-15):

Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe!

Se, dunque, il tema della terribilità della materia viene affrontato nel proemio, la parte narrativa del canto è sviluppata nelle tre sezioni successive, ciascuna delle quali si apre con un nesso temporale e si chiude, in coincidenza con uno snodo di particolare rilievo, con un gruppo di terzine in discorso diretto (16-69, 70-123, 124-39). A rafforzarne la rigorosa simmetria concorre una serie di corrispondenze attraverso le quali si manifesta, sin nei gangli del canto, quella « specularità » che sembra promanare dalla superficie gelata del lago infernale.

Alla prima sezione è affidata la descrizione di Cocito e la presentazione

27. P.V. MENGALDO, commento a *D.v.e.*, I 15 3, in *OM III*, p. 121. D'obbligo il rimando alle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e, per la latinità classica, alla « rauca [...] *garrulitas* » delle gazze di *Met.*, v 678, passo noto a Dante, che in *D.v.e.*, I 2 7, fa riferimento alle ovidiane « *picae loquentes* ». Inoltre, nelle *Metamorfosi*, alle rane è attribuita una « *vox [...] rauca* » (VI 377), e alla « *garrulitas* » delle rane fa esplicito riferimento Benvenuto, a commento della similitudine di *Inf.*, IX 76-81 (BENVENUTO, vol. I p. 320: « *sicut ranae sunt semper garrulae, ita animae istae semper quaerulae* »). Per la degradazione animalesca del linguaggio di Pluto vd. P. DE VENTURA, *Dramma e dialogo nella 'Commedia' di Dante*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 145: « è forse più economico e convincente invece, data la degradazione animalesca del "maledetto lupo", pensare che, piuttosto che un linguaggio articolato e compiuto, nobilitato di elementi greci ed ebraici, la sua "voce chioccia" emetta parole non illuminate da alcuna luce, condannate dall'inintelligibilità, il linguaggio del caos infernale ». Sul valore di *chioccio* vd. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., p. 25: « questo linguaggio [...] sarà tale [...] alla maniera del linguaggio di Pluto, per il suo esser *chioccio* (*Inf.*, VII 2), cioè non pronunciato da lingua e voce umana ».

delle anime della Caina: qui, come poi anche in Antenora, a un primo momento piú descrittivo, nel quale si mette a fuoco il procedere del pellegrino in un paesaggio dominato dalla cupa *taciturnitas* dei dannati, segue una seconda fase in cui il silenzio è rotto dalle delazioni dei traditori; il contrasto fra silenzio e conflagrazioni verbali trova un suo correlativo stilistico nell'opposizione fra le volte ipotattiche con le quali il poeta costruisce i movimenti descrittivi e il rimo franto e sincopato dei dialoghi coi dannati. Ma procediamo seguendo la linea di sviluppo del canto.

Introdotta da una canonica formula di transizione di stampo narrativo (v. 16), sin dall'esordio la discesa sul fondo del Cocito « è contrassegnata dalla connotazione di irrimediabile caduta »; il ricorso ad avverbi e sostantivi che rinviano al campo semantico del “basso” suggerisce, spazialmente e moralmente, l'idea della profondità e degradazione del luogo, mentre il verbo *mirare* « punta [...] a valutare quasi nostalgicamente la distanza che separa ormai i due pellegrini dal cerchio superiore » (vv. 16-21):²⁸

Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai piú bassi,
e io mirava ancora a l'alto muro,
dicere udi'mi: « Guarda come passi:
va sí, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi ».

Rivolto al poeta da una voce anonima, l'invito – a un tempo supplica e ammonizione – a non colpire le teste dei dannati spinge Dante a volgere lo sguardo verso il basso (vv. 22-30):²⁹

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembante.
Non fece al corso suo sí grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanai là sotto 'l freddo cielo,
com'era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sú caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.

La possente visione del lago ghiacciato è comunicata attraverso un'articolata similitudine negativa, nella quale elementi geografici esotici sono accostati ad

28. FACHARD, op. cit., p. 448.

29. Per l'attribuzione dell'invito a un dannato anonimo o ai fratelli Alberti vd. *infra*.

altri piú familiari:³⁰ al primo polo vanno ascritti « la Danoia in Osterlicchi », cioè il Danubio in Austria, e il « Tanai là sotto 'l freddo cielo », cioè il Don, che, giusta Orosio, è associato ai cieli settentrionali; a una geografia “domestica” sono invece da attribuire i toponimi « Tambernicchi » e « Pietrapana », nei quali gli esegeti moderni propongono di riconoscere i nomi di due vette delle Alpi Apuane.³¹ La grandiosità dello scenario è restituita anche dall'ampio respiro della sintassi, che si allunga per due terzine. A una comparativa (« sí grosso velo [...] com'era quivi », vv. 25-28) si aggancia, mediante un *che* (v. 28), un periodo ipotetico della irrealtà (vv. 28-30): qui la subordinata è prolungata attraverso la posposizione del secondo soggetto (« se Tambernicchi / vi fosse su caduto, o Pietrapana », vv. 28-29), quasi a evocare nella orizzontalità del verso la verticalità delle vette montane; la principale, infine, chiude l'ampio movimento sintattico, ribadendo anche fonicamente, con l'allitterazione della *r* e la voce onomatopeica *cricchi*, l'impossibile rompersi della superficie ghiacciata già suggerito dalla serie anaforica di congiunzioni negative.³²

Seguendo lo sguardo del *viator* è poi descritto lo sconcertante spettacolo dei dannati confitti nel ghiaccio (vv. 31-39):

E come a gradicar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,
livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.
Ognuna in giù tenea volta la faccia;
da bocca il freddo, e da li occhi il cor tristo
tra lor testimonianza si procaccia.

30. Per altri casi simili cfr. *Inf.*, ix 112-17, con Arles e Pola, e *Inf.*, xv 4-9, per l'accostamento dei « Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia » ai « Padoan lungo la Brenta ». Per la comparazione tra topografia infernale e paesaggi conosciuti che possano rendere la geografia infernale piú credibile si vedano anche il confronto fra la selva dei suicidi e la Maremma (*Inf.*, xiii 7-9) e la similitudine fra la bolgia dei barattieri e l'Arsenale di Venezia (*Inf.*, xxi 7-18).

31. In relazione ai due toponimi non è superfluo ricordare che con Pietrapana Dante designa la vetta di Pania della Croce, « visibile da Firenze » (INGLESE, p. 356). Quanto a Tambernicchi, i moderni commentatori sono piú propensi a identificarlo col monte Tambura, anch'esso nelle Alpi Apuane. Tra gli antichi, invece, il Tambernicchi dantesco era generalmente identificato con un rilievo della Schiavonia.

32. Sulla fortuna della rima in *-icchi* nel filone della poesia comico-realistica vd. A. PÉZARD, *Le chant des traîtres (Enfer, xxxii)* (1959), in *Lecture dell'Inferno*, a cura di V. VETTORI, Milano, Marzorati, 1963, pp. 308-42, a p. 318, e SENSI, op. cit., p. 242 n. 48.

Seppur non siano mancate interpretazioni di diverso tenore, nella critica piú recente vi è un generale consenso nel ritenere che qui Dante rappresenti i dannati immersi nel ghiaccio fino al volto: la perifrasi al v. 34, « là dove appar vergogna », dovrebbe infatti alludere al volto, sede di quel diffuso rossore che della vergogna è tangibile manifestazione.³³ A favore di questa lettura non va tralasciato un dato: l'emersione del solo capo dalle acque ghiacciate consegna al lettore un'immagine d'incisiva icasticità, in quanto le « teste mozzate » evocano la pena della decapitazione, tradizionalmente comminata ai traditori e qui ricordata al v. 120.³⁴ Inoltre, proprio questa parte del corpo si fa strumento di ulteriori tormenti, come mostrano l'invito « ambiguo e grottesco » che una voce rivolge a Dante affinché non calpesti « le teste de' fratei miseri lassi » (v. 21) e, soprattutto, il calcio di Dante a Bocca, che quell'invito disattende: l'« insistenza quasi ossessiva » su vocaboli che rinviano al capo e al volto confermerebbe l'ipotesi che si tratti di un ulteriore contrappasso inflitto a chi, macchiandosi di tradimento, aveva fatto in vita un cattivo uso della propria ragione.³⁵ A sua volta, la postura del volto rivolto verso il basso (certa per i dannati di Caina, probabile per quelli di Antenora)³⁶ si carica di molteplici significati: da un canto, essa richiama la condotta falsa e sfuggente dei traditori; dall'altro, ne rappresenterebbe la natura disumana, giusta il *topos* secondo il quale l'uomo è l'unico animale che può volgere lo sguardo al cielo.³⁷ In questa prospettiva, vista l'oggettiva reticenza del testo dantesco su chi rivolga l'ammonizione ai

33. Cfr. *Conv.*, iv 19 10: « buono e ottimo segno di nobilitade è, nelli pargoli e imperfetti d'etade, quando dopo lo fallo nel viso loro vergogna si dipinge ». Così interpreta la quasi totalità degli esegeti antichi e moderni; l'ipotesi ottocentesca secondo cui Dante si riferirebbe alle parti intime è ripresa da P. BERTINI MALGARINI, « *Insin là dove appar vergogna* ». *Inf.*, xxxii 34, in « Annali dell'Università per Stranieri di Perugia », a. vii 1986, pp. 193-98. Per alcune motivate obiezioni vd. SERIANNI, op. cit., p. 259.

34. Vd. BELLOMO, p. 510.

35. Vd. BERISSO, op. cit.; MOLITERNO, op. cit., p. 149, e ora anche INGLESE, p. 360.

36. Sulla scorta del v. 37, la posizione del volto verso il basso è incontrovertibile per i dannati di Caina; per quelli della Tolomea alcuni esegeti ritengono che essi rivolgano la testa verso l'alto, esponendo così le lacrime all'azione del gelido vento che soffia su Cocito: in tal modo, rispetto ai traditori della Caina, subirebbero un ulteriore aggravio di pena, in quanto afflitti anche dalla trasformazione delle lacrime in ghiaccio. Tuttavia, Bellomo ha recentemente ricordato che per un'identità di posizione del volto tra i peccatori di Caina e Antenora lascerebbe propendere il v. 105, nel quale Dante fornisce il dettaglio degli occhi in giù di Bocca degli Abati. Il fatto che il poeta sembri non istituire alcuna differenza di pena fra i dannati delle due zone è stato ampiamente affrontato dalla critica, soprattutto quella ottocentesca. Per la questione e per l'idea dantesca della sostanziale unità di tutti i peccati di tradimento vd. D. CONSOLI, *Il canto xxxii dell'Inferno*, in *Lect. Dant. Rom., Inf.*, pp. 759-84, a p. 763.

37. Cfr. BENVENUTO, vol. II p. 493: « est mos communis proditoris respicere terram et non faciem hominis, ne dicam celi, cui iam vertit terga ».

vv. 21-22 e impieghi il controverso « fratei » per designare estensivamente i dannati o, piú probabilmente, solo i fratelli Alberti, si potrà ipotizzare che si sia dinanzi « a una segnaletica volutamente ambigua »: il canto destinato a culminare col gesto disumano e bestiale di Ugolino si apre con « un termine antinomico », che ricorda al lettore la « comune natura condivisa da tutti i figli di Dio ».³⁸

Con un ulteriore restringimento della visuale, è poi isolata la coppia, silenziosa e furente, dei fratelli Alberti (vv. 40-51):

Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto,
 volsimi a' piedi, e vidi due sí stretti,
 che 'l pel del capo avieno insieme misto.
 « Ditemi, voi che sí strignete i petti »,
 diss'io, « chi siete? ». E quei piegaro i colli;
 e poi ch'ebber li visi a me eretti,
 li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
 gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse
 le lagrime tra essi e riserrolli.
 Con legno legno spranga mai non cinse
 forte cosí; ond'ei come due becchi
 cozzaro insieme, tanta ira li vinse.

Al pari dei versi dedicati alla postura dei dannati, anche le terzine nelle quali sono descritti i fratelli Alberti sono state oggetto di diverse letture, tese a interpretare correttamente i vv. 46-48.³⁹ Quale che sia la parte del corpo stretta in una crudele morsa, converrà sottolineare il realismo del paragone con la spranga di ferro che tiene unite delle assi di legno: due materiali questi ultimi che « rinforzano al massimo grado l'idea della durezza ».⁴⁰ Inoltre, al rabbioso

38. SERIANNI, op. cit., p. 257. In tempi diversi, gli esegeti danteschi hanno rilevato la problematicità di entrambe le letture, estensiva o letterale, della voce « fratei »: improbabile che in un canto siffatto un traditore designi cosí gli altri dannati; allo stesso tempo, a molti pare altrettanto poco convincente che Dante voglia indicare i fratelli Alberti, che sono introdotti solo alcuni versi dopo. BELLOMO, pp. 513-14, propende per un'interpretazione letterale, come già C. GRABHER, *Canto xxxii*, in *Lett. dant., Inf.*, pp. 613-25, alle pp. 614-15; CHIMENZ, p. 291; F. MAGGINI, *Due letture inedite (Inf., xxxii e xxxii)* e altri scritti poco noti, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 23-31, a p. 24. TORRACA, to. I p. 508, ritiene che l'invito sia pronunciato da Virgilio e il termine « fratei » vada inteso nella sua accezione estensiva. Riprendendo un'ipotesi di Benvenuto e Serravalle, HOLLANDER, p. 254, ipotizza che a parlare sia, invece, Camicione de' Pazzi.

39. Vd., in fondo, la « nota di approfondimento ».

40. BELLOMO, p. 515, glossa « spranga » con « fascia di ferro, ghiera ». Vd. MARAMAURO, p. 467: « spranga è una natura di chiodi che non hanno capella, ma sono lunghi e sono acapinati da tute doe le parte ». L'ultima citaz. è in CHIAVACCI LEONARDI, vol. I p. 954.

cozzare dei due fratelli è conferita evidenza grazie al paragone con lo scontro dei capri: l'evocazione del secco rumore delle corna trova, infatti, un corrispettivo fonico-acustico nell'allitterazione delle occlusive velari (vv. 50-51: « ond'ei come due becchi / cozzaro ») e nella rima "aspra" in *-echi*.

Non ai fratelli Alberti ma a Camicion de' Pazzi è affidata la risposta, secondo una strategia "delatoria" – caratteristica anche dell'Antenora – che prevede lo svelamento del nome di cinque traditori, quattro figure storiche, emblematiche delle lotte cittadine, e un quinto personaggio da ascrivere alla tradizione letteraria (vv. 52-69):⁴¹

E un ch'avea perduti ambo li orecchi
per la freddura, pur col viso in giúe,
disse: « Perché cotanto in noi ti specchi?

Se vuoi saper chi son cotesti due,
la valle onde Bisenzio si dichina
del padre loro Alberto e di lor fue.

D'un corpo usciro; e tutta la Caina
potrai cercare, e non troverai ombra
degná piú d'esser fitta in gelatina:

non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra
con esso un colpo per la man d'Artú;
non Focaccia; non questi che m'ingombra
col capo sí, ch'í' non veggio oltre piú,
e fu nomato Sassol Mascheroni;
se toscó sè, ben sai omai chi fu.

E perché non mi metti in piú sermoni,
sappi ch'í' fu' il Camicion de' Pazzi;
e aspetto Carlin che mi scagioni ».

Sebbene per Camicione Dante non ricorra a una similitudine zoomorfa, anche in questo caso le fattezze sfigurate del dannato introducono il lettore in un universo nel quale sono oltrepassate le barriere dell'umano: sin dalle prime battute, la replica di Camicione rivela che nel nono cerchio sono infranti i vincoli di cortesia e cooperazione linguistica sui quali si fonda la conversazione; tutta l'organizzazione del discorso trasmette il misto d'impazienza e fasti-

41. Nell'elenco di Camicione figurano i fratelli Napoleone e Alessandro degli Alberti, ricordati come possessori di terre nella valle del Bisenzio (vv. 55-60); Sassolo Mascheroni, della famiglia de' Toschi di Firenze (vv. 63-66); Vanni de' Cancellieri di Pistoia, detto Focaccia (v. 63). A questi nomi va aggiunto quello di un personaggio della materia arturiana: Mordret, nipote o, secondo altri testi, figlio di re Artú, qui evocato attraverso la perifrasi dei vv. 61-62. Per altri elementi relativi alla perifrasi dantesca vd., oltre, par. 3.

dio che domina la risposta:⁴² il brusco esordio con un'interrogativa (v. 54); la spigliatezza sintattica del periodo ipotetico con apodosi implicite (« se vuoi saper chi sono cotesti due, [sott. "ti dico che"] / la valle onde Bisenzo si dichina / del padre loro Alberto e di lor fue », vv. 55-57); l'elenco « al negativo » dominato dal ritmo martellante della triplice negazione (vv. 61-63); la chiusa sbrigativa e sintetica (vv. 67-69).

A « ribadire l'impronta di forte municipalità che caratterizza larghe zone del basso inferno » concorre la scelta di un lessico dal sapore idiomatrico.⁴³ Accanto alla locuzione 'mettere in sermoni', con la quale Camicione tronca il suo resoconto, vanno segnalati il valore antifrastico dell'aggettivo *degno* e la possibile carica ironica del termine *gelatina*, che potrebbe essere non un alterato di *gelata*, ma il « cinico e feroce » impiego metaforico di una voce tratta dal lessico culinario: i dannati confitti nel ghiaccio trasparente sarebbero così paragonati a bestie immerse nella gelatina.⁴⁴ Come gli antichi, anche i moderni esegeti oscillano fra l'una e l'altra ipotesi, sebbene l'uso metaforico sia coerente con due isotopie che percorrono l'intero canto: il tema del "pasto" e la *reductio ad bestiam* dei dannati. In effetti, unendo le due isotopie, la metafora anticiperebbe, in chiave ironica, la scena di Ugolino e Ruggieri, nella quale s'intrecciano tragicamente i temi del mangiare e della bestialità dei traditori.⁴⁵

42. Di assenza di « empatia » e « cooperazione linguistica » parla SERIANNI, op. cit., p. 265, per l'incontro con Bocca. Sulla chiave derisoria che caratterizza il discorso di Camicione, si veda la chiosa di JACOPO ALIGHIERI, p. 214: « Qui avendo i sopra detti notificati, finalmente, di messer Umberto Camicione de' Pazzi di Valdarno si conta, il quale tradì e uccise alcun consorto, per cui, d'alcuno altro di sua casa, nominato Carlino, *motteggiando* s'aspetta, predicendo alcun tradimento che per lui poscia si fece ».

43. SERIANNI, op. cit., p. 261. Sulle marche idiomatriche vd. ivi, pp. 261-62, e BERISSO, op. cit.

44. La dittologia « cinico e feroce » si legge in SAPEGNO¹, p. 365 (anche TORRACA, to. I p. 513, parla di « scherzo feroce »). L'ipotesi che la voce sia forma alterata di « gelata » (*Inf.*, xxxiii 91) poggia sul corrispondente « caldina », 'luogo caldo', usato da JACOPO ALIGHIERI, *Dottrinale*, xxv 55 (vd., da ultimo, INGLESE, p. 358).

45. Nei commenti degli antichi esegeti sono infatti documentate sia chiose con voci che rinviano all'area semantica del "gelo" (vd. MARAMAURO, p. 467: « in questo gelo »; BENVENUTO, vol. I p. 813: « in istam glaciem gelatam »), sia chiose che propendono per la metafora culinaria (vd. BUTI, vol. I p. 813: « fitte nella ghiaccia, come li polli nella gelatina »; VELLUTELLO, to. I p. 700: « in questo ghiaccio, il qual finge simile a la gelatina, per esser come quella gelato, e in luogo di carne, o d'altro di che si fa, contien in sé questi peccatori »; DANIELLO, p. 143: « anima più degna d'esser fitta in GELATINA, assomigliando quel ghiaccio alla gelatina che si suol fare, & gli spiriti à quei pezzi di carne, ovvero di pesce di che ella si fa »). Per la posizione dubitativa dei moderni esegeti vd. SINGLETON, in *DDP*, ch. *ad l.*, che però richiama l'uso ironico di « broda » a *Inf.*, viii 53; SERIANNI, op. cit., pp. 261-62; BELLOMO, p. 516. Sulla coerenza fra la metafora culinaria del v. 60 e il tema della bestialità dei dannati vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. I p. 956: « più che con ironia, è detto con sprezzo, come se si parlasse di bestie ».

Aperto da un'indicazione temporale, il transito nella zona di Antenora è caratterizzato anch'esso da scelte lessicali che pongono in primo piano la sfida che il paesaggio e i dannati rappresentano per le capacità percettive del poeta (cfr. vv. 70-72, 116-17, 124-25). La sosta nella seconda zona si articola in due momenti: l'apparizione dei peccatori illividiti dal freddo e lo scontro fra Dante e Bocca, con l'intervento di Buoso di Duera e la replica risentita dello stesso Bocca (vv. 70-123); la terribile visione di Ugolino e dell'arcivescovo Ruggieri (vv. 124-39). Come in Caina, le battute dei traditori sono caratterizzate da una sintassi franta e irregolare; e, come in Caina, a quest'organizzazione sintattica vivacemente parlata delle frasi, spesso con il nome del traditore messo in rilievo dalla posizione in rima o sotto cesura, sono associati un lessico plebeo e una sostanza fonetica aspra.

Ma in Antenora da questa sintassi mobilissima, a prevalenza di legami paratattici, sembrano essere attratte proprio le terzine in cui Dante racconta del calcio con cui colpisce Bocca (vv. 70-78):

Poscia vid'io mille visi cagnazzi
fatti per freddo; onde mi vien riprezzo,
e verrà sempre, de' gelati guazzi.
E mentre ch'andavamo inver' lo mezzo
al quale ogni gravezza si rauna,
e io tremava ne l'eterno rezzo
(se voler fu o destino o fortuna,
non so) ma, passeggiando tra le teste
forte percossi 'l piè nel viso ad una.⁴⁶

La costruzione è, per così dire, sospesa fra paratassi e ipotassi, ponendosi iconicamente come figura dell'indecisione del poeta nell'attribuire il suo gesto a « voler », « destino », o « fortuna ».⁴⁷ L'iconismo sintattico del passo ritorna an-

46. Per descrivere i dannati illividiti dal freddo, Dante opta per la voce « cagnazzi », ovvero 'bluastri'. La glossa si ricava dai testi di Boccaccio (*Decameron*, VIII 4 22) e di Sacchetti (*Novelle*, XCII 5-15). Ma ci sarà anche il gioco di assonanze con *cane*, come mostrano d'intendere anche alcuni commentatori (SERRAVALLE, p. 393b; LANDINO, to. II p.992; VELLUTELLO, to. I p. 702).

47. La complessità sintattica del passo è rivelata dalle diverse scelte interpuntive degli editori: alcuni preferiscono porre un punto e virgola dopo « rezzo », altri una virgola (vd. INGLESE, p. 359); il punto e virgola spinge a considerare i vv. 73-75 come una costruzione paraipotattica: dopo la subordinata temporale e la subordinata relativa di secondo grado, la principale « e io tremava ne l'eterno rezzo » è introdotta dalla congiunzione « e ». Con la virgola, invece, la frase « e io tremava [...] » diviene una coordinata alla precedente temporale; se, come suggerisce BELLOMO (p. 517), si considera come principale la frase retta da « percossi », si ha comunque una struttura paraipotattica con la principale aperta da « ma » (« *ma*, passeggiando fra le teste, forte percossi 'l piè nel viso ad una »).

che nella chiusa finale: qui l'intricata costruzione della prima parte si scioglie nella principale conclusiva, così come l'incertezza del poeta cede alla rievocazione del calcio in faccia, la cui violenza è restituita a livello ritmico e fonico dai forti accenti di prima, quarta e sesta e dalla serie di suoni bilabiali e vibranti (« forte percossi 'l piè nel viso ad una », v. 78).

Sono stati giustamente messi in rilievo il gioco complesso dell'incontro e la sua forza drammatica: Dante colpisce Bocca quando ancora non gli è nota la sua identità, così da farsi strumento della punizione divina; spetta, invece, a Bocca stesso evocare il fantasma dello « strazio » e « grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso » (*Inf.*, x 85-86), istituendo un nesso fra la "molestia" dantesca e la « vendetta di Montaperti » che accende la curiosità del *viator* (vv. 79-84):⁴⁸

Piangendo mi sgridò: « Perché mi peste?
se tu non vieni a crescer la vendetta
di Montaperti, perché mi moleste? ».
E io: « Maestro mio, or qui m'aspetta,
sí ch'io esca d'un dubbio per costui;
poi mi farai, quantunque vorrai, fretta ».

A differenza di quanto accade nell'episodio di Sinone, Virgilio non interrompe lo scambio di battute, che va costruendosi secondo i modi della tenzone (vv. 85-96):⁴⁹

48. Per l'attacco di Bocca e per un confronto con l'apostrofe di Farinata vd. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., p. 38: « Questa schermaglia, taciuta ma potente, tra il gesto e le parole [...] appare ai nostri occhi la più forte invenzione drammatica di tutto il canto ». Per analogie coll'attacco di Pier delle Vigne (*Inf.*, XIII 33-35) vd. FACHARD, op. cit., p. 452.

49. Vd. SERIANNI, op. cit., pp. 265-66; INGLESE, pp. 350-60; BELLOMO, pp. 518 e 522-23. HOLLANDER, pp. 256-57, individua cinque momenti nella tenzone dal v. 87 al v. 111; tra gli antichi, significativo BENVENUTO, vol. II pp. 507 (prima citaz.), 508 (seconda citaz.): « *Or tu. Hic autor ponit responsonem Bocchae qui non respondet ad petitionem autoris, sed tamquam iratus improperat autori temeritatem; [...]* Et dicit: *percotendo altrui le gote, scilicet cum pede, quod est valde contumeliosum, sí, che se fossi vivo troppo fora?* idest, *nimis esset* » [miei i corsivi]. Si noti che il confronto con Bocca rispetta solo in parte la norma del "modo tenzonistico" che impone che tra le battute dei contendenti vi sia un certo equilibrio e un'estensione più o meno equivalente: alla battuta di Bocca che si snoda lungo una terzina (vv. 79-81), Dante replica duramente, nella sostanza e nella forma, con una risposta di un solo verso (« Qual sè tu che così rampogni altrui? », v. 87). Nello scambio successivo, invece, l'estensione delle risposte si fa analoga e sono ripresi termini e forme della battuta immediatamente precedente (vv. 88-93): è questa la parte che nella struttura richiama più da vicino il modo della tenzone. Per questi aspetti e un'analisi della lite tra Sinone e maestro Adamo di *Inf.*, xxx, vd. C. GIUNTA, *Metro, forma e stile della tenzone*, in *Id.*, *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. 122-208, partic. pp. 124-25.

Lo duca stette, e io dissi a colui
 che bestemmiava duramente ancora:
 « Qual sè tu che così rampogni altrui? ».
 « Or tu chi sè che vai per l'Antenora,
 percotendo », rispuose, « altrui le gote,
 sí che, se fossi vivo, troppo fora? ».
 « Vivo son io, e caro esser ti puote »,
 fu mia risposta, « se dimandi fama,
 ch'io metta il nome tuo tra l'altre note ».
 Ed elli a me: « Del contrario ho io brama.
 Lèvati quinci e non mi dar piú lagna,
 che mal sai lusingar per questa lama! ».

La ripresa di parole dell'interlocutore e la contrapposizione fra i pronomi di prima e seconda persona sottolineano lo scontro fra le due voci, quale che sia il valore (prima o seconda persona) che si voglia dare al « se fossi vivo » del v. 90.⁵⁰ Indecidibile sul piano strettamente linguistico, la questione può essere risolta prestando attenzione proprio alla forma tenzonistica del confronto.⁵¹ Da un canto, l'interpretazione con la prima persona meglio si addice alla aggressività di Bocca ('se io fossi vivo, te la farei pagare'), dall'altro, secondo la tecnica del contrasto e del rinfaccio, la risposta di Dante rappresenterebbe un rovesciamento dell'affermazione precedente: alla contrapposizione tra l'« altrui » del v. 87 con quello del v. 89 corrisponderebbe l'efficace antitesi tra i due «io» ('se io fossi vivo [...] / 'io sí che sono vivo!').

Il battibecco finisce col coinvolgere il *viator* non solo verbalmente, ma anche in un impeto di violenza fisica: il gesto con cui Dante afferra la capigliatura del dannato lo fa prepotentemente sbalzare dal suo ruolo abituale di viandante-spettatore, rendendolo protagonista al pari di Bocca. Dopo l'immagine dei

50. Cfr. « Qual sè tu [...] » / « Or tu chi sè », vv. 87-88; « Se fossi vivo [...] » / « Vivo son io [...] », vv. 90-91; « ch'io metta il nome tuo », v. 93; e ancora: « "Omai", diss'io, "non vo' che piú favelle, / malvagio traditor; ch'a la tua onta / io porterò di te vere novelle », vv. 109-11). Quanto al « se fossi », secondo alcuni « se fossi vivo troppo fora » vale 'se io fossi vivo, il tuo gesto sarebbe troppo oltraggioso per non vendicarmi' (vd. SAPEGNO¹, p. 368; MAGGINI, *Due letture*, cit., p. 29; BOSCO-REGGIO, p. 477; CONSOLI, *Il canto xxxii*, cit.; SERIANNI, op. cit., pp. 266-67; HOLLANDER, p. 257; INGLESE, p. 360; BELLOMO, p. 518); secondo altri, invece, il passo andrebbe parafrasato 'perfino se tu fossi vivo e non fossi un'ombra, il tuo calcio sarebbe molto violento' (vd. MATTALIA, p. 589; CHIMENZ, p. 297; SINGLETON, in *DDP*, ch. *ad. l.*; CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., p. 39; FACHARD, op. cit., p. 453).

51. Vd. SERIANNI, op. cit., p. 266 n. 27: « Anche in altri luoghi il cambiamento di soggetto rispetto alla frase immediatamente precedente non è segnalato esplicitamente ». Vd. INGLESE, pp. 350-60, e BELLOMO, p. 518, per la possibilità di leggere « foss'i' ».

fratelli Alberti si delinea così una seconda coppia, costituita da Dante stesso e dal traditore di Montaperti (vv. 97-102):

Allor lo presi per la cuticagna
e dissi: « El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui sù non ti rimagna ».
Ond'elli a me: « Perché tu mi dischiomi,
né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti
se mille fiata in sul capo mi tomi ».

Eppure, una volta che l'identità è stata svelata (vv. 106-8), la violenza si tramuta in più contenuto disprezzo: al « registro basso e violento – quello stesso del dannato – » subentra « il tono solenne del giudizio »;⁵² il ritmo torna a farsi largo e grave, in contrasto con le movenze colloquiali e il lessico plebeo del passaggio immediatamente precedente (vv. 103-11):⁵³

Io avea già i capelli in mano avvolti,
e tratti glien'avea più d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,
quando un altro gridò: « Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca? ».
« Omai », diss'io, « non vo' che più favelle,
malvagio traditor; ch'a la tua onta
io porterò di te vere novelle ».

L'arco narrativo apertosi con la prima percossa di Dante a Bocca viene a chiudersi col beffardo congedo di quest'ultimo (vv. 112-23):

« Va via », rispuose, « e ciò che tu vuoi conta;
ma non tacer, se tu di qua entro eschi,
di quel ch'ebbe or così la lingua pronta.
El piange qui l'argento de' Franceschi:
“Io vidi”, potrai dir, “quel da Duera
là dove i peccatori stanno freschi”.
Se fossi domandato altri chi v'era,
tu hai dallato quel di Beccheria
di cui segò Fiorenza la gorgiera.
Gianni de' Soldanier credo che sia
più là con Ganellone e Tebaldello,
ch'aprì Faenza quando si dormia ».

52. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., p. 43. Vd. anche GRABHER, op. cit., p. 622.

53. Si vedano le espressioni colloquiali « sonar con le mascelle » e « qual diavol ti tocca? ».

Il meccanismo già visto in Caina qui nell'Antenora si sdoppia poiché alla delazione con cui è stato rivelato a Dante il nome di Bocca segue la replica di quest'ultimo; il quale, a sua volta, malevolmente nomina altri cinque dannati: e fra questi non manca il suo delatore, Buoso da Duera. Come in Caina quattro dei traditori menzionati sono protagonisti di episodi della cronaca "nera" tosco-emiliana;⁵⁴ il personaggio della tradizione letteraria stavolta è « Ganelone », ovvero Gano di Maganza, il traditore per eccellenza della tradizione epica carolingia, responsabile della rotta dell'esercito di Carlo Magno a Roncisvalle. Anche in questo caso la rapidità dei giri sintattici, il tono beffardo (« se tu di qua entro eschi », v. 113) e il crudo realismo del lessico (« là dove i peccatori stanno freschi », v. 117; « di cui segò Fiorenza la gorgiera », v. 120) sottraggono l'elenco dei traditori alla « monotonia del catalogo ».⁵⁵

Dopo la sfilata dei dannati dell'Antenora, il canto si avvia verso la fine. Lo snodo narrativo è ancora una volta sottolineato da un'indicazione temporale, così come l'impiego del verbo *vedere* porta nuovamente in primo piano le capacità percettive del *viator*. E non a caso, visto che al poeta che avanza attraverso Antenora si para innanzi la visione del conte Ugolino che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggieri (vv. 124-39):

Noi eravam partiti già da ello,
 ch'io vidi due ghiacciati in una buca,
 sí che l'un capo a l'altro era cappello;
 e come 'l pan per fame si manduca,
 cosí 'l sovran li denti a l'altro pose
 là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:
 non altrimenti Tidèo si rose
 le tempie a Menalippo per disdegno,
 che quei faceva il teschio e l'altre cose.
 « O tu che mostri per sí bestial segno
 odio sovra colui che tu ti mangi,
 dimmi 'l perché », diss'io, « per tal convegno,
 che se tu a ragion di lui ti piangi,
 sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
 nel mondo suso ancora io te ne cangi,
 se quella con ch'io parlo non si secca ».

54. I personaggi sono: Buoso da Duera, signore di Cremona, che tradì Manfredi lasciando libero il passo a Carlo d'Angiò; il pavese Tesauo de' Beccaria, legato pontificio in Toscana, giustiziato da Firenze nel 1258, in seguito all'accusa di ordire tradimenti coi fuoriusciti ghibellini; Gianni de' Soldanieri, che promosse e capeggiò un tumulto contro il ghibellino Guido Novello; Tebaldello degli Zambrasi, che nel 1280 consegnò la sua città, Faenza, ai guelfi bolognesi.

55. BELLOMO, p. 523. Per "stare freschi", possibile prelievo dantesco passato « nel circolo della lingua corrente », vd. SERIANNI, op. cit., p. 269.

La descrizione del gesto disumano di Ugolino richiede la contemporanea mobilitazione di strategie diverse, generando una « clamorosa divaricazione culturale e ideologica tra gli elementi che il testo violentemente associa e contamina »: similitudini domestiche e comparazioni desunte dall'antico testamento; giri frasali di tono colloquiale e scelte lessicali "energiche"; riferimenti al mito antico e strutture che richiamano la sintassi tragica dell'epica antica; locuzioni dal valore antifrastico (« *bestial segno* », v. 132, *vs* « *a ragione di lui ti piangi* », v. 136) e, in fine di canto, un'espressione che suggella l'impegno assunto « nei modi stilisticamente comici propri di tutto il canto » (v. 139).⁵⁶ Secondo quanto proposto da Chiavacci Leonardi, si tratterebbe in quest'ultimo caso di un modo di dire che riecheggia il dettato dei Salmi:⁵⁷ in effetti, « nell'ottica della raffigurazione speculare della Caina e dell'Antenora », il richiamo alla fonte salmica si ricollegerebbe al riferimento a Matteo nei versi iniziali, così come le occlusive finali farebbero eco, « a mo' di epanadiplosi sonora », a quelle del v. 2 (« *Come si converrebbe al tristo buco* »).⁵⁸

Sul piano narrativo torna anche qui lo "schema del patto" attraverso il quale Dante chiede informazioni ai dannati, promettendo, in cambio, di rinnovarne

56. La prima citaz. è tratta da BATTAGLIA RICCI, op. cit., pp. 33-34, cui si deve anche il confronto tra *Inf.*, xxxii 127, e *Ps.*, 13 4: « *devorant plebem suam sicut escam panis* ». Per la compresenza di stili e scelte sintattico-testuali diverse, tragiche e comediche, vd. BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., pp. 134-37, e BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia*, cit., p. 259. Per « *manduca* » in posizione finale di verso, come in *Così nel mio parlar* (v. 31), vd. CONTINI, *Rime*, cit., p. 168, che parla di « forma piena e originaria [...] usata da Dante in rima, per ottenere un preciso effetto di energia ». Sulla maggiore espressività della voce rispetto al più « neutro e corrente » *mangiare* vd. P. MANNI, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 163. Sull'alternanza tra *manducare*, *mangiare*, *manicare*, nei canti xxxii-xxxiii, vd. anche YOWELL, op. cit., p. 134. Per i rapporti con l'epica classica, cfr. il « non altrimenti » dantesco con il « non aliter » che nell'*Eneide* apre le similitudini. Per il legame fra il dantesco « *bestial segno* » e PAOLO, *Gal.*, 5 15 (« *quod si invicem et comeditis videte ne ab invicem consumamini* »), vd. FRECCERO, op. cit., p. 160. Per l'ultima citaz. vd. SERIANI, op. cit., p. 270.

57. CHIAVACCI LEONARDI, *Il canto disumano*, cit., pp. 45-46 e n. 39, per l'« *Adhaereat lingua mea faucibus meis si non meminero tui* » (*Ps.*, 136 6). Ma si tenga presente che l'immagine della lingua che si secca è anche nelle fonti classiche (ad es., *Ov.*, *Tristia*, III 3 85-86: « *scribere plura libet, sed vox mihi fessa loquendo / dictandi vires siccaque lingua negat* »). BELLOMO, pp. 521 e 523, nota che il valore dell'espressione è « ambiguamente sospeso tra il metaforico e il letterale », giacché nel nono cerchio « effettivamente il gelo atrofizza e fa cadere parti del corpo ». Non mancano proposte diverse che, però, hanno trovato tiepida accoglienza: GRABHER, op. cit., p. 625, interpreta la formula come testimonianza della profonda consapevolezza che Dante ha del valore della *Commedia* (« *se [...] le mie parole non sono destinate a seccarsi, a perire, come non periranno* »); G. GORNI, « *Se quella con ch'io parlo non si secca* » (*Inferno*, xxxii 139), in *Operosa parva per Gianni Antonini. Saggi raccolti da D. DE ROBERTIS e F. GAVAZZENI*, Verona, Valdonega, 1996, pp. 41-46, vede nella « lingua » il volgare di Firenze (« *fin tanto che la lingua da me parlata non si estingua* »).

58. FACHARD, op. cit., p. 455.

la memoria. Ma, soprattutto, a livello strutturale la scena finale ha una doppia funzione: con un effetto di *climax* ascendente, essa aggiunge una terza coppia a quelle precedenti, consegnando al lettore una sequenza ternaria di forte memorabilità; allo stesso tempo, la presentazione degli ultimi due peccatori segna l'inizio di un episodio che oltrepassa la misura del canto « con una continuità » che è « addirittura quella del dialogo in corso fra la domanda di informazioni da parte di Dante e la risposta del conte »:⁵⁹ ciò crea un effetto di attesa che si risolve nel forte attacco del canto xxxiii, nel quale Ugolino narra a Dante le tragiche motivazioni del « fiero pasto » (*Inf.*, xxxiii 1).⁶⁰

3. Dopo aver ripercorso il canto, individuandone le sequenze narrative, vorrei riannodare in un discorso unitario i temi, mostrando come essi si risolvano coerentemente intorno ad alcuni punti focali. Converrà partire da un tema a cui si è piú volte fatto cenno, ovvero quello della *reductio ad bestiam* dei dannati. Come si è visto, numerosi sono i tasselli a cui si affida l'isotopia: nell'invettiva contro i traditori sono evocate « pecore » e « zebe »; nella descrizione del nuovo scenario, la posizione dei dannati confitti nella ghiaccia è resa mediante la similitudine delle rane nello stagno, e il batter dei denti dei traditori è paragonato al battito dei becchi delle cicogne. Inoltre, come si è già accennato, la postura col volto rivolto verso il basso è interpretabile come un « dato fisiognomico » che riguarda « la loro posizione “naturale” di “bestie” ». ⁶¹ Anche nelle parti piú schiettamente narrative del canto si raccolgono altre tessere; se in Caina è la volta dell'animalesco cozzare dei fratelli Alberti (vv. 50-51), le terzine relative agli incontri coi dannati dell'Antenora sono punteggiate da preziose spie lessicali: in riferimento alle parole di Bocca ricorre due volte il verbo *latrare* (vv. 105 e 108) e, in chiusura di canto, « bestiale » è definito il gesto con cui il conte Ugolino azzanna la nuca del suo nemico (v. 133). Aggettivo quanto mai calzante visto che, sulla scorta del commento di Alberto Magno all'*Etica* aristotelica, segno certissimo di bestialità è « de craneis hominum comedere ».⁶²

59. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, in LCI, vol. iv 1973, pp. 146-82, a p. 148.

60. Vd. YOWELL, op. cit., pp. 123-24; PASQUINI, *Lettura di Inferno*, xxxii, cit., p. 37; BELLOMO, p. 523.

61. G. BRUGNOLI, *Le « cagne conte »*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 95-112, alle pp. 99-100.

62. Vd. B. ALBERTI MAGNI RATISBONENSIS EPISCOPI *Ethicorum libri x. Politicorum libri viii*, Ex Vaticana Bibliotheca recogniti per R.A.P.F. PETRUM JAMMY Sacrae Theologiae Doctorem, in ID., *Opera Omnia*, Lugduni 1651, to. iv p. 274 l. vii (tr. i c. viii), cit. da F. MAZZONI, *Canto xi dell'Inferno* (1981), Napoli, Loffredo, 1985, pp. 1-47, a p. 40 (poi col tit. *Canto xi*, in *Lect. Dant. Neap., Inf.*, pp. 167-209).

In effetti, attraverso la costante « intersezione di marche semantiche distinte (umane e animalesche) », nel xxxii si realizza una sistematica *reductio ad bestiam* dei dannati di Caina e Antenora, sia che essi siano immersi nella loro irosa *taciturnitas*, sia che prorompano, come Bocca, in violente altercazioni, sia che siano còliti, come Ugolino, nella loro gestualità disumana. Se è quindi vero che nella cantica infernale nel suo complesso similitudini e metafore zoomorfe concorrono alla creazione di figure tetramorfe, va nel contempo sottolineato che nel canto xxxii i dannati vengono resi partecipi di caratteristiche fisiche e psicologiche che rinviano ad animali di connotazione bassa e demoniaca.⁶³ In particolare, l'ipodiscorso animalesco è qui costruito secondo una strategia di selezione degli attributi zoomorfi che enfatizza il venir meno di due facoltà sommamente distintive dell'umano, la ragione e la parola, che i dannati del nono cerchio hanno impiegato per spezzare i vincoli di amore e *fides* su cui si fonda l'*humana civilitas*. A tal riguardo, va ricordato che le coordinate filosofiche per la « matta bestialitade » di *Inf.*, xi 82-83, sono da alcuni individuate in quei testi della tradizione medievale che, « tenendo in filigrana oltre che l'*Etica* anche la *Politica* » di Aristotele, proponevano una nozione di bestialità come « negazione dell'umano partecipare al civile consorzio » e, dunque, un'esplicita equazione fra tradimento e bestialità.⁶⁴ In questa prospettiva, che recupera la linea esegetica dell'Ottimo, il nono cerchio sarebbe proprio il luogo deputato a punire quel « magnum augmentum Malitiae » che è la bestialità.

Questa funzionalizzazione delle tessere animalesche è in primo luogo affidata al confronto uomini-pecore nell'invettiva contro i traditori. Confronto senza dubbio tipico per la cultura medievale (giusta l'immagine delle « irrationabilia pecora » di Pietro, *II*, 2 12), esso è spesso utilizzato da Dante in coincidenza di snodi testuali caratterizzati da particolare *vis* patetica, come l'esclamazione d'esordio del *Convivio*, la vibrante invettiva contro i « malvagi uomini d'Italia » di *Conv.*, I 11 1, e, ancora, l'*exclamatio* finale del discorso di Beatrice in *Par.*, v 79-81.⁶⁵

Quanto alla rana, ben nota è la caratterizzazione demoniaca che ne offriva la cultura medievale: e difatti « turpes, nigrae, infectae » le definisce Benvenu-

63. S.M. BARILLARI, *L'animalità come segno del demoniaco nell'Inferno dantesco*, in GSLI, vol. CLXXIV 1997, pp. 98-119, alle pp. 116-18. Vd. anche NOBILI, op. cit., p. 994.

64. MAZZONI, op. cit., p. 34. Per una ricostruzione critica del dibattito e per le diverse proposte si rimanda all'esauriente quadro offerto in questo vol. da Corrado Calenda, alle pp. 343-65.

65. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. III p. 144. Cfr. *Conv.*, I 1 7, XI 9; e vd. anche II 7 4: « lo pensiero è proprio atto della ragione, per che le bestie non pensano, ché non l'hanno; e non dico pur delle minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora o d'altra bestia abominevole ».

to da Imola, a commento della similitudine del canto IX.⁶⁶ Se, in linea generale, l'immagine delle rane immerse nella melma ben si adatta al clima morale del basso inferno, tuttavia il raffronto con l'animale è facilitato da alcuni scenari, come lo stagno di pece bollente della quinta bolgia (*Inf.*, xxii 25-28 e 33) e, appunto, il lago ghiacciato di Cocito. Come ha proposto Berisso, in virtù di questa connotazione negativa della rana, vanno senz'altro rimodulate le osservazioni di quanti hanno ritenuto di cogliere nei vv. 31-33 « isolata serenità » e toni idillici;⁶⁷ piuttosto, converrà recuperare il carattere di *similitudo dissimilis* della comparazione dantesca: l'evocazione della notte estiva attraverso la perifrasi della « villana » sottolinea, antifrasticamente, la gelida notte alla quale sono condannati i traditori.

Come si è accennato, all'interno della similitudine con le rane, Dante innesta il paragone con la cicogna: il confronto rende più immediatamente percepibile il processo di deformazione a cui sono soggette le voci di dannati che, in vita, abusarono della facoltà di parola; inoltre, esso consente di arricchire il tessuto testuale con un'ulteriore marca che evoca il tradimento, in quanto per la tradizione narrativa medievale, oltre ad essere esempio di *pietas* filiale e materna, la cicogna era anche « emblema del tradimento e dell'inganno ».⁶⁸

La giustapposizione delle due immagini della rana e della cicogna permette di affrontare un altro aspetto del canto: quello relativo al sistema di prelievi, citazioni e “superamenti” di testi tanto classici quanto medievali. L'allusione a immagini e luoghi della tradizione letteraria implica, infatti, il sopravanzamento dei testi in cui essi sono raffigurati e descritti (l'*Überbietung* di cui ha parlato Curtius, pp. 182-86); si tratta, com'è noto, di un superamento che deve intendersi non solo *a parte narratoris*, cioè « nell'ambito delle capacità poetico-rappresentative del poeta », ma anche *a parte narrati*, e cioè « riguardo all'oggetto della rappresentazione », che qui è lo straordinario *iter per mortuos* del poeta-pellegrino.⁶⁹

66. BENVENUTO, vol. I p. 320. Per lo Stige, cfr. *Inf.*, IX 76-81; per lo stagno della bolgia dei barattieri, cfr. *Inf.*, xxii 25-36.

67. MOMIGLIANO, p. 243: « la perifrasi *quando sogna di spigolar sovente la villana* conferisce al gracidar della rana un'isolata serenità di canto. Anche qui il gracidar della rana suona nel silenzio di una notte estiva, come quello leopardiano »; così anche MATTALIA, p. 582; FACHARD, op. cit., p. 450.

68. NOBILI, op. cit., p. 998. Vd. anche E. CURTI, *Un esempio di bestiario dantesco: la cicogna o dell'amor materno*, in SD, vol. LXVII 2002, pp. 129-60. A rigore, si potrebbe pensare che per i traditori di Caina e Antenora, che hanno tradito i vincoli affettivi della famiglia e della patria, il paragone con la cicogna abbia valore antifrastico: qui Dante evocherebbe quella virtù che a questi dannati è mancata. Per la storia della cicogna adultera vd. i numerosi rinvii a testi della letteratura esemplare in NOBILI, op. cit., pp. 998-99.

69. B. GUTHMÜLLER, *Canto xxv*, in *Lect. Dant. Tur., Inf.*, pp. 345-57, a p. 356. Vd. anche T. BARO-

Procediamo anche in questo caso con ordine, ritornando ancora, sotto diversa angolazione, alla doppia similitudine attraverso la quale è descritta la postura dei dannati. « Sottotesto privilegiato » di queste terzine dantesche è il libro sesto delle *Metamorfosi* nel quale sono narrate, a breve distanza, sia la trasformazione di Antigone in cicogna (*Met.*, vi 93-97) sia la leggenda dei contadini lici tramutati in rane (ivi, vi 370-81).⁷⁰ In effetti, la similitudine fra i dannati confitti nel ghiaccio e la rana che gracida semisommersa nell'acqua ha stringenti analogie col passo delle *Metamorfosi*: nella descrizione ovidiana le rane giacciono immobili nell'acqua, da cui emergono fuori solo col capo, e amano ora « in gelidos resilire lacus » (*Met.*, vi 374) ora sfogare in liti le loro « turpes linguas » (ivi, vi 374-75), prestandosi, quindi, a una facile caratterizzazione in senso morale, come intendevano i commentatori ovidiani, da Arnolfo d'Orléans a Giovanni di Garlandia e Giovanni del Virgilio.⁷¹

Alla memoria ovidiana attiva nella similitudine delle rane bisognerà affiancare quella del poema epico di Stazio: e non potrebbe essere diversamente in un canto che si apre e si chiude con puntuali rinvii alla saga tebana.⁷² L'invocazione alle Muse richiama il mito di Anfione, leggendario fondatore di Tebe: come l'eroe classico fu aiutato dalle Muse a spostare i sassi del Citerone per costruire le mura di Tebe, così il poeta chiede aiuto per descrivere la *pessima civitas* dei traditori;⁷³ il fragore delle *fraternas acies* di Eteocle e Polinice riecheggia nel cozzare dei fratelli Alberti; a sua volta, l'episodio di Ugolino richiama il *pattern* di Tideo che Stazio descrive nell'ottavo libro della *Tebaide* (vv. 716 sgg.): dopo essere stato mortalmente ferito da Melanippo, Tideo chiede ai compagni di poter avere il capo del suo feritore, che morde macchiandosi di sangue e materia cerebrale.

Due aspetti meritano di essere evidenziati. Il richiamo a Tebe permette a Dante di segnalare i confini di un programma espressivo che richiede la "mobilitazione" delle principali categorie del sistema dantesco di allusioni e prelie-

LINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della 'Commedia'*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (ed. or. Princeton, Princeton Univ. Press, 1984), pp. 179-81; LEDDA, op. cit., pp. 71-75.

70. A. ROSSINI, *Rane e formiche nella 'Commedia': la leggenda di due antichi popoli fra tradizione ovidiana, mediazione patristica ed intertestualità dantesca*, in « Rivista di cultura classica e medioevale », a. XLIV 2002, pp. 81-88, a p. 88. Vd. anche ED, s.vv. *Rana* e *Ranocchio*.

71. ROSSINI, *Rane e formiche*, cit. Come ricorda lo studioso, non vanno però trascurate le suggestioni del testo biblico e l'influenza della letteratura patristica ed esemplare.

72. Vd. G. BRUGNOLI, *Eneadi e antenoridi*, in « Italianistica », a. XIV 1985, pp. 9-13; ID., *Cena Tydei*, in GIF, a. XXXVIII 1986, pp. 221-34.

73. Già BENVENUTO, vol. II p. 489, chiosava: « si Amphion potuit mirabili eloquentia sua cumulare et aggregare lapidem lapidi, et saxum saxo ad constructionem moeniorum thebanorum, et ego potero coniungere rithimum rithimo ad descriptionem istius pessimae civitatis ».

vi; inoltre, le procedure di ricontestualizzazione delle citazioni mirano a instaurare una corrispondenza fra le vicende narrate nel luogo piú basso dell'inferno e i miti cantati da Stazio nella *Tebaide*: la storia contemporanea, insomma, non è solo « la protagonista indiscussa degli ultimi canti infernali », ma viene presentata come « incarnazione del male assoluto », che supera il termine di paragone citato, Tebe, città nella quale la lotta per il potere aveva generato guerre fratricide e atti di rivolta contro la divinità.⁷⁴

Quanto alla letteratura volgare, a una strategia “allusiva” vanno ricondotti i personaggi di Mordret e di Gano di Maganza, i traditori per eccellenza del romanzo arturiano e dell'epica carolingia. In Caina, infatti, Mordret è evocato da Camicione attraverso una « concentrata » perifrasi che richiama un'immagine della *Mort Artu*, testo che, per il suo « carattere [...] chiuso e drammatico », era suscettibile di riletture in chiave morale:⁷⁵

Et l'estoire dit que après l'estordre del glaive passa par mi la plaie un rais de soleill si apertement que Girflet le vit.⁷⁶

Nell'ipotesto è posto in risalto il particolare della ferita di Mordret: definita già nella fonte francese « sygne de courrouz de Nostre Seigneur », essa verrà poi interpretata come prova del tradimento anche dai commentatori danteschi. Isolando il particolare della ferita, proprio l'« energica » perifrasi dantesca « mette in moto una sorta di memoria lessicale e sintattica » del testo originario che si riverbera tanto sulle chiose latine di Benvenuto da Imola e Giovanni di Serravalle quanto su quelle in volgare di Guiniforte Barzizza;⁷⁷ e, in effetti, tutte sono informate dal medesimo schema sintattico (subordinata temporale + principale + consecutiva):

« Rex [...] cum lanceam retraheret de corpore moribundi, ita ampliatur est vulnus ut dicitur; ut solo qui erat in occasu, illud suis radiis penetravit » (Benvenuto, vol. II p. 500).

« Et extracta lancea de vulnere, vulnus fuit ita latum quod sol ex altera parte intravit per vulnus » (Serravalle, p. 393 A).

74. BERISSO, op. cit.

75. D. DELCORNO BRANCA, *Prospettive per lo studio della 'Mort Artu' in Italia*, in *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XV*. Atti del Convegno di Milano, 4-5 febbraio 2005, Milano, Ist. Lombardo di Scienze e Lettere, 2006, pp. 67-83, a p. 73. Sulla scorta del passo dantesco, anche Boccaccio s'interessa al testo e nel cap. *De Arturo Britonum rege* del *De casibus* (VIII 19) ne realizza « una delle piú originali e impegnate riscritture » (DELCORNO BRANCA, l. cit.).

76. *La mort le roi Artu*, ed. J. FRAPPIER, Genève-Lille, Droz-Giard, 1954, par. 190 rr. 56-58, cit. in DELCORNO BRANCA, op. cit., p. 79.

77. DELCORNO BRANCA, l. cit.

«[...] in modo che essendogli poi tratto il ferro dal petto, rimase tanto larga la piaga, che il sole mandò i raggi per entro fino a terra» (Guiniforte Barzizza, p. 718).

Come mostravano d'intendere gli antichi commentatori, anche in questo caso siamo dinanzi a una circonlocuzione che rimanda non solo a un personaggio, ma anche al testo che ne narra le gesta, così come, nel canto immediatamente precedente, Dante inserisce una « possente » *Überbietung* della *Chanson de Roland*.⁷⁸ La terribilità del suono del corno di Nembrot è infatti resa attraverso una similitudine negativa che chiama in causa il corno di Orlando e il noto episodio della *Chanson de Roland* (*Inf.*, xxxi 16-18):

Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdé la santa gesta,
non sonò sí terribilmente Orlando.

Dall'« universo delle leggende caroline » emerge anche il traditore Gano, il cui nome nel xxxii s'incunea fra quelli di Gianni de' Soldanieri e Tebaldo degli Zambrasi, con un « brusco, ma non inusuale, passaggio dalle beghe comunali italiane alla storia di Francia » che non ha mancato di trarre in inganno qualche commentatore: così, ad esempio, Graziolo Bambaglioli, che scambia Gano per un traditore faentino.⁷⁹ Proprio gli errori involontari dei commentatori danteschi ci confermano che, attraverso l'evocazione dei due traditori per antonomasia, Dante intendeva monumentalizzare la memoria documentaria e cronachistica toscana, suggerendo al lettore che la sua narrazione era in grado di competere, per novità e straordinarietà, con la grande tradizione epica e romanzesca della Francia medievale.

Com'è noto, a questa tecnica il poeta è già ricorso in altri luoghi. Varrà la pena richiamare le strategie narrative di due canti significativi per tutte Malebolge come il xviii e il xxviii. Nel xviii, Dante si rivolge ai due contemporanei, mentre il poeta latino descrive i due peccatori classici;⁸⁰ nel canto xxviii, fra i seminatori di discordie il poeta colloca Maometto e Curione accanto a oscuri personaggi della storia contemporanea: se è vero che, nel singolare intreccio di piani storici, Maometto e Curione conferiscono solennità a una serie che include i protagonisti delle lotte tra fazioni, è anche vero che è la contemporaneità – in questo caso quella bruciante delle lacerazioni cittadine – a creare « quel singolare timbro di veridicità e passione proprio dell'*Inferno* ». ⁸¹

78. G. PALUMBO, *La 'Chanson de Roland' in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno Editrice, 2012, p. 80 e partic. pp. 156-88.

79. *Ivi*, p. 162.

80. Vd. BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., p. 113. Vd. anche CHIAVACCI LEONARDI, vol. I pp. 536-37.

81. CHIAVACCI LEONARDI, vol. I p. 829.

Ma, qui nel xxxii, il sopravanzamento di precedenti esperienze letterarie investe la stessa produzione dantesca: perché, se non proprio di compimento e superamento, certo per il canto dalle sonorità aspre e chioce si dovrà parlare di recupero della stagione poetica petrosa. Il paesaggio ghiacciato di Cocito mal si comprenderebbe, infatti, senza gli esperimenti formali di *Amor, tu vedi ben che questa donna* e di *Io son venuto al punto de la rota*, « che sceneggia “del verno il grande assalto” come correlativo oggettivo della freddezza di madonna ».⁸² Inoltre, nel canto sono rifunzionalizzate immagini, scelte lessicali e rime di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (*Rime*, p. 168): ritornano le rime in *-ezzo* e *-uca*, le parole-rima *manduca* e *rezzo*, e voci come *aspro*, *rodere*, *latrare*.⁸³ Non è fuor di luogo ricordare che nella petrosa « è adombrato il rituale della vendetta e della pace [...] : l'io lirico vuole vendicarsi delle sferzate ricevute e punire *lo fuggir* dello sguardo della donna, prima di giungere alla concordia ».⁸⁴ Significativamente, il gesto con cui Dante immagina di punire la donna Petra, afferrandone le « bionde trecce » e facendone « scudiscio e ferza », viene restituito al piano del conflitto politico nello scontro fra Dante e Bocca (*Così nel mio parlar*, in *Rime*, I 103, vv. 66-73):

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.

Proprio l'assenza di pietà del *viator* verso Bocca ha reso il passo uno dei luoghi più controversi del canto: difatti, si è parlato di secche note di registrazione, affini a quelle della cronachistica volgare, nelle quali coverebbe un rancore che esplose in « aperta e faziosa violenza ».⁸⁵

82. PASQUINI, *Lettura di 'Inferno'*, xxxii, cit., p. 31. Per il recupero dell'esperienza petrosa vd. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1995 (1939¹), pp. 149-51, 168; L. BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose e il linguaggio della 'Commedia'* (1957), in ID., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 1-35.

83. PASQUINI, *Lettura di 'Inferno'*, xxxii, cit., pp. 32-33.

84. F. BRUNI, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 60 e n. 106. Si tenga però presente che – come segnala Bruni –, *vendetta* in fiorentino antico vale anche 'punizione'.

85. PASQUINI, op. cit., p. 36. Ma vd. MALATO, *La "morte" della pietà*, cit.

Alla luce dell'imbarazzo di alcuni moderni esegeti, non è superfluo ricordare che, nell'ordinamento della società medievale, al traditore erano destinati supplizi di forte carica simbolica, che prevedevano l'accanimento sulla lingua, sulle mani o sul cuore e, dopo la morte, la dispersione delle sue ceneri, affinché nulla rimanesse di lui nel corpo sociale profanato dal tradimento: ordinamenti giuridici e immaginario letterario concorrevano infatti all'identificazione fra *proditio*, *sacrilegium*, *rebellio*, simboleggiati dalle figure di Giuda e di Lucifero. In questa prospettiva, vista la particolare gravità del tradimento di patti pubblici di pace, è significativo che fra i traditori descritti da Dante vi siano i fratelli Alberti, la cui reciproca promessa di pace, poi infranta, era stata siglata in piazza Santa Maria Novella coi rituali giuramenti e *oscula pacis*: proprio questi patti, se si accoglie la proposta di Casini-Barbi, potrebbero essere il retroterra storico che spiega il "bacio mostruoso" che lega in Caina i due dannati.⁸⁶

Merita inoltre di essere richiamato il fatto che nei canti xxxii e xxxiii Dante adotta per ben tre volte una strategia discorsiva che prevede la stipulazione di accordi coi dannati. Di particolare densità semantica è il passo in cui il pellegrino propone un patto a Ugolino: infatti, in funzione di *captatio benevolentiae*, il *viator* si serve, in modo « ambiguo e sottilmente antifrastico », della locuzione avverbiale « a ragion », col significato di 'per giustificato motivo'; e tuttavia, poiché l'espressione si ricollega a un comportamento definito "bestiale", al lettore è implicitamente detto che il comportamento di Ugolino « non può in nessun modo [...] essere immaginato 'conforme a ragione' ». ⁸⁷ Negli altri due casi « il convegno » coi dannati si chiude con un gesto infamante: se, come abbiamo visto, nel xxxii ne è vittima Bocca, nel xxxiii è la volta di frate Alberigo, a cui Dante rifiuta di togliere il ghiaccio dagli occhi, dichiarando che « cortesia fu lui esser villano » (*Inf.*, xxxiii 150). In effetti, il comportamento adottato nei confronti di Bocca e Alberigo si comprende solo se si tiene presente che la "villania" verso di loro è, in realtà, "cortesia" verso l'umanità e verso Dio: infatti, « la vera pietà, la pietà per l'umanità oltraggiata, vive solo quando [...] sia acquisita piena consapevolezza che non può esserci pietà » per i responsabili di peccati di malizia, e tanto più « nei casi limite » del tradimento.⁸⁸

In questa prospettiva, mi pare suggestiva la proposta secondo cui le epigrafiche notazioni con le quali sono passati in rassegna i traditori potrebbero es-

86. Vd., in fondo, la "nota di approfondimento".

87. MALATO, *La "morte" della pietà*, cit., p. 136 (qui, p. 1052). Vd. anche A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *La guerra de la pietate. Saggio per un'interpretazione dell'Inferno' di Dante*, Napoli, Liguori, 1979.

88. MALATO, *La "morte" della pietà*, cit., pp. 160-61 (qui, p. 1072).

sere un'eco stilistica di una particolare tipologia di "testi esposti", della quale abbiamo notizia sia attraverso le fonti iconografiche, sia da apposite prescrizioni degli statuti comunali che esplicitamente disciplinavano la cosiddetta "pittura infamante": faccio qui riferimento alle scarse iscrizioni versificate, indicanti il nome e la colpa del condannato, che accompagnavano, sulle pareti di edifici pubblici dotati di particolare visibilità, le raffigurazioni di personaggi macchiatisi di gravi colpe.⁸⁹ Sebbene le testimonianze a noi giunte siano piuttosto tarde e possano addirittura essere state influenzate proprio dal poema dantesco, tuttavia non va trascurato il suggerimento che vi sia una permeabilità della *Commedia* alle manifestazioni figurative della poesia "infamante" del suo tempo; né andrebbe dimenticato che l'opera di Dante fu sentita dal pubblico trecentesco anche come «immensa, metaforica immagine infamante [...] proiettata però nella dimensione dell'eterno anziché in quella della quotidiana vicenda terrena».⁹⁰

La serie di traditori di Caina e Antenora rende necessario un altro rilievo: l'azione proditoria dei dannati spesso viola più vincoli di fedeltà contemporaneamente, in quanto rapporti familiari, interessi economici e parte politica spesso erano inscindibilmente legati. Emblematici i casi dei fratelli Alberti e di Focaccia de' Cancellieri. Come raccontano le cronache del tempo, in vita i fratelli Alberti furono divisi sia da dissidi familiari, sia da rivalità politiche, poiché Alessandro era guelfo e Napoleone ghibellino; a sua volta, Focaccia de' Cancellieri è in Caina per l'assassinio di un congiunto che per lui era anche un rivale politico: e, del resto, le *Storie pistoresi* lo descrivono come molto temuto da quelli «della Parte Nera per la sua perversità, perché none attendea altro che a uccisioni e ferite».⁹¹ Anche la cupidigia è un movente che accomuna i dannati della Caina e dell'Antenora: tra i primi, il fiorentino Sassol Mascheroni uccise un congiunto per ottenerne l'eredità; per i secondi, emblematico, al v. 116, lo sprezzante riferimento, con un patente francesismo, al denaro col quale Carlo d'Angiò comprò, ai danni di Manfredi di Svevia, il tradimento di Buoso da Duera. Preziose in quest'ottica le notazioni di Leonella Coglievina, che ascriveva la nota rispondenza stilistica tra i canti VII e XXXII al nesso tra le forme più accusate dello stile comico e la rappresentazione della colpa della

89. Vd. G. ORTALLI, «*Pingatur in Palatio*». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Juvence, 1979, p. 43, e, con riferimento particolare al nostro canto, G. VARANINI, *Il canto xxxii*, in *Lect. Dant. Scal., Inf.*, pp. 1129-35, a p. 1135; A. STAZZONE, «*Alla tua onta io porterò di te vere novelle*»: *dérision et infamie dans le chant xxxii de l'Enfer*, in «*Filigrana*», vol. VII 2002-2003, pp. 9-32; DE POL, op. cit., pp. 130-31.

90. ORTALLI, op. cit., p. 8.

91. *Storie pistoresi (1300-1348)*, XI 5, a cura di S.A. BARBI, Bologna, Zanichelli, 1917 («*Rerum italicarum scriptores*», to. XI parte v), pp. 8-15.

cupidigia: « dall'appetito smodato di ricchezze terrene degli avari e prodighi del [quanto] VII alla *bestialitas* dei traditori un sotterraneo tratto comune corre attraverso tutto il racconto infernale all'insegna della "maladetta lupa", e trova il suo completamento nella rappresentazione di Cocito come luogo infimo ove si puniscono le conseguenze ultime di quella 'favilla' malvagia ».⁹²

In effetti, ripercorrendo la sapiente trama della *Commedia*, è ben possibile individuare un legame fra dannati distribuiti in diversi canti: l'orgoglioso Filippo Argenti dell'VIII, i ladri dei canti XXIV-XXV, i seminatori di discordie del XXVIII e, infine, i traditori di Cocito. In quest'ottica, il XXXII è un canto politico nel quale « per l'ultima volta nell'inferno si nomina la città di Firenze, quasi chiudendo i conti, nella maniera più brutale, con la ferocia di cui ha dato e dà prova la politica comunale ».⁹³

Ripercorriamo, dunque, alcuni momenti salienti di questo discorso politico, consapevoli che il Dante-autore costruisce per acquisizioni progressive « uno scenario mentale » agli antipodi dalla « gabbia nella quale contendono » dei dannati « resi ciechi dallo spirito di fazione ».⁹⁴ Non a caso la trama del discorso politico sulle parti si compie solo nell'ultima cantica: se, nel canto VI, Giustiniano respinge le parti da un punto di vista politico, a sua volta, nel XVI, Cacciaguida le svuota di significato anche sul piano linguistico, preannunciando a Dante che sarà per lui motivo di merito « far parte per se stesso »; come ha rilevato Francesco Bruni, « se la *parte* è, per definizione, minore del tutto, dell'intero, è anche, ugualmente per definizione, maggiore dell'individuo, sicché una *parte* composta da una persona sola è una contraddizione in termini ».⁹⁵

Sebbene la sconfessione dell'odio di parte giunga a compimento nel *Paradiso*, già nell'*Inferno* la distribuzione dei dannati tiene conto di una riflessione politica che ambisce a offrire valori alternativi alle pratiche della violenza partigiana. Nel canto VIII, la tenzone con Filippo Argenti è « il primo vero scontro diretto, risentito e violento, tra Dante e un dannato »:⁹⁶ al di là degli addentellati personali, nella « persona orgogliosa » di Argenti (*Inf.*, VIII 46), Dante re-

92. COGLIEVINA, *Postilla*, cit., p. 63. I temi sono affrontati anche in EAD., *Etica e stile nel canto XXXII dell'Inferno*, in « Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze », voll. LXIII-LXIV 2001-2002 (num. monogr. dal titolo *Studi in onore di Alberto Fatucchi*), pp. 413-46.

93. F. TATEO, *Un percorso "politico" di Dante fra le anime infernali (nota ai canti VIII, XVI, XXIV, XXXII dell'Inferno)*, in *Filologia e critica dantesca*, cit., pp. 113-27, a p. 126.

94. BRUNI, op. cit., p. 128.

95. Ivi, p. 126.

96. Vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. I pp. 238-39. Per la struttura del dialogo, costruito nei modi della tenzone, vd. ivi, pp. 248-49, e TATEO, op. cit., pp. 123-24.

spinge e punisce quanti a Firenze provocavano quelle discordie che minavano la pace sociale. Nel canto xxiv, fra le anime dei ladri, il *viator* incontra il pistoiese Vanni Fucci, guelfo nero, blasfemo e bestiale nella parola e nel gesto, per il quale Pistoia fu « degna tana » (*Inf.*, xxiv 126);⁹⁷ lasciata ai margini della scena ma presente, la militanza politica dei cinque ladri fiorentini del xxv è anch'essa significativa sul piano storico. A connettere i canti "politici" contribuiscono poi le invettive contro le città dilaniate dagli odi di parte: Pistoia e Firenze, ad apertura dei canti xxv e xxvi; Pisa e Genova, nel nono cerchio. Le apostrofi contro i due comuni toscani nei canti dedicati alla settima bolgia rispondono a un dichiarato obiettivo polemico: Pistoia e Firenze sono « le due città dove era infuriata la lotta fra Bianchi e Neri » ed entrambe sono "collocate" nella bolgia dei ladri perché, per Dante, il peccato si collegava alla « politica di rapine e di saccheggi [...] in cui consisteva la lotta delle fazioni ».⁹⁸ Decisivo, in quest'ottica, è anche il nesso che « collega il lago ghiacciato dei traditori al catino insanguinato dei seminatori di discordia »: una « medesima dinamica di sproporzione tra "rime" disponibili e "sucro" del proprio "concetto" » appare nei due canti, entrambi costruiti « nel segno delle divisioni tra fazioni, cioè del più ossessivo fantasma per il Dante poeta-storiografo militante ».⁹⁹

A riprova della condanna degli odi di parte, i dannati degli episodi summenzionati appartengono agli opposti schieramenti politici. Si prendano i due pistoiesi: Vanni Fucci, nel xxiv, è di parte nera; Focaccia de' Cancellieri è, invece, un guelfo bianco macchiatosi di numerosi omicidi. Ghibellini e traditori di ghibellini sono, invece, Buoso da Duera e Gianni de' Soldanieri, entrambi coinvolti negli eventi finali della dominazione di Manfredi di Svevia. E, benché erroneamente scambiato per guelfo da molti studiosi, ghibellino è proprio il fiorentino Bocca degli Abati: il quale, antepoendo gli interessi della propria parte politica al bene della patria, nella battaglia di Montaperti tradì la guelfa Firenze a vantaggio della ghibellina Siena.¹⁰⁰

Alla luce di rilievi sin qui svolti, per « l'orgia di nomi » della rassegna dante-

97. Significativo che nei documenti pistoiesi a Vanni Fucci sia minacciata la pena d'esser trascinato « per civitatem Pistorii ad caudam muli usque ad locum iustitie », poiché si tratta di quella stessa pena – dei « traditori e dei micidiali » – che Dante implicitamente assegnerà a Corso Donati (*Purg.*, xxiv 82-87), trasformando il particolare della caduta da cavallo « in un vero trascinamento alla coda d'una bestia » (M. BARBI, *Per una più precisa interpretazione della 'Divina Commedia'*, in *Id., Problemi*, [I] pp. 197-303, a p. 250).

98. TATEO, op. cit., pp. 122-23.

99. BERISSO, op. cit.

100. Tra i più recenti commenti, ripristinano correttamente per la famiglia degli Abbati l'appartenenza alla *pars* ghibellina BERISSO, op. cit., e INGLESE, pp. 360-61. Per i numerosi dannati legati a Montaperti, vd. BRUNI, op. cit., pp. 100-14, e BERISSO, op. cit.

sca dei traditori è quanto mai pertinente il confronto con il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei*, « la piú antica poesia volgare propriamente storica della letteratura italiana fuori dell'ambito lirico », nella quale è tracciata la storia delle parti bolognesi dal 1274 al 1280.¹⁰¹ Com'è noto, lo scontro fra la parte ghibellina dei Lambertazzi e quella guelfa dei Geremei ebbe grande eco nell'Italia comunale, in quanto segnò l'irreversibile passaggio della città di Bologna nell'orbita guelfo-angioina. Proprio la portata politica dello scontro – cruciale non solo per il comune bolognese – favorì la « produzione di testi [...] espressamente dedicati agli eventi » che avevano determinato la cacciata dei Lambertazzi. Tra questi, il sirventese, nel cui lungo elenco di nomi è annoverato proprio uno dei dannati di Antenora, Tebaldello Zambrasi. Inquadrandolo la lotta di fazione « nel contesto di una profonda decadenza della città e delle sue istituzioni », il poemetto esprime « una posizione politica [...] complessa ».¹⁰² Decisiva per questa sensibilità storiografica è la lettura diretta delle fonti comunali, che rende ragione delle risposdenze tra gli elenchi originali dei confinati e i nomi delle ben ottantaquattro famiglie che il sirventese ascrive alla parte dei Lambertazzi:

del guasto de Bologna se comença
 como perdé la força e la potença
 e lo gram senno cum la provedença
 ch'aver solea.

Per illuminare il retroterra culturale che fa da sfondo alla caratterizzazione dei traditori danteschi, è utile proseguire lo scavo nelle fonti documentarie che riflettono ciò che la memoria cittadina bolognese ha lasciato dietro di sé.¹⁰³ Tra i documenti che narrano le lotte cittadine vi è, infatti, una lettera che, poco dopo i fatti del 1274, il comune bolognese indirizzò a papa Gregorio X; nella

101. G. CONTINI, in *PD*, vol. II p. 843. Sul testo vd. ora M. SCHONBUCH, *Une chronique poétique: le 'Sirventes des Lambertazzi et des Geremei'*, in « Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne », a. XI 2005 (num. monogr. dal titolo *La poésie politique dans l'Italie médiévale*), pp. 105-31.

102. Vd. G. MILANI, *La memoria dei rumores. I disordini bolognesi del 1274 nel ricordo delle prime generazioni: note preliminari*, in *La storia e la memoria: in onore di Arnold Ersh*, a cura di R. DELLE DONNE e A. ZORZI, Firenze, Firenze Univ. Press, 2002, pp. 271-94 (le citaz. dalle pp. 271, 287). Per i testi che invece seguirono alla condanna a morte di Tesauro de' Beccaria, vd. R. CELLA, *L'epistola sulla morte di Tesauro Beccaria attribuita a Brunetto Latini e il suo volgarizzamento*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di Basilea, 8-10 giugno 2006, a cura di I. MAFFIA SCARIATI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 181-206.

103. Per informazioni sui testi si rimanda al bel lavoro di MILANI, op. cit., partic. pp. 271-72 nn. 1-3, da cui anche le citaz. successive.

missiva, scritta dal mastro di *ars notariae* Rolandino dei Passengeri, la condotta proditoria dei ghibellini bolognesi è descritta nei termini di una possessione diabolica: « Set, propter Deum, quis videns et audiens homines translatos in demones non stupebit? », scrive il notaio, « attribuendo il valore di una metamorfosi maligna al repentino cambio di atteggiamento » politico dei ghibellini bolognesi, definiti « proditores » e « mendaciorum auctores » (op. cit., p. 278). Inoltre, nella lettera la parte ghibellina dei Lambertazzi è identificata con un lupo i cui « clamores, ullulatus, fletus [...] usque ad celos videbantur ascendere » (ivi, p. 286).

L'immagine dell'ululato levato al cielo dai Lambertazzi ritorna anche in un anonimo testo oracolare, composto entro i primi del Trecento: la vicenda delle parti bolognesi è qui narrata sotto la figura di una lotta tra lupi e leoni, così da inquadrare « la storia del regime guelfo-bolognese nella cornice apocalittica di uno scontro sanguinoso destinato a concludersi drammaticamente » (ivi). Traditori come uomini posseduti da demoni e città come tane di bestie che profanano il corpo cittadino: come nei testi bolognesi, così sono descritti i dannati di Cocito e le loro città nei canti xxxii e xxxiii; e proprio nel xxxiii Dante trasforma ciò che in Rolandino non era che un'immagine nella potente invenzione dell'anima che « in Cocito già si bagna, / e in corpo par vivo ancor di sopra » (*Inf.*, xxxiii 156-57).

Siamo dunque arrivati al punto centrale dell'interpretazione del canto: nel lago di ghiaccio nel quale confluiscono le acque dei fiumi infernali si puniscono delitti coi quali il traditore si estromette dalla *humana civilitas* e regredisce a una condizione bestiale. Il canto va perciò considerato al contempo come soglia in cui si annuncia la gravità etica del nono cerchio e come luogo di una riflessione su questioni linguistiche e retorico-stilistiche: qui, infatti, il *viator* affronta i traditori politici, responsabili del pervertimento dei rapporti sui cui si fonda quel corpo cittadino che, nella sua negatività storico-politica, è già manifestazione infernale. Se, infatti, come afferma Brunetto Latini, sull'uso virtuoso della parola si fonda la compagine sociale, il nesso fra tradimento e riflessione sui limiti linguistici risiede nel contrasto fra il linguaggio capace di fondare l'*humana societas* e quello che, invece, può rappresentarne adeguatamente la disintegrazione, descrivendo la *pessima civitas*, rovesciata e bestiale, di Cocito.¹⁰⁴

104. Cfr. BRUNETTO LATINI, *Tresor*, III 1 2: « Tullies dit que la plus haute science de cité gouverner si est rethorique, ce est a dire la science dou parler; car se parleure ne fust, citez ne seroit, ne nul establissement de justice ne de humane compaignie » (mio il corsivo). Vd. su questi aspetti YOWELL, op. cit., p. 137 (« that Dante underscores language in the zone of Hell reserved for political treachery is consonant with the language-politics binary that is an underlying structural constant in his work and

Ciò su cui intendo soffermarmi in queste battute conclusive è perché, sul margine dell'ultimo cerchio, Dante riproponga il « vertiginoso schieramento di registro e stile del basso Inferno ». ¹⁰⁵ Il canto xxxii è infatti l'ultima tappa di un percorso attraverso il quale Dante « chiarifica poeticamente l'enigmatica parola [...] *comedia* » con cui nel canto xvi ha designato la sua opera; si tratta di una « lezione di stile comedico » attraverso la quale Dante-*auctor* costruisce, sotto gli occhi del lettore, quella molteplicità e voracità stilistica che è il correlativo delle rivendicazioni di verità della « *comedia* ». ¹⁰⁶ Raffinate reminiscenze classiche e similitudini domestiche, echi biblici e volgarità da rissa: è questa compresenza di elementi eterogenei a testimoniare che la « *comedia* » è un genere che – in quanto dice la verità – « si sforza di abbracciare e rappresentare la realtà nella sua totalità ». ¹⁰⁷

In questa prospettiva, è tentante leggere in chiave metapoetica il silenzio di Virgilio, considerandolo non solo come un abile espediente narrativo ma anche come un indizio del primato della « *comedia* » sull'« alta tragedia » classica. ¹⁰⁸ Se nel canto xxx l'attenzione prestata alla tenzone fra maestro Adamo e Sinone era stato oggetto di rimprovero da parte di Virgilio, qui, invece, all'imperativo con cui Dante lo interpella, il poeta latino risponde tacendo. Riducendo al silenzio l'*auctor* classico, Dante-narratore implicitamente afferma che al pellegrino è lecito specchiarsi nel linguaggio comico e degradato dei dannati: la « missione raffigurativa » della « *comedia* » è infatti quella di rappresentare una materia « sconciamente » realistica attraverso « un'imprevedibile alleanza tra registri stilistici tradizionalmente antitetici ». ¹⁰⁹

Inoltre, va ricordato che la prima traccia di un'esplicita riflessione sul gene-

thought »); VECCHI GALLI, op. cit., e HOLLANDER, p. 253. Sugli scenari infernali come metafore dello spazio cittadino e sul fallimento degli « strumenti adottati da Brunetto a sostegno della realizzazione del bene comune », vd. C. VILLA, *Natura e corpo sociale. Retorica (e cecità) di ser Brunetto*, in RSD, a. x 2010, pp. 233-49, alle pp. 239 e 244-45, e ora in questo vol., pp. 459-83, alle pp. 469-70 e 476-77.

¹⁰⁵ BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., p. 113.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 114-15. Vd. anche BATTAGLIA RICCI, op. cit.; e ancora T. BAROLINI, *Dante e la creazione di una realtà virtuale: realismo, ricezione e le risorse della narrativa* (1988), in EAD., *La 'Commedia' senza Dio*, cit., pp. 11-35.

¹⁰⁷ BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., p. 113. Per una simile commistione nel canto xxx, vd. ivi, p. 131.

¹⁰⁸ Si noti che il xxxii è l'unico canto in cui Virgilio non parla: è questo, nell'*Inferno*, il silenzio di Virgilio più lungo in assoluto, dal momento che il poeta latino tace da xxxi 134 a xxxiii 106, per un totale di 255 versi (HOLLANDER, p. 240). Altri lunghi silenzi sono *Inf.*, v 112-vi 93, xv 1-98; xvi 18-120, e, in corrispondenza di materiale ovidiano, *Inf.*, xxx 1-130. Vd. HOLLANDER, pp. 240 e 258.

¹⁰⁹ Le citazioni sono tratte risp. da BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., p. 130, e BATTAGLIA RICCI, op. cit., pp. 28-29. Vd. anche HOLLANDER, p. 256.

re comedico era stata posta nell'episodio di Gerione. Nel canto xvi, infatti, per la prima volta il poeta autodefinisce i suoi versi utilizzando l'espressione « note di questa comedia » (*Inf.*, xvi 127-28), e affronta in modo diretto la questione della credibilità del suo testo. Nel xxxii Dante nomina nuovamente le sue « note » e si presenta al lettore come colui che porterà « vere novelle ». Le due localizzazioni rispondono a un preciso obiettivo: in entrambi i casi, quanto più il racconto sfida la possibilità di essere creduto, tanto più Dante potenzia quei dispositivi testuali attraverso i quali ribadisce la sostanziale verità del suo racconto.¹¹⁰ Non a caso, quindi, qui nel xxxii la vista dei visi lividi e intirizziti viene posta a fondamento di una personale incoercibile sensazione di « riprezzo » suscitata dalla vista « dei gelati guazzi »: al pari di altri luoghi, l'avverbio *sempre* e i tempi verbali al presente e al futuro, conferiscono credibilità e autorevolezza alle visioni del poeta.¹¹¹

Per un canto intriso di riferimenti alla storia tosco-emiliana, è suggestivo che il resoconto del narratore sia insistentemente affidato a quell'«io vidi» che nei testi cronachistici medievali è uno dei più potenti «marchi di storicità».¹¹² Secondo la prassi conoscitiva accettata dagli storici nel Medioevo, infatti, « la conoscenza consiste nell'apprensione immediata di un dato: [...] vedere con i propri occhi, toccare con le proprie mani, sentire con le proprie orecchie ».¹¹³ Del resto, « in modo del tutto conforme alle gerarchie culturali del Medioevo », gli esegeti antichi della *Commedia* nel delineare l'identità di Gano preferirono basare il proprio lavoro sull'*autoritas* della *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, fondata sulla presunta testimonianza oculare di Turpino, « piuttosto che sulla voce dei giullari e dei cantori, le cui favole sono accusate di mescolare cose et vere et false, quando non sono apertamente tacciate di raccontare solo multa vana ».¹¹⁴

Anche le parole finali di Bocca sono sorrette dal medesimo espediente narrativo: collegare gli elementi meno verosimili del poema alle più chiare af-

110. Per l'episodio di Gerione come « dispositivo di autenticazione », vd. BAROLINI, *Dante e la creazione*, cit., pp. 90-101, ed EAD., *Stile e narrativa*, cit., p. 117. Per la diversa accezione del termine *note* nei due luoghi ('parole ritmate' e 'annotazioni') vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. I pp. 503-4 e 962.

111. Vd. BAROLINI, *Stile e narrativa*, cit., p. 131. Cfr., per l'uso del presente e di avverbi attualizzanti, *Inf.*, III 131-32, XXII 31, XXVIII 118-19.

112. Vd. K. POMIAN, *Storia e finzione* (1989), in ID., *Che cos'è la storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001 (ed. or. Paris, Galimard, 1999), pp. 7-50, alle pp. 18-20.

113. K. POMIAN, *Storia della scienza e storia della storia* (1975), in ID., *Che cos'è la storia*, cit., pp. 81-107, a p. 88.

114. PALUMBO, op. cit., p. 175.

fermazioni secondo cui la « comedia » è un racconto di verità. Infatti, una volta riconosciuto da Dante come il traditore di Montaperti, Bocca costruisce una “rappresentazione nella rappresentazione”. « “Io vidi”, potrai dire, “quel da Duera [...]” » (v. 116), suggerisce sarcasticamente il traditore a Dante; a colui che si presenta come portatore di « vere novelle », Bocca ribatte facendo propria la fondamentale strategia del narratore della *Commedia*, quella di conferire valore di testimonianza autoptica alla sua narrazione attraverso il modulo *io vidi*: è questo – nel canto in cui il *viator* si fa rimproverare per avere con troppa insistenza fissato, nel riflesso ghiacciato di Cocito, l’immagine dei dannati – l’ultimo, sottile, gioco di specchi attraverso il quale Dante-narratore riproduce nel testo il nostro rapporto con esso.

CHIARA DE CAPRIO

★

Postilla bibliografica. Alle letture e ai saggi citati si aggiungano: M. PECORARO, *Canto xxxii dell’Inferno*, Napoli, in *Lect. Dant. Neap., Inf.*, pp. 589-96; C.L. CONSTAS, *Dante’s image of vengeance*, in « Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies », a. xxxvi 2002, pp. 441-46; E. GRIMALDI, *Lettura di Inferno*, xxxii, in « Misure critiche », n. 2 2003, pp. 16-29; F. TESSITORE, *Una nota stravagante sulla “cattiveria” di Dante (Inf., xxxii 16 sgg.-xxxiv 1-67)*, in RSD, a. x 2010, pp. 344-50; W. FRANKE, *The death and damnation of poetry in Inferno*, xxxi-xxxiv: *Ugolino and narrative as an instrument of revenge*, in « Romance Studies », a. xxviii 2010, pp. 27-35.

Nota di approfondimento

39. « li occhi lor, ch’eran pria pur dentro molli, / gocciar su per le labbra, e ’l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli » (*Inf.*, xxxii 46-48). Le interpretazioni poggiano sulle possibili accezioni del termine *labbra* e sul diverso referente da attribuire al pronome *essi* (e al clitico *-li* in « riserrolli »). Una prima lettura, attestata negli antichi commenti e accolta da molti moderni esegeti, propone che « labbra » abbia il significato di ‘labbra’ e che « tra essi » si riferisca agli occhi: le lacrime gocciolerebbero lungo il volto fino alle labbra e, ghiacciandosi, serrerebbero strettamente gli occhi; cfr. tra gli altri BENVENUTO, vol. II pp. 494-95, e in tempi più recenti BOSCO-REGGIO, p. 474: « i loro occhi, che erano prima pregni di pianto (*pur molli*), versano le lacrime sulle guance fino alle labbra e il gelo le fa ghiacciare dentro gli occhi (*tra essi*) e li acceca ». A questa ipotesi ne sono seguite altre due, che la modificano in opposte direzioni: l’una proponendo un differente significato per *labbra*, l’altra una diversa referenza per il pronome personale *essi*. Per quanto concerne *labbra*, già alcuni esegeti chiosavano « labbra degli occhi », ossia ‘palpebre’ (LOMBARDI, p. 191, poi SCARTAZZINI, p. 394; POGGIALI, vol. III 1807, pp. 414-15; BIANCHI, p. 219). L’ipotesi, criticata perché richiederebbe un impiego metaforico ritenuto indebito (vd. CHIMENZ, p. 293; CASINI-BARBI, vol. I p. 305), è stata ripresa recentemente da BELLOMO, p. 515: lo studioso ritiene che « il senso proprio » di *labbra* debba escludersi « perché il percorso delle lacrime sarebbe troppo lungo, vista la velocità con cui

congelano»; piuttosto, alla voce andrebbe attribuita l'accezione di 'bordo delle palpebre', a partire dal significato estensivo di 'marginie' (s.v. *Labbro*, in *GDLI*, par. 7). In base a questa lettura, non appena raggiunto il bordo esterno delle palpebre, le lacrime si trasformerebbero in ghiaccio e serrerebbero strettamente gli occhi, secondo una dinamica che anticipa quanto accadrà nel canto seguente. A parere di altri, invece, l'immagine che Dante intende suggerire è diversa: le lacrime gocciolerebbero lungo il volto fino alle labbra e, ghiacciandosi, salderebbero i due fratelli in un bacio « mostruoso », vera e propria parodia dell'*osculum pacis*: ad essere strettamente serrati non sarebbero dunque gli occhi o le palpebre, ma le bocche dei due fratelli, i quali costituirebbero il referente tanto del pronome *essi* quanto del successivo clitico *-li*. Sostenuta da CASINI-BARBI, l. cit., e SAPEGNO¹, pp. 363-64, questa lettura ha trovata buona accoglienza nella critica nordamericana (vd. SINGLETON, in *DDP*, ch. *ad l.*; HOLLANDER, p. 255) e recentemente è stata recepita da INGLESE, p. 357, che difatti parafrasa così il passo: « Gli occhi loro, che erano già [*pria*] pieni [*pur molli*] di lacrime, sgocciarono sulle labbra, e il gelo, solidificando le lacrime fra i due dannati [*tra essi*], li saldò l'uno all'altro » (ma vd. CHIAVACCI LEONARDI, vol. 1 p. 954: « Che *tra essi* voglia dire "tra i due fratelli" sembra impossibile, perché lo strato di ghiaccio dovrebbe essere troppo spesso [...] per riuscire ad unirli insieme », e BELLOMO, p. 515: « irricevibile la proposta che *essi* stia per *i fratelli*, perché non si spiegherebbe la dinamica del cozzo successivo »). PORENA, p. 292, proponeva di emendare « le labbra » in *li labbri* e intendeva « gli occhi loro che prima eran bagnati di lagrime solo entro le palpebre (perché il pianto, avendo essi la faccia volta in giù, cadeva nel ghiaccio), sollevando essi il viso strariparon dagli occhi fin sulle labbra, e fermandosi tra labbro e labbro, gelarono, e serrarono le labbra stesse ».

C. D. C.

STAMPATO
PRESSO LE OFFICINE DI BERTONCELLO ARTIGRAFICHE
IN CITTADELLA (PADOVA)
PER CONTO DELLA SALERNO EDITRICE
DICEMBRE 2013