



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne

Tesi di Laurea

“Qual è colui che tace e dicer vole”: studio di alcuni silenzi dell’*Inferno* dantesco.

Relatore: prof. Duccio Tongiorgi

Correlatore: prof. Marco Berisso

Candidato: Bottero Sofia

Anno Accademico 2021/2022

*Alla prof. ssa Ornella Cavallero  
"lo mio maestro e il mio autore",  
alla mia cara mamma e alla mia adorata nonna Rosa.*

# Sommario

INTRODUZIONE.....	4
IL SILENZIO DELL'AMORE: PAOLO E FRANCESCA .....	15
IL SILENZIO DI TOMBA: PAPA ANASTASIO II E L'AVELLO .....	34
LA TIRANNIDE DEL SILENZIO: TIRANNI, PREDONI E CENTAURI .....	50
IL SILENZIO TRADITORE: UGOLINO DELLA GHERARDESCA E ARCIVESCOVO RUGGIERI.....	74
BIBLIOGRAFIA .....	105
Edizioni dantesche .....	105
Testi di riferimento.....	105
Bibliografia critica .....	107
Dizionari.....	112

# “QUAL È COLUI CHE TACE E DICER VOLE”: STUDI DI ALCUNI SILENZI DELL’*INFERNO* DANTESCO

## INTRODUZIONE

Dante [...] mette il suo silenzio significativo in bocca altrui [...]. Ora quando Dante tace non sa di rivelare il suo genio. Ma quando più ha taciuto, tanto più gli atti e le parole che significheranno lo spirito creato nel silenzio saranno più perfette, perché più perfetta è la creazione. Voglio dire: faranno più tacere  
(sentire) il lettore.

Scipio Slataper.<sup>1</sup>

Non il canto delle sirene ma il canto del loro silenzio è carico di illuminazione, e di minaccia.

Franz Kafka.<sup>2</sup>

Il silenzio è il linguaggio di tutte le forti passioni, dell’amore (anche nei momenti dolci), dell’ira, della meraviglia, del timore ec.

*Curae leves loquuntur, ingentes stupent* sta per epigrafe del n° 95 dello *Spectator* inglese, senza nome d’autore.

Giacomo Leopardi.<sup>3</sup>

Il silenzio è un elemento del discorso di indubbio potere attrattivo in grado di offrire argomenti e materia per gli studi più disparati: il tema si presta infatti ad essere protagonista in diversi campi del sapere quali la psicologia, antropologia, la letteratura e molti altri.

---

<sup>1</sup> S. Slataper, *Appunti e note di diario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1953, p. 63.

<sup>2</sup> F. Kafka, *Il canto delle sirene*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 34.

<sup>3</sup> G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 452.

Spesso definito “negativamente” nei vocabolari, come assenza o privazione, il silenzio è indicato come mancanza di suoni, di voci, di frastuono di emissioni sonore, di parole. Il silenzio rappresenta quindi la cessazione e l’opposto del parlare, del produrre suoni o rumori.

Nella pratica del silenzio non si spiega, non si racconta, né si descrive l’afasia con il silenzio stesso. Lo si attua, piuttosto, gli si dà senso declinandolo nella miriade di significati e sfaccettature che esso può assumere da situazione a situazione.

La parola, essenziale segno distintivo della realtà umana, può essere considerata come un suono articolato che esprime un’idea o un atto finalizzato a comunicare i contenuti mentali. Essa si contrappone completamente al silenzio che sembra invece associato all’idea di astensione da qualcosa, cioè l’azione umana, “la *poiesis* sul mondo, per quella parte e quella dimensione fondamentale che si esprime attraverso la parola e l’emissione di energia”<sup>4</sup> esprimibile in percezioni sonore percepite dal senso dell’udito: “in questo senso, al limite, il silenzio diventa ‘silenzio di morte’ e tende ad identificarsi con l’assenza di comunicazione o l’incapacità sopraggiunta di comunicare, temporanea o definitiva che sia.”<sup>5</sup>

La nostra cultura occidentale, che ha da sempre idolatrato e celebrato la parola, ha riposto in disparte il silenzio che, trovandosi al di fuori dello spazio segnico ordinato e regolare, è apparso come un elemento dominato dal *caos* e dal disordine, da considerare con un certo sospetto. “I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo [...]. Su ciò, che non si può pensare, neppure si può parlare”<sup>6</sup> recita un noto aforisma lapidario di Wittgenstein, a chiusa del suo trattato *Logico-filosofico*: il silenzio viene visto dunque come confine e limite della parola, come diaframma della visione interna ad ogni modello di cultura e, conseguentemente, ad ogni conformazione del linguaggio. Il limite si presenta perciò nell’espressione dei pensieri e la lingua di ciascuna cultura, non nel pensiero e nella cultura in sé.

Al cospetto del silenzio tace solamente la parola ermeneuticamente debole, fragile, semanticamente inequivocabile e referenziale; la parola polisemica e iconica, invece, fa sì che il silenzio si esprima prepotentemente, sprigionando da sé il suo significato apparentemente nascosto. Il silenzio, infatti, non equivale a tacere e non va confuso con lo sterile “non dire”.

---

<sup>4</sup> G. Gasparini, *Il silenzio: le dimensioni sociali*, in “Studi di sociologia”, Milano, Vita e pensiero – Pubblicazioni dell’Università del Sacro Cuore, XXXIII, aprile-giugno 1995, pp. 111-129.

<sup>5</sup> G. Gasparini, *Il silenzio: le dimensioni sociali*, p. 111.

<sup>6</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009, p. 340.

Tra letteratura e silenzio è appurabile una lotta, una tensione persistente: la poesia, ad esempio, “vince quando non convince tramite la parola,”<sup>7</sup> ma porta via al silenzio particelle atomiche del suo essere senso “ai confini della parola”, “oltre” la parola, in *absentia* della parola.

È indubbio che la letteratura moderna si sia posta il problema e sia ricorsa, di conseguenza, a nuovi sussidi di articolazione e sensibilità del periodo per esprimere il silenzio. “La ‘felicità espressiva’, come definiva Montale, è conquista assai remota, sia nel corrispondere a strutture logiche del pensiero, sia nell’inseguire immagini fantastiche e oniriche: è una felicità piana, fluida, affidata soprattutto a strutture scorrevoli secondo un lucido piano di correlazioni e casualità.”<sup>8</sup> Si pensi alla grande prosa italiana del Cinquecento: la “spezzettatura”<sup>9</sup>, scoperta prevalentemente in età barocca, “e le relazioni oppositive impegnano tempi e modi più recenti. Quando si giunge all’Ottocento le due grandi vie, con multiformi risvolti, tentano diverse soluzioni, ora ingolfandosi, ora sperdendosi, ora ristagnando nell’una e nell’altra direzione:”<sup>10</sup> basti pensare alle prove di storia e di politica, o alla prosa narrativa (soprattutto di Giovanni Verga). Singolare è altresì l’esperienza di un narratore “classico” come Manzoni nelle cui pagine le strade della prosa sembrano filtrare e proporsi in esiti di sorprendente vitalità. Egli avverte ovviamente la felicità della prosa legata ai fili tesi e sottili della logica, ma esprime inoltre la volontà di mutarla, non solo per il gioco chiaroscurale che si viene a creare, ma anche di tenderla verso il lettore in un invito al colloquio, persistente e accattivante. Ecco, quindi, i frequenti puntini di sospensione e le reticenze funzionali all’inserzione o di digressioni, o di mute conclusioni, che vanno ben oltre un ragionato fluido e rifinito discorso, e invitano a dare risposte adeguate: è una libertà costantemente vigilata perché Manzoni sa quel che occorre e cosa occorre in ogni luogo e situazione. “Sono i silenzi dei *Promessi sposi* un espediente innovativo del tutto moderno, straordinariamente fecondo di risultati e di suggestioni. Subito dopo, però, la tecnica delle sospensioni dilaga e investe congiuntamente prosa e poesia, con forti presenze nelle opere di evocazioni e ricordi”<sup>11</sup>, avvantaggiandosi, certamente, da fine Ottocento e per tutto il secolo seguente, della grande lezione di Sigmund Freud.

Dante invece possiede ben altre risorse: la tensione tra il dire e il non dire, tra parola e silenzio, non è solo continua ed incalzante, è anche dichiarata ed espressa. Si può affermare che questo contrasto costituisca l’ossatura mentale e sintattica delle opere del poeta fiorentino e della *Commedia*

---

<sup>7</sup> C. A. Augieri, *Premessa*, in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991, a cura di C.A. Augieri, Lecce, Milella, 1994, p. 9.

<sup>8</sup> A. Vallone, *Il “silenzio” in Dante*, in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991, a cura di C.A. Augieri, Lecce, Milella, 1994, p. 206.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>11</sup> A. Vallone, *Le sospensioni e l’arte narrativa del Manzoni*, in “Otto-Novecento”, IX, 1985, pp. 5-17.

a cui sarà rivolta la completa attenzione perché si tratta, per natura e impianto, di un vario e complesso “dialogo” tra voci parlanti e silenti.

Dante non conosce il coinvolgimento dei moderni che placano il discorso e si affidano al silenzio della parola, tramite i “sovrumani / silenzi” di Leopardi né dei punti di sospensione e le reticenze di Manzoni; non conosce il silenzio “oppresso” dai tormenti della modernità perché il suo mondo è tutto pervaso dalla potenza divina che regola l’andamento del mondo. Ciononostante, proprio negli episodi più connotati di carica drammatica, che si collocano nel clima solenne del tragico, Dante ricorre ad ogni accorgimento tecnico ed espressivo tra luce e ombra, tra quel che ha detto e quel che tace.

La *Commedia*, il poema che condensa in cento canti i tre regni dell’oltretomba cristiano, fa di Dante, secondo il suo contemporaneo Cino da Pistoia, “il signor d’ogni rima”<sup>12</sup>, ossia un poeta universale che sa, come ha osservato Pietro Bembo, “di qualunque cosa scrivere”<sup>13</sup>. Con l’esperienza dantesca siamo di fronte a un poeta in grado di condividere con i suoi lettori il “dono” che a lui è stato dato: Durante si doveva chiamare Dante, insiste Boccaccio, perché “con liberale animo dona”<sup>14</sup>. Meraviglierà, quindi, che questo “ethruscae linguae conditor”<sup>15</sup>, abbia trasmesso la fama di un carattere imperscrutabile e chiuso che alla comunicazione preferiva il silenzio. “Rade volte, se non domandato, parlava”<sup>16</sup>, si legge nel *Trattatello in laude di Dante* scritta dal primo e più grande ammiratore, Giovanni Boccaccio, “e quelle pesatamente e con voce conveniente alla materia di che diceva; non pertanto, là dove si richiedeva, eloquentissimo fu e facundo, e con ottima e pronta prolazione”<sup>17</sup>.

Il cronista Giovanni Villani ricorda la *taciturnitas* di un personaggio pubblico che, contrariamente a quanto si possa immaginare, “quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co’ laici”<sup>18</sup>. Medesimo giudizio viene dato da Antonio Pucci nel suo *Centiloquio*, e questa peculiare caratteristica di quello che potremmo definire, all’unanimità, il padre della lingua italiana, si arradia anche nel commento di Benvenuto da Imola.

---

<sup>12</sup> Cino da Pistoia, *Infra gli altri difetti del libello*, in *Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 922-923.

<sup>13</sup> P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, p. 345.

<sup>14</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 8.

<sup>15</sup> P. Giovio, *Ritratti degli uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Palermo, Sellerio Editore, 1999, p. 78.

<sup>16</sup> G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 120.

<sup>17</sup> Ivi, p. 75.

<sup>18</sup> G. Villani, *Chi fue il poeta Dante Alighieri di Firenze*, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo*, a cura di M. Fiorilla, p. 6.

Franco Sacchetti narra, nelle *Trecento Novelle*, come il divin poeta, sentendo i suoi versi mal recitati e storpiati nella bottega di un fabbro, abbia afferrato “senza dire altro”<sup>19</sup> martello, tanaglie e attrezzi vari e li abbia gettati per strada: un’azione eclatante priva di alcuna manifestazione verbale, “ma che si rivela di un’*evidentia* tale da lasciar stupito ed ammutolito l’artigiano, che si dedica da allora in poi a canticchiare altri versi.”<sup>20</sup>

L’immagine di un Dante taciturno e chiuso nel suo studiolo pervade l’iconografia di ogni epoca. Rappresenta un’eccezione il dipinto del sommo poeta del Castello di Ambras nel quale viene rappresentato l’*auctor* atto a compiere un’azione declamatoria degno dei precetti rilasciati da Quintiliano.



1. Anonimo (italiano), *Dante Alighieri*, olio su tela, Innsbruck, Castello di Ambras, 1550.

<sup>19</sup> F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970, p. 166.

<sup>20</sup> K. P. Ellerbrock, *Dante - ein Dichter der irdischen Welt? Studententag zu Eric Auerbachs Dante-Schrift Marburg*, in “Il Novo Giorno. Mitteilungsblatt der deutschen Dante Gesellschaft”, 2020, pp. 53-54.



La *taciturnitas* del poeta ha da sempre invaghito scrittori e intellettuali di tutte le epoche come Chaucer, Leopardi, che spesso loda la concisione dell'autore, John Keats, Goethe, impressionato dal "laconismo" col quale il conte Ugolino chiude il suo lungo discorso, Mallarmé, fino ad arrivare a Primo Levi.

E come in un gioco di specchi, sembra che il taciturno *auctor* voglia riflettere nelle sue opere, in particolare nella sua maggiore, la *Commedia*, questa sua peculiare caratteristica caratteriale.

Il poema allegorico-didascalico della *Commedia* consta, nelle sue tre cantiche, di 364 personaggi tra protagonisti di singoli canti e semplici comparse. Di questi, 128 parlano e 236 sono soltanto presenti nella scena. La maggior parte degli incontri si concentra nell'Inferno: 210 dannati (di cui 64 proferiscono parola e 146 sono silenziosi), seguiti dalle 88 anime beate (rispettivamente, 23 e 65) e da 66 anime purganti (41 e 25). In proporzione, queste ultime anime risultano le più loquaci, "forse perché Dante si sente già dei loro, anche colloquialmente"<sup>21</sup>. Questo perché, oltre che notoriamente infiammato dalla superbia e in misura minore dal livore, Dante è stato condannato all'esilio e alla condanna a morte con la colpa di baratteria. Ciò viene testimoniato da due sentenze del 27 gennaio e 10 marzo contenute nel *Libro del chiodo*. A quei tempi la condanna per baratteria era provvedimento frequente e consueto, emesso da una magistratura al servizio del potere e della lotta politica. *Nihil sub sole novum*.

Degno di nota è il fatto che sono pochissime le anime fiorentine a cui spetti *de iure et de facto* la beatitudine del Paradiso: Piccarda Donati, Cacciaguida e la madre di questi. "Degli altri cittadini virtuosi che Cacciaguida rammenta e cita a Dante, non è detto in alcun modo che siano già con lui nella rosa empirea. [...] Quindi, per i contemporanei del poeta, non vediamo che lo scampo dato a Casella, a Belacqua e a Forese Donati."<sup>22</sup> Sono infatti 26 i dannati fiorentini che spandono il nome della loro città per l'Inferno.

Bernard Delmay classifica l'intera galleria dantesca in una meticolosa suddivisione tra personaggi presenti all'azione, o altri che vengono citati dai principali protagonisti quali Dante *auctor* e Dante *viator*, Virgilio, Beatrice, il trisavolo Cacciaguida e altre anime, o altri ancora che vengono portati come esempio nel Purgatorio. Successivamente divide ulteriormente la categoria sopra citata dei personaggi "presenti all'azione" in tre differenti condizioni: personaggi "che parlano", "che non parlano" e "entelechie e personificazioni simboliche"<sup>23</sup>. Infine, pone un ulteriore filtro distintivo diramando nuovamente l'ipotetico albero che si viene a creare: "personaggi storici, o esistiti

---

<sup>21</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e registro*, Firenze, Olschki, 1986, p. XIX.

<sup>22</sup> Ivi, p. XX.

<sup>23</sup> Ivi, pp. VII-VIII.

realmente o da Dante così d'essi creduto"<sup>24</sup> e "mitostorici o così intesi da Dante"<sup>25</sup>, "mitologici o simbolici"<sup>26</sup> e "di natura puramente spirituale"<sup>27 28</sup>. Riportando lo sguardo sulla categoria delineata da Delmay di personaggi storicamente esistiti, presenti all'azione e che non parlano, ho sciverato un'ulteriore sottocategoria riscontrabile con una certa frequenza in tutte e tre le cantiche (*Inferno* quattro casistiche, in *Purgatorio* due, *Paradiso* quattro), solitamente al termine del canto e che si risolve agli occhi del lettore in un'eseguo numero di terzine. Con un procedimento che ha nel poema diverse testimonianze, infatti, è presente un binomio di personaggi, uno parlante e l'altro (o un singolo personaggio, o un piccolo gruppo) silente: il primo narra la sua vicenda o, in particolare, la motivazione per la quale sia collocato in un punto preciso della geografia ultraterrena ed epiloga col raccontare brevemente gli avvenimenti terreni dell'anima che gli sta accanto e che tace. E così l'anima di colui che parla, "quasi perfezionando il gran gioco del dire e dell'indovinare il silenzio, si fa interprete del volere di Dante, di sempre 'conoscere': e narra la storia di un'altra anima [...] interpretandone così la vicenda umana"<sup>29</sup>, benefica o peccatrice. "È un espediente largamente usato, e ovunque, da Dante: ha lo scopo di non spezzare frequentemente la fluidità del discorso poetico, dando risalto compiuto all'anima (o alla storia) più prestigiosa, e di riflesso arricchendo di suggestioni, nell'accumulo o nella varietà, la narrazione."<sup>30</sup> Coloro che tacciono sono "personaggi minori e marginali, spesso confusi dentro turbe di anonimi, i non-protagonisti sono coloro che, anche a libro chiuso, lasciano nel lettore una qualche memoria di sé."<sup>31</sup> Tace l'arcivescovo Ruggieri, solo compagno di dannazione del conte Ugolino della Gherardesca; tra i lussuriosi infernali parla la bella ravennate Francesca e tace Paolo, a lei però congiunto di amore e di peccato. Alcuni personaggi diventano indimenticabili precisamente perché non parlano o non vengono mai nominati, come il Papa corrotto che si nasconde sotto il sommo avello o i tiranni immersi fino al volto e riconoscibili solo per il colore della capigliatura.

Nel particolare, ho deciso di trattare situazioni ben circoscritte di personaggi (ma in primo luogo persone) storicamente esistiti e contemporanei o poco più antecedenti alla nascita di Dante (fatta eccezione del caso di un gruppo di personaggi appartenenti alla mitologia, i centauri, ma

---

<sup>24</sup> Di questi, 42 nell'*Inferno*, 32 nel *Purgatorio* e 21 nel *Paradiso* presenti all'azione che parlano; 99 nell'*Inferno*, 21 nel *Purgatorio* e 65 nel *Paradiso* che non parlano.

<sup>25</sup> Di questi, 5 nell'*Inferno* e 1 nel *Paradiso* presenti all'azione che parlano; 29 nel solo *Inferno* che non parlano.

<sup>26</sup> Nessun personaggio di questa categoria proferisce parola nelle ultime due cantiche, nell'*Inferno* parlano solo 8 personaggi; sono 12 le compare infernali che non favellano ma che sono presenti all'azione.

<sup>27</sup> Ivi, pp. VIII-XI-XII-XIII.

<sup>28</sup> Di questi, 9 nell'*Inferno*, 9 nel *Purgatorio* e 1 nel *Paradiso* presenti all'azione che parlano; 8 nell'*Inferno* e 4 nel *Purgatorio* e altri angeli e diavoli presenti in numero indeterminato che non parlano.

<sup>29</sup> A. Vallone, *Il "silenzio" in Dante*, cit., p. 211.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> G. Di Pino, *Protagonisti e non protagonisti nel poema dantesco*, in "Italianistica: rivista di letteratura italiana", vol. 21, 2/3, maggio/dicembre 1992, pp. 289-296.

comunque, dotati nel canto XII di connotazioni più umane che belluine) e che risiedono nella prima delle tre cantiche. Più di un lettore tra i migliori della *Commedia* osserva che l'*auctor* (e il *viator*) anche dall'infinita distanza dei cieli intesi come approdo ultimo della beatitudine umana, pare sempre rivolgere la sua attenzione a “questa aiuola che ci fa tanto feroci”<sup>32</sup>, cantando i dolori, i soprusi e i peccati umani che derivano dalla Terra e le punizioni eterne che ne derivano “ne la città dolente”<sup>33</sup>. Le immagini infernali dantesche, entrate ormai a far parte dell'immaginario collettivo della cultura mondiale, hanno costituito, come afferma Marco Gallarino, “uno degli oggetti di maggior interesse per l'acribia ermeneutica degli studiosi”<sup>34</sup>; esse, infatti, insieme ai ritratti caratteriologici di cui si intesse l'intero *Inferno*, contribuiscono ad edificare la suggestiva architettura letteraria di quella che, da molti esegeti e da grandissima parte del pubblico, è stata considerata la cantica meglio riuscita, assai più avvincente e contenutisticamente accattivante rispetto alle due cantiche successive.

È cosa ormai nota che Dante *auctor* avesse una conoscenza marginale e filtrata dalla penna romana e dalle idee filosofiche-religiose del tempo della letteratura e mitologia greca ed è quindi assodato il fatto che avesse potuto commettere errori concettuali ed esegetici nell'espore e presentare personaggi e fatti dell'*epos* e della mitologia dei Greci.

Il silenzio è prodotto “da una persona in *praesentia* che non vuole, o (sente che) non deve, o non può parlare. Le motivazioni, strumentazioni ed effetti (in una parola, la retorica) di questo silenzio sono molteplici, a volte contrastanti.”<sup>35</sup> Il silenzio della persona che, presente all'azione, non parla (in particolare il silenzio di chi sceglie in modo consapevole di non parlare) “può avere valenze psicologiche diverse, e addirittura opposte. Precisamente: esso può presentarsi e/o essere interpretato come atteggiamento di umiltà, ma può anche avanzarsi (e/o venire inteso) come forma di forte assertività al limite dell'arroganza.”<sup>36</sup> Coloro che tacciono non sono per nulla personaggi opachi o non funzionali alla narrazione, essi si servono della mimica facciale per esternare diverse sfaccettature emozionali quali rabbia, tristezza, dispiacere...Spesso dietro ai silenti si celano aspetti fortemente legati alla ipertrofica autobiografia che l'autore dissemina qua e là nel suo poema: ricorrente è il tema dell'esilio offerto sotto varie trasposizioni, il *livor* delle corti, l'appartenenza “*alla [...] città ch'è piena d'invidia*”<sup>37</sup>, Firenze, o ad altre città ugualmente corrotte e malsane, le fazioni guelfe e ghibelline che guerreggiano in lotte intestine senza sosta. Ma c'è “un effetto fondamentale comune,

---

<sup>32</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di U. Bosco-G. Reggio Firenze, Le Monnier, 1984, XXII, v. 151. Tutte le citazioni della *Commedia* saranno tratte dall'edizione a cura di U. Bosco e U. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1984.

<sup>33</sup> *Inf.*, III, v. 2.

<sup>34</sup> M. Gallarino, *Orrore infernale. Arte e verità nella prima cantica dantesca*, in M. Bellini, *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Milano, Lucisano, 2008, p. 125.

<sup>35</sup> P. Valesio, *Il fiore intellegibile “lineamenti di pensiero silenzioso”*, pp. 225-226.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Inf.*, VI, vv. 49-50. Corsivo mio.

in tutta la fenomenologia di quello che potremmo chiamare silenzio della presenza: ed è quello di *denudare* la persona. Essa, infatti, si spoglia (o viene spogliata) della parte socialmente essenziale del suo equipaggiamento come persona – la parola.”<sup>38</sup> Questa persona spogliata da ogni costruzione e sovrastruttura esterna è “più fortemente che mai, una persona. Tale conclusione è tutt’altro che ovvia - e questo la rende significativa.”<sup>39</sup> Il personaggio silente viene successivamente “rivestito” del suo “abito” grazie alle parole di chi gli sta accanto e che costruisce o, meglio, per rimanere nella metafora sartoriale, ricuce su misura la sua storia, ovviamente non senza apportare qualche modifica. Il reale corso degli eventi, che soventemente sfugge anche allo studio del più acuto storico medievista, devia seguendo le strade impervie della leggenda e dei *rumores* tramandati al tempo. Questo cambio di rotta può essere funzionale alla narrazione, ad esempio quando si vuole sottolineare particolare vicinanza tra l’autore e la muta comparsa, oppure un inconsapevole errore che Dante pone a testo dopo aver seguito leggende a lui contemporanee. In un’ulteriore casistica, è l’autore stesso che decide di rimaneggiare la storia di qualche personaggio che viene sminuito e posto in cattiva luce: una lettura “pilotata” che vuole indirizzare il lettore e suscitargli l’antipatia che Dante *auctor* aveva provato verso quell’anima (non a caso, sempre dannata). Per quanto concerne i *facta* e *dicta* suoi contemporanei, Dante offre una testimonianza di uno spaccato dell’epoca e delle credenze del Duecento-inizi Trecento di Firenze e dell’Italia. La Firenze di allora non era certo la città rinascimentale con le meraviglie che l’hanno resa nota in tutto il mondo. Era una città medievale, dilaniata se non sventrata dalle lotte politiche.

Spesso, fatta eccezione di qualche casistica, coloro che prendono le veci della narrazione del compagno muto sono personaggi di maggior spicco e rilevanza, assai noti nell’immaginario collettivo. L’esposizione dei fatti avvenuti all’anima tacita soventemente rafforza la narrazione di colui che favella e vengono aggiunti come *exempla* paralleli. La retorica e il silenzio dei due personaggi non sono da considerarsi due azioni oppostive ma reciproci integrazioni e potenziamenti, “perché, proprio quando si giunge a sperimentare l’impossibilità della comunicazione, viene metaforizzato nella parola, non più a segnare la barriera insormontabile dell’ineffabile, ma a sancire la possibilità della retorica di coprire anche lo spazio dell’inesprimibile”<sup>40</sup>. Così due posizioni antitetiche del detto e non detto si incontrano e diventano funzionali l’uno per l’altro, dove il “ ‘non silenzioso’ non vuole significare l’assoluta negazione della parola, ma solo avvertirci della riduzione delle sue capacità espressive e rappresentative.”<sup>41</sup> È possibile parlare, come indica Paolo Valesio, di

---

<sup>38</sup> P. Valesio, *Il fiore intellegibile “lineamenti di pensiero silenzioso”*, cit., p. 226.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, Bari, Palomar, 2003, p. 9.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 9.

un silenzio “plenitudinario”<sup>42</sup>, “che rappresenta, in qualche modo, la pienezza assoluta della retorica.”<sup>43</sup> Le tipologie più eclatanti di silenzio “plenitudinario” elencate dallo studioso sono il silenzio degli amanti, il silenzio della morte e il silenzio mistico che “è un silenzio che rientra a pieno titolo nella retorica, perché il mistico, nella consapevolezza della sua parola ‘spezzata’, chiamata a comunicare ciò che non le è possibile comunicare, ricorre a tutte le possibili risorse per esprimere l’Assoluto”<sup>44</sup>.

Il titolo ossimorico dell’elaborato pone in coesistenza antifrastica due ambiti e azioni umani che in realtà sono in netto contrasto. È stata svolta una ricerca per comprendere cosa “dicer vole” colui “che tace” e perché l’*auctor* abbia stabilito in queste particolari situazioni l’afasia dei personaggi. L’opera della *Commedia*, d’altronde, è irrorata da silenzi eloquenti disseminati qua e là che riempiono, arricchiscono o addirittura esplicano alcune terzine dantesche. La *Commedia* ha mantenuto l’illusione di una contemporaneità con i suoi lettori non solo perché ha ancora delle nozioni da rendere note, ma anche perché continua ad avere degli aspetti di cui tacere. Dante non è un poeta ermetico, è un poeta della misura, prodigo nei suoi silenzi, un poeta profondo che da sempre e ancora oggi, quando glielo domandiamo, a volte, ci risponde. Il cammino per interpretare tutti questi “vuoti” del discorso o della narrazione è però ancora lungo ed impervio.

Si può a buon diritto estendere l’utilizzo dell’espressione “visibile parlare”<sup>45</sup>, coniata dall’*auctor* nel X canto del Purgatorio, per designare l’eloquenza dei bassorilievi e opere artistiche esposte nel secondo regno oltremondano, anche alle tacite anime presenti all’azione nel regno infernale. Questi dannati, colti nelle forme più disparate (e disperate) di silenzio, riescono, tramite gestualità, vocalizzi bestiali, o tramite l’afasia stessa a “comunicare” qualcosa al *viator*, a lasciare traccia di sé nelle memorie di colui che si è apprestato ad affrontare “la guerra sì del cammino e sì de la pietate”<sup>46</sup>. Il loro “visibile parlare” rientra perfettamente nei canoni della retorica del silenzio; “non in quella del silenzio come dimensione altra o oltre la retorica”<sup>47</sup>, ma in quella di quel silenzio parlante che si costituisce “come una molto loquace e vocale forma di eloquenza”<sup>48</sup>, in quanto pur tacendo, i silenzi delle anime dannate rivelano sia esempi di amore, seppur sbagliato, che perdura anche *post vitam*, sia di tradimento condannato alla sterilità per aver punito crudelmente anche degli innocenti.

---

<sup>42</sup> P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, cit., p. 306.

<sup>43</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 9.

<sup>44</sup> Ivi, p. 11.

<sup>45</sup> Cfr. M. Collareta, “Visibile parlare”, in “Prospettiva”, Firenze, Centro Di Della Edifmi SRL, 86, aprile 1997, pp. 102-104.

<sup>46</sup> *Inf.*, II, v. 6.

<sup>47</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 49.

<sup>48</sup> P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, cit., p. 314.

In più, al loro eloquente silenzio si aggiunge il racconto, a volte veritiero e fedele ma spesso mendace e infamante, delle anime dannate dotate della facoltà di poter proferire parola col *viator* e il suo *dux*.

Da molte persone mi è stata posta la domanda sulla motivazione di una scelta così insolita per la mia tesi di laurea: “Qual è colui che tace e dicer vole”.

Devo ammettere che la mia curiosità sull’argomento risale ai tempi del liceo allorché la mia insegnante di lettere mi ha indotto, oltre che ad amare le opere dantesche, a riflettere e ha risvegliato in me la curiosità di indagare e di dare risposte su questo interrogativo.

Quando ho dovuto scegliere l’argomento della tesi di laurea non ho avuto dubbi, assecondata anche dalla libertà concessami dal mio relatore e dai preziosi consigli che mi ha gentilmente elargito. È così iniziata la ricerca, ho reperito testi provenienti dalle principali biblioteche dantesche d’Italia e sono stata supportata in modo particolare dalla biblioteca comunale “Roberto Allegri” di Serravalle Scrivia, la quale mi ha messo a disposizione in anteprima la sezione dantesca che sarebbe stata inaugurata successivamente.

La ricerca e la stesura mi hanno molto gratificata ed arricchita. Nel mio lavoro sono stata appagata dal fatto di aver trovato risposte ai miei dubbi e la mia passione per il mondo dantesco è ora ulteriormente aumentata.

Intenzione, quindi, di questa tesi di laurea magistrale è illustrare questa particolare condizione di silenzio dei personaggi dannati della *Divina Commedia*, di porre in risalto personalità spesso poste in secondo piano rispetto a coloro che parlano.

## IL SILENZIO DELL'AMORE: PAOLO E FRANCESCA

Il V canto dell'*Inferno* è certamente “il più ‘letto’, indagato, interpretato, chiosato dell’intera *Commedia*.”<sup>49</sup> Solitamente è ricordato come “il canto dei lussuriosi” o “il canto di Francesca”. Il complesso di 142 versi che descrive questa particolare situazione infernale è universalmente conosciuto come “il canto di Paolo e Francesca”, come a porre in risalto il mutuo destino della sventurata coppia. La vicenda era assai nota al popolo ravennate ed altrettanto al popolo di Firenze: “Paolo Malatesta vi aveva esercitato la funzione di capitano del Comune tra il 1282 e il 1283 e il padre di Francesca vi aveva ricoperto la carica di podestà nel 1290, pochi anni dopo il delitto, databile intorno al 1285.”<sup>50</sup> Dante quindi attinge, come molte altre volte, alla cronaca e alla storia contemporanea per narrare l’episodio delittuoso avvenuto venti anni prima della stesura del canto. Il poeta è ben conscio che percuotere le cime più alte potrebbe costare caro prezzo a lui *exul* e bisognoso di aiuti; ma egli sa bene che, se sarà al vero “timido amico”<sup>51</sup>, non sopravviverebbe tra noi posteri e la storia di Paolo Malatesta e Francesca da Polenta, oggi unanimemente nota, sarebbe piombata nel silenzio e nell’oblio. Dante è il solo attestatore di questa vicenda sanguinaria della quale tacciono tutte le fonti coeve comprese quelle delle terre romagnole che furono testimoni oculari del fatto. La tragedia di Paolo e Francesca è una storia che nella *Commedia* assume valori assai lontani dalla cronaca nera e mondana del Duecento: è una vera e propria confessione.

Dopo aver varcato la porta infernale ed essere definitivamente approdato nella “città dolente”<sup>52</sup> dell’“eterno dolore”<sup>53</sup>, essere colpito da lamenti nelle lingue più diverse e da sospiri e pianti della “perduta gente”<sup>54</sup>, Dante incontra nell’Antinferno le anime degli ignavi alle quali, su consiglio del suo *dux*, non presta particolare attenzione. Dopo essere svenuto a causa di un forte terremoto, Dante *viator* solca inconsapevolmente il fiume Acheronte con l’ausilio del canuto “dimonio”<sup>55</sup> Caronte. Risvegliato da un gran tuono, si accorge di trovarsi ormai al di là

---

<sup>49</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, p. 162.

<sup>50</sup> M. Santagata, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Milano, Mondadori “Oscar Saggi”, 2017, p. 25.

<sup>51</sup> *Pd.*, XVII, v. 118

<sup>52</sup> *Inf.*, III, v. 1.

<sup>53</sup> *Inf.*, III, v. 2.

<sup>54</sup> *Inf.*, III, v. 3.

<sup>55</sup> *Inf.*, III, v. 118.

dell'Acheronte, sull'orlo della voragine infernale entro il quale non riesce a discernere nulla, poiché l'antro si presenta come un abisso profondo e tenebroso: è giunto nel primo cerchio, il Limbo, dove viene a conoscenza di coloro che sanno che non potranno mai appagare il desiderio di congiungersi a Dio. Fra i primi incontri oltremondani coi quali Dante personaggio si soffermerà per dialogare spicca quello di Paolo e Francesca nel secondo cerchio dei lussuriosi. È presente, infatti, una tipologia di amore che suscita particolare interesse a Dante scrittore “ed è la passione erotica, tanto che gli spiriti amanti sono i soli a cui sono destinati spazi in tutti e tre i regni dell'aldilà: nel secondo girone infernale i ‘peccator carnali’<sup>56</sup>, nella settima cornice purgatoriale i lussuriosi espianti, nel cielo di Venere le anime dei beati amanti”<sup>57</sup>, un *climax* ascendente che percorre per intero la realtà ultraterrena. “Per amore, quindi, ci si perde e per amore ci si salva, cosicché Dante riprende e conclude nella *Commedia* la riflessione che innerva tutta la sua opera letteraria.”<sup>58</sup>

I due poeti giungono nel secondo cerchio “meno esteso dunque, rispetto al primo cerchio, ma tanto più carico di sofferenza, di dolore e di pianto in un’aura che trema”<sup>59</sup>, come ha anticipato alla fine del canto precedente ‘ove non è che luca’<sup>60</sup>, immersa in un’oscurità profonda e impenetrabile.”<sup>61</sup> L’atmosfera del *locus* entro il quale i due poeti sono appena pervenuti viene descritto in prima battuta con l’efficace sinestesia “d’ogne luce muto”<sup>62</sup>; l’ambiente echeggia profondamente “sì che sembra mugghiare «come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto»<sup>63</sup>, un paesaggio che attiva l’analogia – o il correlativo oggettivo – tra la forza travolgente della bufera ambientale e quella della passione interiore, ma che può rimandare anche al motivo del mare e della tempesta”<sup>64</sup>, assai presente nel mito di Tristano e Isotta, filigrana letteraria della storia amorosa di Paolo e Francesca. “Nel buio – non però tale da impedire per divina disposizione percezioni visive<sup>65</sup> – si staglia ‘orribilmente’<sup>66</sup> la figura demoniaca di Minosse”<sup>67</sup>, giudice caudato dall’aspetto terrificante la cui voce risuona come un ringhio bestiale. Stupisce il fatto che questo mostro descritto appunto «orribilmente» nell’aspetto

---

<sup>56</sup> *Inf.*, V, v. 38.

<sup>57</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All’inferno per amore*, in “Scuola ticinese”, s. IV, LI, 342, 2022, pp. 11-16.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Inf.*, IV, v. 150.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 165.

<sup>62</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, cit., p. 73.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All’inferno per amore*, cit., p. 12.

<sup>65</sup> Questo viene ammesso da S. Tommaso, *Summa Theologiae*, III *Suppl.*, q. 97 a. 4: “Et ideo in inferno hoc modo debet esse locus dispositus ad videndum secundum lucem et tenebras, quod nihil perspicue videatur, sed solummodo sub quadam umbrositate videantur ea quae afflictionem cordi ingerere possunt. Unde, simpliciter loquendo, locus est tenebrosus: sed tamen ex divina dispositione est ibi aliquid luminis, quantum sufficit ad videndum illa quae animam torquere possunt”.

<sup>66</sup> *Inf.*, V, v. 4.

<sup>67</sup> D. Pirovano, *All’inferno per amore. Lettura del canto V dell’“Inferno”*, in “Rivista di Studi Danteschi”, XV, 2015, 1, pp. 3-27.



sia esteriore che nell'atteggiamento minaccioso, belluino e ruggente, dotato di una spaventosa coda di dimensione smisurata "che inesorabilmente egli avvolge più volte attorno al corpo per segnalare a ciascun dannato la pena che gli è stata inflitta, il cerchio al quale è stato assegnato, si rivolge a Dante quasi con gentilezza, nel rituale tentativo di fermarlo, lui vivo, nel viaggio attraverso il mondo ultraterreno."<sup>68</sup> Unico tra gli incontri mostruosi infernali, "ha accenti quasi pietosi per le sofferenze di cui è testimone" e si premura di opporsi all'imprudente viaggio del personaggio vivente, non risparmiandosi diabolicamente dall'insinuare sull'inadeguatezza del *dux* che risiede nel Limbo quasi come a scoraggiare il viandante nella sua impresa. "E Virgilio, chiamato in causa, è obbligato a intervenire, perentoriamente, con quella formula apotropaica<sup>69</sup> già pronunciata davanti a Caronte<sup>70</sup> e valida, un po' variata, anche più oltre contro il demone Pluto."<sup>71</sup><sup>72</sup>

Dopo aver superato l'opposizione del giudice Minosse, "perché il lettore abbia chiara qual è effettivamente l'atmosfera infernale, comincia la vera e propria descrizione dell'ambiente."<sup>73</sup> L'impeto rapinoso ed incessante della bufera infernale travolge le anime dannate di coloro che "la ragion sottomettono al talento"<sup>74</sup> "facendoli voltare in ogni direzione e urtandoli con la forza del vento e per il probabile reciproco cozzare; la bufera si scatena in un vortice chiuso nel perimetro del secondo cerchio e suggerisce la paralisi di un pensiero-desiderio prigioniero di sé stesso."<sup>75</sup> Il contrappasso è tanto chiaro che Dante, appena vista la pena, intende, senza che gli sia spiegato, quale sia il peccato relativo. Il moto incessante e burrascoso travolge, senza pause od esitazioni, le anime dannate con lo stesso impeto con le quali, in vita, vennero mossi dal vortice di *eros* e *thanatos* e non manca però la voce "per gridare, piangere, lamentarsi e bestemmiare 'la virtù divina'<sup>76</sup>, che non è, come si legge nei commenti, genericamente 'la potenza di Dio' o 'Dio', ma più precisamente 'l'amore di Dio', quell'amore che essi hanno deviato sì che il loro amore è la loro condanna."<sup>77</sup> Dalla generica descrizione del vortice infernale ci si avvicina cautamente e progressivamente a una narrazione più dettagliata, precisata nei particolari "e poi nelle persone dei peccatori attraverso i quali si attua il primo diretto contatto di Dante con la realtà concreta del peccato e delle sue conseguenze."<sup>78</sup> I dannati che appaiono agli occhi dei due poeti vengono assimilati, tramite l'uso di due celeberrime

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> "Non impedir lo suo fatale andare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare", *Inf.*, V 22-24.

<sup>70</sup> "Vuolsi così colà dove si puote/ ciò che si vuole, e più non dimandare" (*Inf.*, III 95- 96).

<sup>71</sup> "Non è senza cagion l'andare al cupo: / vuolsi ne l'alto, là dove Michele/ fé la vendetta del superbo strupo" (*Inf.*, VII 10-12).

<sup>72</sup> D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, cit., p. 4.

<sup>73</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 166.

<sup>74</sup> *Inf.*, V, v. 39.

<sup>75</sup> D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, cit., p. 4.

<sup>76</sup> *Inf.*, V, v. 36.

<sup>77</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All'inferno per amore*, cit., p. 12.

<sup>78</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 172.

similitudini, a due *species* ornitologiche. La prima, a “degli stornei”<sup>79</sup> che vengono portati dal volo irregolare dalle loro ali a larga schiera, per indicare il moto disordinato e privo della guida della volontà nella bufera che incessantemente trascina le anime sventurate; e, “con una tecnica che potremmo, anacronisticamente ma non impropriamente, definire cinematografica, Dante restringe il campo e focalizza le ottiche su un gruppo di anime, che «entro la schiera larga e piena»<sup>80</sup>, volano in fila, l’una dietro l’altra, come gru che si muovono nell’aria «cantando lor lai»<sup>81»82</sup>. Virgilio non indugia a soddisfare la *curiositas* del poeta e delinea brevemente il profilo delle anime più rilevanti. Questa seconda parte del canto si apre quindi con le due figure, una subordinata all’altra, ravvicinate rispetto alla situazione precedente: la guida indica le anime che compaiono repentinamente come folgori e il *viator* ascolta l’elenco dei lussuriosi, ma guarda lontano. Alcuni di questi si uccisero, altri vennero uccisi o commissionarono un assassinio, altri compirono un tradimento, altri causarono lo scoppio di diuturne guerre, “eppure è la lussuria che li ha fissati per l’eternità, cosicché il compimento della loro sciagura è qui, e non in altri ipoteticamente immaginabili luoghi infernali, come per esempio nei più bassi gironi dei violenti (contro sé o contro altri) o nella bolgia dei seminatori di discordie.”<sup>83</sup> Tra la moltitudine di ombre spiccano quattro regine, nell’ordine, Semiramide, Didone, delineata tramite una perifrasi, Cleopatra, Elena di Troia e tre eroi: Achille, Paride e Tristano. La schiera dei sanguinosi amanti è composta da personaggi appartenenti alla tradizione classica tranne l’ultimo nominato: Tristano, il quale costituisce pertanto come un passaggio al prossimo racconto della vicenda di Francesca e Paolo, della quale è per così dire l’antecedente letterario: anch’egli innamoratosi di Isotta, moglie di suo zio re Marco, fu da questo ucciso, e Isotta morì di dolore insieme a lui. Con un attento studio, sono posti insieme personaggi il cui nome la tradizione letteraria “ha trasmesso legato a fama di corruzione e lascivia sfrenata – Semiramide, Cleopatra, bollate con il titolo di lussuriose – e personaggi dalla reputazione ‘positiva’, come Didone la cui presenza in quella sede provocherà la nota aspra reazione di Petrarca nel *Triumpus Pudicitie*.”<sup>84</sup> Ascoltando le parole di Virgilio, Dante prova pietà e quasi si smarrisce. “Dovrebbe essere reazione naturale per chi ha da poco iniziato «la guerra / sí del cammino e sí de la pietate»<sup>85</sup> eppure proprio la pietà – come ha ben

---

<sup>79</sup> *Inf.*, V, v. 40.

<sup>80</sup> *Inf.*, V, v. 41.

<sup>81</sup> *Inf.*, V, v. 46.

<sup>82</sup> G. Frasso, *Canti V-VI. Paolo, Francesca e Ciaccio*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 66.

<sup>83</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All’inferno per amore*, cit., p. 13.

<sup>84</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 174.

<sup>85</sup> *Inf.*, II, v. 5.

còlto Michele Barbi - pare aspetto caratterizzante di questo cerchio, tanto che nel canto la parola compare più volte a definire l'intimo sentire dell'*agens*.”<sup>86</sup>

“L’eccezionale traiettoria di volo di due spiriti che, nonostante l’intensità della bufera, riescono a mantenersi uniti e a sembrare ‘leggieri’<sup>87</sup> attrae la curiosità del pellegrino più dei sette illustri personaggi nominati da Virgilio e consacrati dalla storia e dalla poesia.”<sup>88</sup> Non si può evitare di sottolineare che le altre illustri anime viaggiano separate dal loro correo “e del resto, non è frequente che nell’*Inferno* la colpa appaia strettamente condivisa da personaggi di spicco: ma quello dei due romagnoli è un caso raro in cui la mancanza dell’uomo non è stata indirizzata verso il bene dall’influsso femminile.”<sup>89</sup> Forse questa circostanza, foriera di conseguenze non irrilevanti, “giustifica anche l’inversione di ruoli rispetto alla tradizione del tempo per cui ci attenderemmo che sia l’uomo a parlare.”<sup>90</sup> È interessante notare, computando uno ad uno gli appartenenti dello stormo di anime precedentemente citate, che queste ultime, considerate separatamente e non come un’unica istanza, portino la conta del totale al numero nove. Il simbolo ternario al quadrato è omaggio alla biografia sentimentale di Dante, “che disciplina la sua mente”<sup>91</sup>: a nove anni, infatti, risale il primo incontro con Beatrice e nove anni dopo il secondo al quale segue il sogno allegorico del poeta come testimoniato nel sonetto *A ciascun’ alma presa e cor gentile* contenuto nel terzo capitolo della *Vita Nova*.

Dante, nella presentazione della illustre schiera “si allontana dalla parola.”<sup>92</sup> La riacquista nel notare questa particolare eccezione che viene concessa a due anime geminate, la cui identità è ancora ignota al lettore, le quali hanno il privilegio di non venire separate l’un l’altra dal proprio complice fedifrago. “È rilevante che, nel formulare la propria richiesta, Dante chiami Virgilio «poeta»<sup>93</sup>: se poco prima, l’*agens* era stato accolto ‘sesto tra cotanto senno’<sup>94</sup>, pare che qui Dante – sia nel ruolo di *agens* sia in quello di *auctor* – abbia la prima vera occasione di corrispondere a quell’onorevole

---

<sup>86</sup> D. Pirovano, *All’inferno per amore. Lettura del canto V dell’“Inferno”*, cit., p. 6. Si elencano tre altre occasioni: “pietà mi giunse, e fui quasi smarrito” (v. 72), “poi c’hai pietà del nostro mal perverso” (v. 93), “sí che di pietade / io venni men così com’ iomorisse” (vv. 140-41), alle quali deve essere aggiunto “a lagrimar mi fanno tristo e pio” (v. 117) con l’aggettivo in clausola nel senso di ‘pietoso’, ‘emotivamente partecipe’; e quella intimamente legata che apre il canto VI dell’*Inferno*: “dinanzi a la pietà d’i due cognati”.

<sup>87</sup> *Inf.*, V, v. 75.

<sup>88</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All’inferno per amore*, cit., p. 13.

<sup>89</sup> S. Orlando, *Da Francesca a Beatrice, una nuova lettura di Inferno V*, in “Medioevo letterario per l’Italia”, 3, 2006, pp. 37-59.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

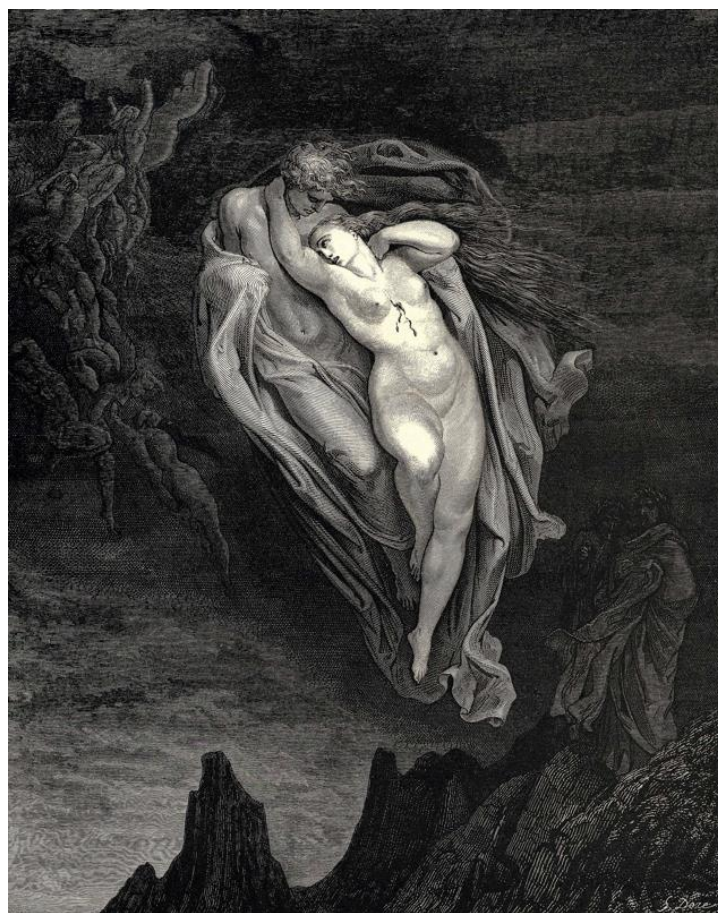
<sup>91</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, in “Analecta Malacitana”, XXV, 2002, 1, pp. 109-123, trad. mia.

<sup>92</sup> G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all’età romantica*, in “Italianistica. Rivista di letteratura italiana”, 38, 2009, 2, pp. 363-375.

<sup>93</sup> *Cfr.* anche v. 111.

<sup>94</sup> *Inf.*, IV, v. 102.

privilegio.”<sup>95</sup> Ed è sicuramente una situazione doppiamente fortuita perché si trova al cospetto del suo maestro ed esempio di poeta. Dunque, in presenza di “Virgilio ‘poeta’<sup>96</sup>, promosso a giudice unico di questo inedito certame letterario, il nuovo poeta entra nell’agone, consapevole di legittimare quell’epiteto se la sua poesia saprà trasformare una sconosciuta relazione tra un uomo e una donna in un nuovo mito d’amore e di morte.”<sup>97</sup> Dante rinuncia ad attingere dall’illustre elenco di anime assai conosciute al pubblico suo contemporaneo, riproponendo un mito già noto, e offre invece al lettore una vicenda inedita con pochissime testimonianze nel tempo. Dagli scarsi ragguagli dei primi esegeti appena posteriori a Dante (tra cui Andrea Lancia e l’autore dell’*Ottimo Commento*) sono emersi i particolari che ancora oggi la rendono celeberrima, approdando “alle commosse interpretazioni romantiche che collocano la figlia del signore di Polenta in un’ideale galleria di peccatrici.”<sup>98</sup>



2. Gustave Doré, *Inferno V, Paolo e Francesca*, incisione, 1868, British Library, Londra.

<sup>95</sup> D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, cit., p. 7.

<sup>96</sup> *Inf.*, V, v. 73.

<sup>97</sup> D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, cit., p. 7.

<sup>98</sup> C. Villa, *Tra affetto e pietà: per "Inferno" V*, in "Lettere italiane", 51, 1999, 4, pp. 513-541.

Presto a seguire il consiglio di Virgilio, “l’agens lancia nel vento il suo «affettuoso grido»<sup>99</sup> e l’auctor scolpisce il primo altorilievo del nuovo poema.”<sup>100</sup> Delle due “anime affannate”<sup>101</sup> la voce dello spirito femminile si fa strada nell’improvviso silenzio della bufera appena, momentaneamente, cessata e dimostra la sua volontà di parlare di sé e a nome del suo compagno che, innominato, per tutta la durata del canto, piange. La dannata non sembra stupirsi nel notare che i suoi interlocutori siano, il primo, un essere ancora in vita e, il secondo sì un dannato, ma non appartenente a quel particolare luogo infernale. Francesca, tramite una *captatio benevolentiae* esterna la commozione per il senso di pietà che Dante ha dimostrato nel chiamarla ed inizia il suo discorso in forma di prece. Rievoca la sua terra natia, Ravenna, tramite l’uso della perifrasi: “su la marina dove ‘l Po discende”<sup>102</sup>. Tace il suo nome: è ben conscia che il riconoscimento è stato immediato. “Così, dal profondo del suo essere, prima ancora che dalla memoria, esce il grido della passione amorosa nella quale è da ravvisare la sua identità più vera.”<sup>103</sup> Ed ecco seguire le tre famosissime terzine in cui la bella ravennate condensa la sua tragica vicenda nell’immagine di Amore, quasi sintesi della vita affettiva e del dramma<sup>104</sup>. Ma la presentazione che Francesca fa di sé, del suo compagno di pena, del mutuo sentimento amoroso, della loro morte “una”<sup>105</sup>, tende a liberare la propria responsabilità individuale per attribuirlo alla potenza inarrestabile, imperiosa e prevalentemente fisica di Amore, attraverso gli schemi di una casistica amorosa, che al tempo vantava un’illustre tradizione, dagli antichi trattati e romanzi cortesi, alla lirica provenzale e italiana, stilnovo compreso. *Si vis amari, ama*: Amore è quell’irrefrenabile forza che ha permesso il mutuo ricambio di passioni e che ha preso e rapito lei e Paolo. Ma *latebat anguis in herba*:<sup>106</sup> il marito di Francesca, Gianciotto Malatesta, consapevole del tradimento incestuoso e premeditando vendetta, sorprese gli amanti e li condusse insieme alla morte. E così quel matrimonio tra lo “zoppo” Gianciotto e la bella ravennate, stipulato per porre fine all’astio tra Ravenna e Rimini e sancire la pace, suggellato dalla nascita della figlia dall’improprio appellativo “Concordia”, ebbe un esito infausto che nessuno avrebbe immaginato.

In un intreccio di *eros* e *thanatos*, Francesca proclama a gran voce la sua innocenza (e, di conseguenza, della muta figura che le sta accanto). Dante dopo aver udito quelle parole, colpito al cuore, rimane silente e pensieroso. “A Virgilio è affidata la mansione di alleggerire il *pathos* e uscire

---

<sup>99</sup> *Inf.*, V, v. 87.

<sup>100</sup> D. Pirovano, *All’inferno per amore. Lettura del canto V dell’“Inferno”*, cit., p. 8.

<sup>101</sup> *Inf.*, V, v. 80.

<sup>102</sup> *Inf.*, V, v. 98.

<sup>103</sup> G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia...*, cit., p. 364.

<sup>104</sup> “Amor, ch’al cor gentile ratto s’apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e ‘l modo ancor m’offende. / Amor c’ha nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m’abbandona. Amor condusse noi ad una morte.”

<sup>105</sup> *Inf.*, V, v. 106.

<sup>106</sup> Non a caso, questa citazione (originariamente “latet anguis in herba”) proviene da *Ecloga* 3, 93 e *Georgica* 4, 458-459 di Virgilio.

con la *parola citabile*:<sup>107</sup> chiede a Dante di mutare in *sermo* un'emozione che lo attanaglia. “Il dialogo tra il pellegrino e Francesca è caratterizzato da taciti presupposti e domande non dette.”<sup>108</sup> “Ma Dante non è in grado di emettere parole che formulino i risultati di un pensiero: la sua risposta scandisce piuttosto il processo del pensiero, ostaggio della sfera emozionale”.<sup>109</sup>

China' il viso, e tanto il tenni basso,  
fin che il poeta mi disse: “Che pense?”<sup>110</sup>

Il silenzio del poeta sembra determinato dall'aver scoperto il mistero della tragedia di Rimini e “dall'aver trovato bellezza ideale dove le voci correnti alludevano all'adulterio. Non si è insistito abbastanza su questo silenzio di Dante che segue le parole di Francesca descriventi il suo amore per Paolo e soffondendolo di quella luce che gli avevano dato i poeti del Nuovo Stile.”<sup>111</sup>

“I tre versi successivi paiono quasi prolungare e concludere un tacito monologo interiore.”<sup>112</sup>

[...] “Oh lasso,  
quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo”<sup>113</sup>

Tra i versi 109-114 e il 115 si viene a creare una pausa di silenzio “- più patetica che drammatica- dopo le prime parole di Francesca, col conseguente turbamento e poi la domanda del personaggio che dice io nella *Commedia*”<sup>114</sup>: solo in un secondo momento il poeta riesce a formulare la richiesta di narrare la storia dell'infatuazione dei due amanti.

Poi mi rivolsi a loro e parla' io,

---

<sup>107</sup> G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia...*, cit., p. 364.

<sup>108</sup> K. P. Ellerbrock, *Die Poetick de Unsgesagten in Dantes "Commedia"*, Padebrorn, Wihlelm Fink, 2021, p. 177. Trad. mia.

<sup>109</sup> G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia...*, cit., p. 364.

<sup>110</sup> *Inf.*, V, vv. 110-111.

<sup>111</sup> D. Vittorini, *Dante e Francesca da Rimini*, in “*Italica*”, 10, 3, settembre 1933, pp. 67-76.

<sup>112</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 25.

<sup>113</sup> *Inf.*, V, vv. 112-114.

<sup>114</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la "Divina Commedia"*, cit., p. 110. Cfr. anche E. Pasquini, *Dante le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri  
a lagrimar mi fanno tristo e pio.

Ma dimmi: al tempo d’i dolci sospiri,  
a che e come concedette amore  
che conosceste i dubbiosi disiri?”<sup>115</sup>

Nella seconda parte della narrazione di Francesca la dialettica parola-silenzio si traferisce sul piano della rappresentazione: “la presa di coscienza del reciproco amore, graduale e sottaciuta, non ha bisogno della parola, preferendo ricorrere all’incrociarsi degli sguardi e all’impallidire dei volti, fino allo sconvolgimento finale che travolge ogni residuo timore:”<sup>116</sup>

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancialotto come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.

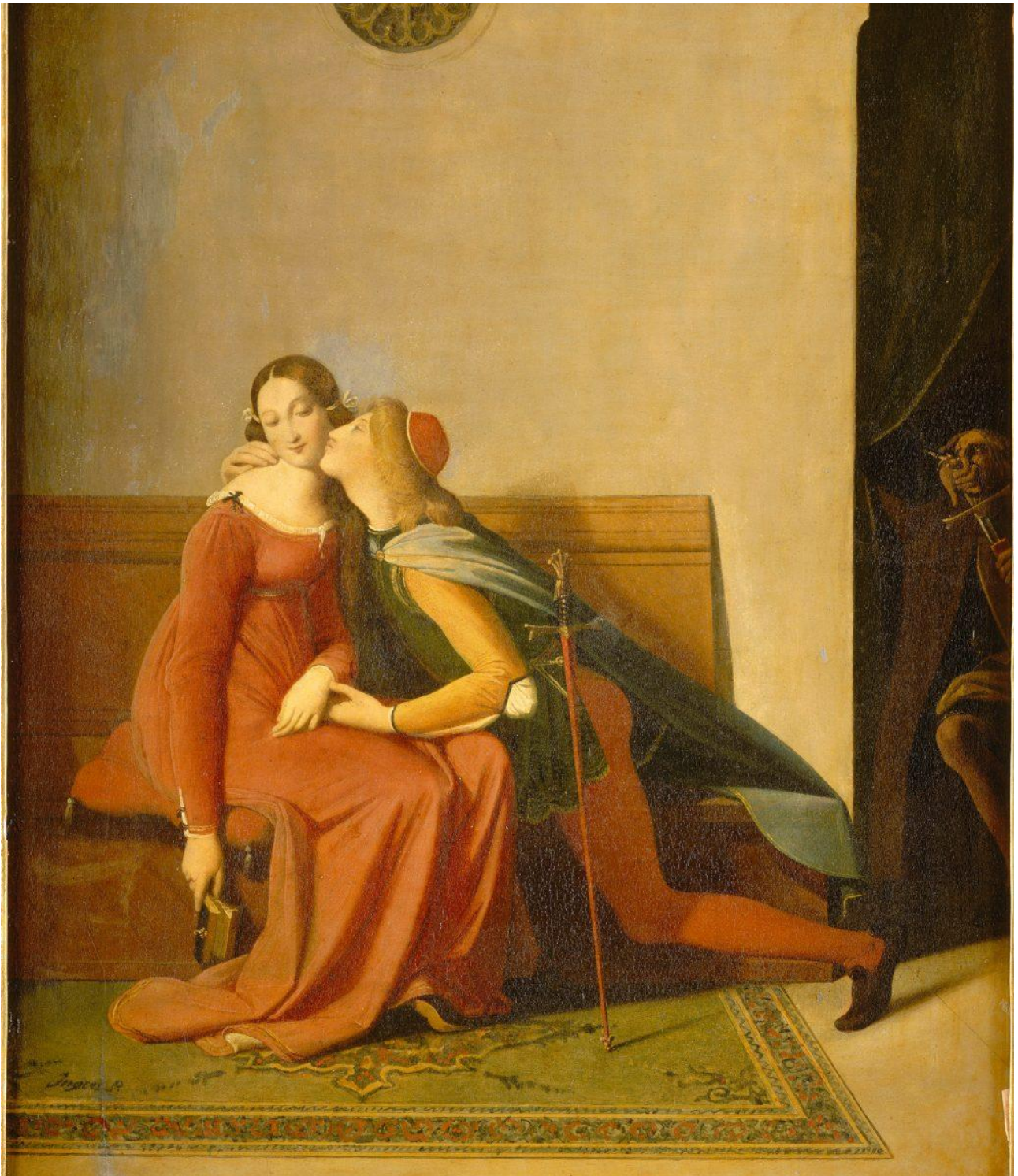
Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, che mai da me non fia diviso.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> *Inf.*, V, vv. 115-120.

<sup>116</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 26.

<sup>117</sup> *Inf.*, V, vv. 127-135.



3 .Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo e Francesca*, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre, 1819.

“Il bacio di Paolo fa da preludio al passaggio dall’amore-virtù all’amore-passione, ma nel discorso di Francesca la naturalezza del gesto di Paolo diventa una cosa sola con la sua



giustificazione.”<sup>118</sup> Francesca, in questa occasione, riesce ad offrire una narrazione vera e propria. La *fabula* è limitata ad un breve lasso di tempo: lei e Paolo, leggendo le pagine del *Lancelot, mise en abyme* della storia dei due romagnoli, in cui Ginevra baciava la bocca dell’eroe eponimo, si rivedono nei personaggi, rivelano l’un l’altra il reciproco amore e da quel momento il turbine di passione li travolge e così sarà *in aeternum*. Il libro che la coppia riminese leggeva ha compiuto tra i due l’*officium* del siniscalco Galeotto: non li spinge all’amore, ma alla reciproca presa di conoscenza di esso. Le parole di Francesca sfociano repentinamente nella reticenza stendendo un velo pudico sul proprio peccato e “perdono, in tal modo, *i loro rapporti* con la ragionevolezza umana e, schiave del talento, soccombono.”<sup>119</sup>

“Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrisse:  
quel giorno più non vi leggemmo avante”<sup>120</sup>

“Il racconto di Francesca, cui fa contrappunto il silenzioso pianto di Paolo, è venato di profonda emozione, ma non indulge a debolezze.”<sup>121</sup> Il profondo turbamento suscitato in Dante dalle parole della bella ravennate e dal pianto incessante del suo compagno, “che gli procurano anche uno dei rari svenimenti occorsi durante il viaggio, spiega la sua intensa partecipazione emotiva. Egli era stato attratto fin da giovane dal tema di amore e morte e dalla responsabilità morale dell’io di fronte all’amore”<sup>122</sup>.

Mentre che l'uno spirto questo disse,  
l'altro piangëa; sì che di pietade  
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 26.

<sup>119</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>120</sup> *Inf.*, V, vv. 137-138.

<sup>121</sup> E. Malato, *Canto V. Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., p. 197.

<sup>122</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All'inferno per amore*, cit., p. 16. Corsivo mio.

<sup>123</sup> *Inf.*, V, vv. 139-142.

La punteggiatura del testo, che pone una cesura dopo *piangëa* e non dopo *sì*, come invece leggono altri editori, permette meglio di comprendere che la pietà del poeta investe entrambi gli amanti e uno dei due protagonisti del dramma.

In una tesi che si propone di affrontare i variegati silenzi generati nella selva intricata della *Commedia* mi sembra doveroso, in questo particolare caso, fare un'eccezione ed analizzare *in primis* le parole di colei che favella, poiché i dannati Paolo e Francesca sono, più di tutti, strettamente legati dalla pena subita oltre che dall'ultimo frammento di esperienza biografica condivisa. In questo canto quindi l'anima silente, più che mai, è fortemente subordinata a quella che parla. Come già accennato, Aldo Vallone nello studio *Il "silenzi" in Dante* affida al silenzio la funzione di *denudare* la persona che, presente all'azione, tace. Ciò non svislisce il ruolo del personaggio silente, anzi, questo è "più forte che mai, una persona. [...] Approfondendo, infatti, l'esperienza del silenzio si scopre che la persona resta tale anche senza la parola. Parola e uomo sono quindi due realtà scindibili e separabili: il secondo può sussistere, e in effetti funzionare in una varietà di situazioni psicologiche e sociali"<sup>124</sup>, anche se rimane in silenzio.

La persona che presentifica se stessa nel silenzio testimonia del nucleo adamitico (o evitico) dell'uomo, dunque del nocciolo centrale della personalità: l'uomo silenzioso è (ripeto) l'uomo completamente denudato; e l'uomo denudato, è Adamo. Non sorprenderà, a questo punto, che esista tutto un filone mistico che si sofferma su questa situazione.<sup>125</sup>

Il parallelismo si fa forse più chiaro: se accettiamo questa ipotesi, Paolo è il dannato a cui è stata tolta la parola dopo aver ceduto alla tentazione; anche Eva, dopo aver mangiato il frutto del *malum*, perderà irrimediabilmente l'uso della parola (nel *Libro della Genesi* non ci sono parole concesse alla donna a seguito della condanna divina). Solo uno dei due personaggi, in ambedue i casi, parla anche dopo aver subito la punizione di Dio. Entrambe le coppie di peccatori sono *denudate* sia nell'accezione proposta da Valesio che sul reale piano fisico: i lussuriosi, più di tutti gli altri dannati, riportano alla mente, infatti, un'immagine di nudità. Che Dante *auctor* avesse deciso volutamente di sottendere nel suo canto di peccatori elementi del racconto d'eccellenza di punizione del peccato? D'altronde i riferimenti biblici nascosti e rivelati qua e là apertamente nella *Commedia* sono molteplici.

---

<sup>124</sup> A. Vallone, *Il "silenzi" in Dante*, in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991, a cura di C.A. Augieri, Lecce, Milella, 1994, p. 226.

<sup>125</sup> Ivi, p. 227.

“Se il V canto è generalmente apprezzato nelle sue ‘ambiguità’ [...], la ricerca dantesca riporta il non detto in senso stretto principalmente con la figura di Francesca e Paolo e con la natura del loro discorso.”<sup>126</sup> I commentatori, nota lo studioso tedesco Karl Philipp Ellerbrock,

fanno regolarmente notare che nella sua *confessio* Francesca rinuncia al “dettaglio esteriore” e alla “gradevolezza decorativa”, riducendo la sua storia ad “un nucleo sparso di trama”. Questo è già annunciato nella perifrasi del suo luogo di nascita. Francesca non si presenta direttamente, ma è il pellegrino che ne fa il nome, rompendo così l’abitudine di rivolgersi solo per nome a quelle personalità che in vita hanno conosciuto personalmente l’autore. Con Paolo, il cui nome non è affatto menzionato, che tace per tutto l’episodio.<sup>127</sup>

Anche se potrebbe sembrare, ad una lettura più superficiale del canto, assai più rilevante il *sermo* di colei che davvero parla, ci si accorgerà, ad un’analisi più approfondita, dell’importanza del silenzio “parlante” e dolente che accompagna, timido e senza commettere intromissioni, le parole dell’amata e incornicia i ventisei versi della narrazione della vicenda delle due anime dannate. Forse, lo svenimento di Dante non sarebbe avvenuto se, oltre alle parole di Francesca che lo hanno reso “tristo e pio”<sup>128</sup>, non si fossero aggiunte le lacrime disperate di Paolo che si manifesta nella sua natura più fragile ed umana. Non un dannato che ha “l’inferno a gran dispetto”<sup>129</sup> ma un uomo ancora pervaso dalla potenza di Amore che, rimanendo in ombra rispetto alla figura di colei che parla, balugina e rifulge di luce riflessa e anche propria. Francesca è il Sole intorno al quale orbita il silenzio piangente di Paolo; sono due realtà che non si annullano ma che dipendono l’una dall’altra: quella di Francesca argomenta e fornisce al lettore e ai due poeti la *mise en scène* della tragedia di Ravenna, quella di Paolo colora ulteriormente di tinte fosche e dolenti la narrazione e sottolinea in primo luogo l’affetto intercorso tra i due amanti. Mi sembra quindi funzionale all’analisi del personaggio silente procedere “in negativo” seguendo *in primis* il discorso (intervallato anch’esso da silenzi pregnanti) di colei che parla per infine giungere al pianto silenzioso di Paolo. Vale la pena ricordare l’inaspettata inversione di ruoli - già sottolineata, come si è visto, da Sandro Orlando - dove è il personaggio femminile a parlare mentre il compagno tace; sostiene infatti Lanfranco Caretti: “Se Francesca è dunque la voce di questo dramma, Paolo ne è l’eco lacrimosa.”<sup>130</sup> Un ulteriore tassello aggiunto al microscopico

---

<sup>126</sup> K. P. Ellerbrock, *Die Poetick de Unsgesagten in Dantes “Commedia”*, cit., p. 178. Trad. mia.

<sup>127</sup> Ivi, p. 181. Trad. mia.

<sup>128</sup> *Inf.*, V, v. 117.

<sup>129</sup> *Inf.*, X, v. 36.

<sup>130</sup> L. Caretti, *Eros e castigo (Inferno V)*, in ID., *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi 1976, pp. 7-30.

mosaico della critica e analisi del silenzio-parola della *Commedia* proviene da Donato Pirovano – acuto lettore di questo canto – che nota il ruolo di spicco offerto dall’autore al personaggio femminile: “Mi pare che questa scelta di Dante sia oltremodo rilevante, perché Francesca, a parte Beatrice, è l’unica donna che parla in tutto l’Inferno, e a lei è riservato il compito di trattare il tema di amore e colpa.”<sup>131</sup> Lorenzo Magalotti, letterato del XVII secolo, affermava che Francesca è l’unica a parlare perché le donne sono per natura più inclini alle chiacchiere. Un secolo e mezzo dopo, e in modo simile, Ugo Foscolo, esule in Inghilterra, “diceva che Francesca, come ogni donna appassionata, sente, a differenza dell’uomo, il bisogno di sfogarsi”<sup>132</sup>, forse rivolgendo un poco il pensiero alla protagonista della tragedia che il giovane Silvio Pellico gli aveva fatto leggere in anteprima negli anni milanesi. Segna una forte cesura la chiave di lettura proposta da Francesco de Sanctis che “ha cercato di porre fine a queste futilità e ha stabilito un’interpretazione che poi ha avuto successo: Paolo, in realtà, non ha motivo di parlare poiché è”<sup>133</sup>

[...] un’espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce; l’uno parla, l’altro piange; il pianto dell’uno è la parola dell’altro; sono due colombe portate dallo stesso volere, tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia, ed in tanta simiglianza ti par quasi che la stessa voce parla da tutti e due [...]<sup>134</sup>

La critica ottocentesca proiettò tutta la sua luce sul personaggio della ravennate Francesca e penetrò ben addentro nell’analisi psicologica-poetica di esso; anche se lo interpretò, e non poteva allora accadere diversamente, non seguendo una concezione dantesca, ma l’interpretazione romantica dell’amore e dell’uomo in perenne lotta con la società. Uomini di lettere particolarmente affascinati da questi versi danteschi come de Sanctis e, prima di lui, Foscolo produssero pagine e pagine sul quinto canto infernale: ne uscì una Francesca la cui colpa sarebbe – secondo quanto scrisse Foscolo – “purificata dall’ardore della passione”<sup>135</sup>, o giustificata dall’irresistibilità dell’amore; di volta in volta, o creatura soave e pudica nel suo stesso peccato, o demone scatenato di lussuria, o l’una e l’altra caratteristica insieme. Dante, secondo i Romantici, difenderebbe in Francesca i diritti naturali dell’individuo, al di là da ogni legge; o addirittura esalterebbe l’essere umano, peccatore, contro il divino. Rischi che un uomo degli inizi del Trecento, e in particolare Dante così rocciosamente fermo

---

<sup>131</sup> D. Pirovano, *Anima e corpo. All’inferno per amore*, cit., p. 20.

<sup>132</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 116. Trad. mia.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> F. de Sanctis, *Francesca da Rimini*, in Francesco de Sanctis, *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952, pp. 240-256.

<sup>135</sup> “...e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que’ versi la compassione compare tunica Musa.”

nelle sue convinzioni religiose, non poteva di certo correre. La sua riprovazione, in verità, è totale ed irremovibile; non condanna, tuttavia, Francesca con la severità inclemente e sprezzante della quale fa uso, per esempio, con Bonifacio VIII. Anzi, pone al suo peccato scusanti, si pure sul solo piano umano. Ne viene fuori l'anima di una fanciulla gentile, che ispira, per l'appunto, la pietà di Dante *viator* e quella, inseparabile, di Dante poeta.

La valutazione “di natura romantica è stata mantenuta fino ai nostri giorni e non solo tra i commentatori più abituali, ma anche tra i presunti più sensibili o rigorosi come Borges che -seguendo la critica romantica di Foscolo e di de Sanctis- si pone come modello moralistico.”<sup>136</sup> Queste parole ben riassumono la posizione dello scrittore argentino:

Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que èl envidia este destino. Paolo y Francesca están en el Infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz [...]. En cambio, estos dos réprobos están juntos [...]. Cuando ella habla usa el nosotros: habla por los dos, otra forma de estar juntos. Están junto para la eternidad, comparte nel Infierno y eso para Dante tiene que haber sido una suerte de Paraíso.<sup>137</sup>

“Belle parole, senza dubbio, ma scritte da qualcuno che, in realtà, non credeva all'Inferno e al Paradiso”<sup>138</sup>. Tommaso di Salvo nella sua edizione alla *Divina Commedia* persiste nell'affermare che la voce di Francesca è anche la voce di Paolo e il fatto che sia solo uno dei due a parlare è “il segno verbale dell'unità di sentire dei due protagonisti.”<sup>139</sup> S'impone quindi “la considerazione, quasi ovvia, della riduzione di fatto della coppia ad un solo elemento, tanto più che anche il tema della malmaritata in qualche misura implicito nell'episodio si coniugava di preferenza con la dinamica del duetto.”<sup>140</sup> Come ha affermato Marco Santagata: “Da un lato c'è il personaggio Dante, che si rivolge alle due anime al plurale e che neppure registra che a rispondergli è stata una sola delle due [...] Dall'altro vi è la percezione dei lettori, che vedono e sentono uno solo dei due amanti.”<sup>141</sup> Sorge quindi spontaneo chiedersi perché Dante, in un girone popolato da personaggi appaiati a due a due che pongono le

---

<sup>136</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 115. Trad. mia.

<sup>137</sup> J. L. Borges, *La Divina Comedia*, in “Siete noches”, FCE, Madrid, 1993 (3ª ristampa), pp. 20- 45. Traduzione mia.: “Con infinita pietà, Dante ci racconta la sorte dei due amanti e non ha conquistato l'amore della donna che ama, di Beatrice [...]. Invece, questi due reprobos stanno insieme [...]. Quando parla usa il noi: parla per entrambi, un altro modo di stare insieme. Stanno insieme per l'eternità, condividono l'Inferno e questo per Dante deve essere stato una specie di Paradiso.”

<sup>138</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 115. Trad. mia.

<sup>139</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di T. di Salvo, Bologna, Zanichelli Editore, 1984, p. 111 (nota).

<sup>140</sup> S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, in “Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, IX, 1, 2006, pp. 1-19.

<sup>141</sup> M. Santagata, *Cognati e amanti Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, in “Romanistisches Jahrbuch”, XLVIII, 1997, pp. 120-156.

premesse per presupporre la partecipazione attiva di una coppia di personaggi, “abbia relegato Paolo al ruolo di scialbo e silente comprimario dando tutta la scena a Francesca.”<sup>142</sup> Secondo Javier García Gilbert, tutte le interpretazioni ,che si sono definite nel corso del diciannovesimo secolo, e che in parte hanno condizionato anche la critica del secolo successivo e quella contemporanea, soffrono della stessa doppia debolezza. Da una parte lasciano irrisolta la questione fondamentale del perché sia proprio Francesca, e non Paolo, a parlare; dall'altra si basano sulla convinzione aprioristica che entrambi gli amanti “si sentano allo stesso modo e quindi condividano quell'unica voce. L'errore, infatti, si trovava già in queste parole di Francesco de Sanctis:”<sup>143</sup>

Chi è Paolo? Non l'uomo, il maschile che faccia antitesi e costituisca un dualismo.<sup>144</sup>

La negazione del dualismo, “manifestato contemporaneamente nelle parole di Francesca e nel doloroso silenzio di Paolo, è certamente l'evidenza segreta che svela l'episodio che stiamo commentando.”<sup>145</sup>

Creatosi quindi un *parvus ager*, ma *floridus*, entro il quale si dipanano alcune ideologie ben distinte sull'eziologia della parola di Francesca e del mutismo dolente di Paolo, è bene esporre e confrontare le visioni proposte dai critici più o meno recenti. Stefano Carrai definisce il ruolo di Paolo come solo un mero riverbero doloroso alle parole dell'amata; ravvisa nella vicenda bibliografica di Francesca punti in comune, ma anche di divergenza, con Didone. La regina, infatti, viene nominata due volte nel canto e le viene attribuito, poco prima dell'ingresso di Francesca, il possesso quasi matriarcale della schiera dei dannati (“la schiera ov'è Dido”<sup>146</sup>). Alla fine dello scorso secolo Claudia Villa ha mostrato come e quanto Didone - “prototipo della donna trascinata alla morte dalla passione amorosa – abbia agito nella reinvenzione della figura di Francesca.”<sup>147</sup> Selene Sarteschi ha sottolineato il parallelismo tra Dante *agens*, che nella *κατάβασις* infernale come Enea incontra subito Didone (e dopo di lei Francesca), ed Enea stesso che dall'incontro e dall'abbandono della regina cartaginese aveva iniziato la “missione che provvidenzialmente avrebbe dato, per Dante, altro corso alla storia.”<sup>148</sup> Se le vicende delle due sventurate divergono sul piano narrativo, trovano invece

---

<sup>142</sup> S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, cit., p. 9.

<sup>143</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., pp. 116-117. Trad. mia.

<sup>144</sup> F. de Sanctis, *Francesca da Rimini*, cit., p. 243.

<sup>145</sup> J. G. Gibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 117. Trad. mia.

<sup>146</sup> *Inf.*, V, v. 85.

<sup>147</sup> C. Villa, *Tra affetto e pietà: per “Inferno” V*, cit., p. 530.

<sup>148</sup> S. Sarteschi, *Francesca e il suo poeta. Osservazioni su Inferno V*, in EAD., *Per la ‘Commedia’ e non per essa soltanto*, Roma, Bulzoni 2002, p. 200.

funzione identica su quello narratologico: far commuovere il lettore per le proprie sciagure. A dar man forte all'ipotesi iniziale proposta dal Carrai, e sostenuta dalle studiose citate a seguito, si aggiunge "l'apertura di un diverso squarcio sulla dimensione letteraria del personaggio"<sup>149</sup> offerta da Giorgio Inglese, il quale si muove verso una ricontestualizzazione storica e poetica del personaggio:

Francesca è una docta domina, che fa schiera con le regine amorose dell'antichità (Didone, Elena, 'le donne antiche'<sup>150</sup>) e dà voce alle regine amorose del mondo romanzo: l'innominata Isolanda, innanzitutto, e anche quella Ginevra che nel canto è chiamata in causa come modello negativo e positivo insieme (obiettivamente positivo, perché il lettore sa che Lancillotto e Ginevra si pentirono, si separarono e si salvarono).<sup>151</sup>

Il brano del quarto libro dell'*Eneide* ricopriva nel Medioevo il ruolo di archetipo del lamento elegiaco, anche se non dal punto di vista metrico, e vale la pena "di ricordare che ad esso si affiancava inescandibilmente il modello della settima eroide, elegia a tutti gli effetti, che Ovidio aveva immaginato essere stata scritta da Didone ad Enea ormai lontano per rammaricarsi della sua brusca partenza ed avvisarlo del proprio suicidio."<sup>152</sup>

Tutti i commenti e le interpretazioni appena fornite sono abbastanza per pensare che nella creazione del personaggio di Francesca possa aver influito lo schema della vicenda di Didone, "evidentemente legato alla tipologia del lamento di donna. Non sembra incongruo allora pensare che ciò abbia potuto condizionare la fantasia di Dante e provocare la riduzione della voce della coppia di amanti alla sola voce femminile."<sup>153</sup> Si nota, dal punto di vista strutturale, che lamento di Francesca ricorda "il genere dell'eroide ovidiana, che è insieme sfogo elegiaco e resoconto di calamità, cosa che non è sfuggita in passato, ma è rimasta una semplice intuizione non debitamente approfondita."<sup>154</sup> Francesca avverte il lettore e i suoi dialoganti: "dirò come colui che piange e dice"<sup>155</sup>. Piangere e raccontare oppure raccontare piangendo "è ciò che dà all'epistola dell'eroide il suo speciale timbro."<sup>156</sup> E a conclusione del ragionamento, Carrai infine afferma:

---

<sup>149</sup> S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, cit., p. 13.

<sup>150</sup> *Inf.*, V, v. 71.

<sup>151</sup> G. Inglese, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di "Inferno" V 100-107*, in "La Cultura. Rivista di filosofia letteratura e storia", 42, 2004, 1, pp. 45-60.

<sup>152</sup> P. Droke, *Dido's lament: from Medieval Latin lyric to Chaucer*, in ID., *Intellectuals and poets in Medieval Europe*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1982, pp. 431-456. Trad. mia.

<sup>153</sup> S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, cit., p. 16.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>155</sup> *Inf.*, V, v. 126.

<sup>156</sup> S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, cit., p. 17.

E se Dante intendeva rendere la tonalità nel breve lamento narrativo di Francesca, allora Paolo non poteva avere la parola, ma necessariamente doveva un pianto ininterrotto che colma l'effetto patetico e fa sì che Dante, nel finale, sprofondi a sua volta nella commozione.<sup>157</sup>

Javier García Gilbert si muove in direzione opposta rispetto al Carrai e, anziché mettere in luce la figura di Francesca, fa piombare ulteriormente nel buio quella di Paolo. Secondo lo studioso spagnolo, Dante non invidia né espressamente né tacitamente la sorte di Paolo, come invece pensava Borges. Al contrario: lo terrorizza. “Forse perché è vero. Ha visto pericolosamente riflessa la propria debolezza nella figura di quel condannato, già eternamente distrutto per la vita e la gloria dello spirito. E non è piuttosto il pensiero che se avesse agito come Paolo (ed essere rimasto per l'eternità con la sua Beatrice) a farlo crollare come un corpo morto?”<sup>158</sup> L'inferno di Paolo è quello di perdere lo *spirito* pur di stare accanto eternamente a Francesca. “Se Francesca, in qualche modo, ha raggiunto nell'Inferno di Dante la sua realizzazione più perversa e definitiva di donna, Paolo, invece, è l'immagine perfetta di un uomo fallito.”<sup>159</sup> Perdendo lo spirito per Francesca, ha anche perso l'io con cui avrebbe dovuto realizzarsi al punto che la sua stessa identità nominale gli viene negata. Paolo non viene mai chiamato per nome durante tutta la durata del canto e tutte le occorrenze in cui viene indicato da Francesca sono “costui”<sup>160</sup> le prime due volte e la terza “questi, che mai da me non fia diviso”<sup>161</sup>, “con cui l'amante, gelosamente, gli ricorda la sua imperitura dipendenza.”<sup>162</sup> Conclude Gilbert:

Con il furto del nome e la sua sostituzione con un deittico che lo trasforma in una mera appendice di colui che parla, Paolo perde completamente la sua dignità e contemporaneamente Dante pronuncia la sua sentenza. Perché, in effetti, solo il nome di Francesca - esaltato, anche in Inferno – merita di essere qui ricordato, al livello delle grandi eroine letterarie o donne vere e proprie del secolo precedente (elevate alla categoria della leggenda già al tempo di Dante) [...]. E Paolo, al suo fianco, merita solo di essere dimenticato; [...] in effetti, è un riflesso della triste sorte del suo eroe cavalleresco e sentimentale, che perde ogni occasione per raggiungere le virtù spirituali a cui era destinato.<sup>163</sup>

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> J. G. Gilbert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 117. Trad. mia.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>160</sup> *Inf.*, V, v. 104.

<sup>161</sup> *Inf.*, V, v. 135.

<sup>162</sup> J. G. Gilbert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la “Divina Commedia”*, cit., p. 118. Trad. mia.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 119.



Fredi Chiappelli e Emilio Bigi hanno proposto interpretazioni concordanti circa il silenzio di Paolo. Sostiene Bigi: “Si vuole che il pianto e la reticenza di Paolo fungano da contrappunto alla raffinata, quanto inutile, autodifesa della donna”<sup>164</sup> e siano funzionali, così, a smascherare il personaggio, incarnato dalla dannata romagnola, del “mendacio dallo stato solido e permanente della dannazione a quello fluido della conversazione.”<sup>165</sup>

Diversa e persino opposta è l’interpretazione di Domenico Cofano: in realtà il silenzio e il pianto del dannato non assolvono alla funzione di svelare le falsità proclamate dall’amata “che si contraddice con le sue stesse parole, dalle quali traspare la perversa logica della ragione sottomessa al talento”<sup>166</sup> ma

sono complementari e integrativi alla retorica di Francesca: le parole dell’una e il silenzio dell’altro, rivelando la loro cecità morale, si corrispondono, in un tentativo solidale di stornare la responsabilità del peccato. Alla retorica seduttiva di Francesca e al silenzio confortante di Paolo, che hanno il compito, in sostanza, di accreditare nel lettore «il culto del proprio *io*, un movimento per molti versi analogo a quello dell’amore di Dio.<sup>167</sup> »<sup>168</sup>

La critica recente e quella più lontana si trovano concordi nel riscontrare, anche in questo particolare episodio, un elemento che nella *Commedia* mai viene meno: la simmetria (e la precisione con cui Dante non lascia nulla al caso). Umberto Bosco e Giovanni Reggio glossano a commento dei versi 139- 140: “Paolo resta nell’ombra come Virgilio, ma il suo pianto ha accompagnato il racconto di Francesca, dando un tocco dolorosamente umano a tutto l’episodio”<sup>169</sup>; Giuseppe Frasso, pone d’altro canto l’accento sulla specularità e sulla perfetta divisione a due a due dei personaggi protagonisti del canto. Da un lato la completa partecipazione al sentimento, dall’altra il ruolo relegato in disparte:

E forse è la compartecipazione a una vicenda che è, in primo luogo, intellettuale e poetica – ma Dante poeta dipana fino all’ultimo il filo della storia, coniugando alle parole di Francesca, che è stata con lui al centro

---

<sup>164</sup> E. Bigi, *Caratteri e funzioni della retorica nella “Divina Commedia”*, in “Lettere classensi”, 4, 1973, pp. 185-203.

<sup>165</sup> F. Chiappelli, *Il colore della menzogna nell’ “inferno” dantesco*, in “Lettere classensi”, 18, 1989, pp. 115-128.

<sup>166</sup> Ivi, p. 120.

<sup>167</sup> Si traduce da J.T. Chiampì, *Shadowy Prefaces: Conversation and Writing in the “Divine Comedy”*, Longo, Ravenna, 1981, p. 60.

<sup>168</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 27.

<sup>169</sup> *Inf.*, V, v. 140. (nota).

della scena perché fosse chiaro il legame culturale che li univa, il pianto muto di Paolo, come Virgilio tenuto in disparte – che sopraffà Dante, tanto da farlo svenire.<sup>170</sup>

L'assenza di versi concessi alla parola di Paolo e il conseguente silenzio dello stesso non sono questioni universalmente condivise dalla critica dantesca. Feist, alla fine dell'Ottocento, ha proposto una teoria interamente nuova rispetto al passaggio di *Inferno* vv. 88-107:

Secondo il suo concetto le parole, che fin allora tutto il mondo aveva creduto che fossero parlate da Francesca sola, dovrebbero dividersi in cinque parti: la prima, 88-96, e l'ultima, 106-107, sarebbero pronunciate dai due amanti insieme; la seconda, 97-99, e la quarta, 103-105, da Francesca sola; e la parte del mezzo, la terza, da Paolo.<sup>171</sup>

In anni più recenti Guglielmo Gorni ha sostenuto che il grido “Caina attende chi a vita ci spense”<sup>172</sup> sia posto da Dante sulla bocca di Paolo e la sua tesi viene avvalorata da Emilio Pasquini.

Certo è che nel canto V dell'*Inferno* nasce, dal mugghio della bufera, dalle strida dei dannati e dai “taciti indizi”,<sup>173</sup> una particolare tipologia di silenzio, “quella erotica, collegata alla caratteristica del poema di essere il punto di approdo non solo dell'evoluzione spirituale di Dante”<sup>174</sup>, ma anche “di una maturazione poetica che lo induce molto spesso a rivolgersi alle sue opere precedenti con intento palinodico.”<sup>175</sup> In tale direzione anche il V canto dell'*Inferno* assume nuove connotazioni, “giacché nella condanna infernale di Paolo e Francesca non si esprime solo il rifiuto della teoria dell'amor cortese, ma viene anche sancito un avanzamento rispetto alla *Vita Nova*”<sup>176</sup>, se la rievocazione dell'amore carnale di Francesca invita a riflettere “sull'inseparabilità tra *eros* e poesia in un viaggio in cui entrambi sono spinti ai loro estremi limiti.”<sup>177</sup>

---

<sup>170</sup> G. Frasso, *Canti V-VI. Paolo, Francesca e Ciacco*, cit., p. 71.

<sup>171</sup> G. E. Karsten, *Dantesca. Osservazioni su alcuni passaggi della Divina Commedia*, in “Modern Language Notes”, Vol. 3, 5, maggio 1888, pp. 119-123.

<sup>172</sup> *Inf.*, V, v. 107.

<sup>173</sup> K. P. Ellerbrock, *Die Poetick de Unsgesagten in Dantes “Commedia”*, cit., p. 199. Trad. mia.

<sup>174</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 24.

<sup>175</sup> E. Pasquini, *Dante le figure del vero. La fabbrica della “Commedia”*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 64.

<sup>176</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 25.

<sup>177</sup> J. Freccero, *La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 260.

## IL SILENZIO DI TOMBA: PAPA ANASTASIO II E L'AVELLO

“Troppe volte, a proposito del canto XI dell’*Inferno*, si è parlato di ‘intermezzo’ nella narrazione del viaggio ultramondano, di ‘digressione dottrinale’<sup>178</sup>, di una vacanza della grande poesia dantesca, utile peraltro a presentare e a discutere l’ordinamento delle pene infernali”<sup>179</sup> e la geografia ultraterrena. Dante ha grande cura di precisare i dati cronologici e topografici del suo viaggio: frequenti sono, infatti, nella *Commedia* le precisazioni orarie, tramite l’uso della perifrasi, e quelle circa le dimensioni della realtà ultraterrena (queste ultime espresse talvolta addirittura con cifre numeriche come nel verso 9 del ventinovesimo canto dell’*Inferno* e nei versi 88-87 del successivo). È superfluo rendere noto al lettore che sia le informazioni riguardanti il *locus* e il *tempus* risultano assurde se saggiate sulle condizioni e possibilità d’un viaggio effettivo. Basti pensare che il *viator* percorre la distanza dalla superficie al centro della Terra in meno di ventiquattro ore camminando, come osservato da Manfredi Porena, alla velocità di 600 km all’ora! Queste nozioni servono invece a Dante per fornire al lettore una *summa* di esperienze vissute e di cose viste, con la finalità di conferire a un racconto allegorico concretezza figurativa. Funzionale alla materialità e tangibilità della narrazione è l’attenzione con cui il poeta descrive con minuziosità di particolare il modo in cui i viaggiatori procedono nei primi due Regni, come ad esempio le accidentalità del terreno sul quale procedono, le condizioni atmosferiche.

Il poeta, dopo aver varcato la porta di Dite, si era incamminato col suo maestro, uno dietro l’altro, per un “secreto calle”<sup>180</sup> tra le mura della città e le tombe, finché non si erano imbattuti nel sarcofago condiviso da Farinata degli Uberti e Cavalcante dei Cavalcanti. Dopo il colloquio coi due fiorentini, i pellegrini avevano abbandonato le mura della città di Dite “per un sentier ch’a una valle fiede”<sup>181</sup> e avevano percorso un altro sentiero che costeggiava il cimitero degli eretici e portava sull’orlo del baratro sottostante dalle pareti scoscese. Ora, sono circa le quattro del mattino di sabato 26 marzo, nella prima terzina dell’XI canto il *viator* ci informa che tale strapiombo era composto di “gran pietre rotte in cerchio”: si scoprirà nel canto successivo che si tratta di un’enorme frana formatasi dal terremoto avvenuto a seguito della morte di Cristo. Sarà proprio quel “burrato” che nel canto XII, permetterà la loro insicura discesa verso i gironi più bassi.

---

<sup>178</sup> B. Nardi, *Il canto XI dell’Inferno*, in “Lecture Dantesche. Inferno”, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 193-207.

<sup>179</sup> C. Delcorno, *Dare ordine al male (“Inferno” XI)*, in “Lettere Italiane”, 2011, 63, 2, pp. 181-207.

<sup>180</sup> *Inf.*, X, v. 1.

<sup>181</sup> *Inf.*, X, v. 135.

La prosecuzione del viaggio, però, è momentaneamente interrotta dal lezzo nauseabondo emanato dal “profondo abisso”, come dichiarato nel canto precedente: “che ‘nfin là su facea spiacer suo lezzo” e che è evidentemente più acre in relazione alla gravità dei peccati espiati. Per abituarsi a sopportare il graveolente odore che scaturisce prepotentemente dai gironi della città di Dite e “per trarre profitto dal tempo necessario ad assuefare l’olfatto a questo puzzo, Virgilio spiegherà a Dante la geografia del *basso* Inferno”<sup>182</sup>. “La ‘luminosa’ lezione che Virgilio si appresta a impartire, svelando le coordinate logico-dottrinali della compagine infernale, squarcia e, per così dire, neutralizza una greve e opaca esaltazione della percezione sensoriale, dunque un’oggettiva, forzata preminenza dell’‘accidentale’ sul ‘sostanziale’”<sup>183</sup>. Inoltre, far sì che “il senso”<sup>184</sup> “s’ausi”<sup>185</sup> “al tristo fiato”<sup>186</sup> “significa ripristinare le condizioni di una corretta esperienza, riequilibrare il ruolo delle forze che entrano in campo nella lettura del reale.”<sup>187</sup>

Li attendono i terzultimi cerchi, ove dimorano le anime più nere macchiate dei peccati più imperdonabili. Il primo cerchio (il VII) è quello dei violenti, distinto in tre gironi: violenti contro il prossimo, contro se stessi e contro Dio. Poiché la frode è considerato peccato più grave della violenza, al cerchio dei violenti seguono quelli dei fraudolenti; il secondo cerchio (l’VIII), dei fraudolenti verso chi non si fida, distinto in dieci bolge; il terzo (il IX) dei fraudolenti verso chi si fida, cioè dei traditori.

L’*incipit* di questo canto ripropone elementi appartenenti sia alle Sacre Scritture che alle fonti classiche; quindi, “la situazione non è inedita nella sua significazione morale: i libri VI e VII dell’*Eneide*, Agostino, Tommaso, la *Visio Paoli* avevano già posto, in varia misura e con diverse modalità, idonee ai rispettivi àmbiti etico-culturali, l’equivalenza figurale ‘infamia-fetore’<sup>188</sup>.”<sup>189</sup> Ma non passi inosservata la potenza e la specificità dei riferimenti danteschi. L’analogia figurale che si percepisce immediatamente “in quelle citate fonti, nella sua funzione esemplificativa, si dilata a cornice di riferimento di una complessa e dinamica situazione psicologica e narrativa.”<sup>190</sup> Il quinto verso “[...]del puzzo che ‘l profondo abisso gitta” mostra infatti punti in comune con la

<sup>182</sup> C. Sini, *Canti X-XI. Dante e Guido*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 98. Corsivo mio.

<sup>183</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, p. 343.

<sup>184</sup> *Inf.*, XI, v. 11.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> *Inf.*, XI, v. 12.

<sup>187</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 344.

<sup>188</sup> F. Mazzoni, *Canto XI dell’'Inferno'*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, Inferno, Napoli, Loffredo, 1980, p. 167.

<sup>189</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 343.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

lontananza del fetore presente in un passaggio decisivo della *Visio Paoli*: all'apostolo Paolo, sconvolto dai tormenti inflitti ai dannati, l'Arcangelo Michele dichiara che “gli resta ancora da vedere ben maggiori pene, e lo conduce fino all'orlo di un pozzo segnato da sette sigilli, avvertendolo di stare lontano per resistere al fetore che ne emana.”<sup>191</sup> Esclama l'Arcangelo, ammonendolo:

sta longe ut possis sustinere foetorem tunc<sup>192</sup>

E non è affatto trascurabile sotto questo aspetto l'influenza esercitata dal testo religioso della *Visio Tugdali*, composta nel 1149 dal monaco irlandese Marcus per Gisela, badessa del monastero di S. Paolo a Ratisbona. “Tra le tante visioni monastiche scritte nel XII secolo, essa è quella che più si avvicina all'ordine tripartito della Commedia, in quanto distingue chiaramente i tre regni dell'aldilà cristiano, sebbene non usi mai il termine ‘purgatorio’.”<sup>193</sup> A Tundalo è presentato un inferno formato da due zone ben distinte: la parte superiore è formata da otto loci destinati alle anime che “attendono il giudizio definitivo, pur essendo già sottoposte alle pene; e il pozzo dove sono definitivamente precipitate le anime dannate, consegnate a Lucifero.”<sup>194</sup> Tundalo, affacciandosi ad una “fossa quadrata come una cisterna putente”<sup>195</sup>, nota atterrito il padrone degli inferi, un mostro gigantesco incatenato, che afferra, contorce ed inghiotte le anime dannate ed infine le esala verso l'alto sospirando. Espelle le anime “e uscivagli di bocca una fiamma di fuoco, putente peggio che zolfo e in questa fiamma era moltitudine di anime mescolate con demoni che andavano in alto con la fiamma a modo delle faville di fuoco della fabbrica.”<sup>196</sup> Sono chiare quindi le similitudini fra il mostro veduto da Tugdalo e il Lucifero dantesco. “La insita e iperbolica corporeità delle visioni d'oltretomba rinvia a sensi spirituali; e lo suggerisce talvolta un minuzioso sistema del contrappasso, come nel caso delle pene infernali descritte nel terzo libro dell'*Elucidarium* di Onorio Augustodunense.”<sup>197</sup> Il valore simbolico della realtà sensibile era definito da un'organizzazione di corrispondenze, “che risaliva alla più antica esegesi biblica. Se ne rendevano ben conto, per quanto riguarda il luogo dantesco, alcuni degli antichi commentatori,

---

<sup>191</sup> C. Delcorno, *Dare ordine al male ("Inferno" XI)*, cit., p. 183.

<sup>192</sup> H. Brandes, *Visio S. Pauli ein Beitrag zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten*, Halle, Max Niemeyer, 1885, p. 75

<sup>193</sup> C. Delcorno, *Dare ordine al male ("Inferno" XI)*, cit., p. 184.

<sup>194</sup> J. Le Groff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 153.

<sup>195</sup> F. Corazzini, *Visione di Tugdalo. Volgarizzata nel secolo XIV, ed ora per la prima volta posta in luce*, Bologna 1872, p. 128.

<sup>196</sup> Ivi, p. 129.

<sup>197</sup> C. Delcorno, *Dare ordine al male ("Inferno" XI)*, cit., p. 185.

riferendosi all'interpretazione agostiniana del profumo sparso dalla Maddalena per ungere i piedi di Gesù.”<sup>198</sup> Il primo commentatore dantesco, il figlio Pietro Alighieri, osserva: “Nam sicut fama dicuntur odor, Augustino dicente fama bona odor bonus, sic et infamia talium per contrarium foetor debet dici.”<sup>199</sup>

Francesco Mazzoni sottolinea come “il concetto di ‘*foetor peccatorum*’ abbia una propria occorrenza nella *Summa Theologiae* di San Tommaso, fonte di grande rilevanza per Dante.”<sup>200</sup> Per quanto concerne il pungente fetore, assai presente alla fine del X canto e all’inizio del canto XI, Guglielmo Maramauro riconduce la distinzione tra il profumo del bene e il fetore del male al passo agostiniano: “E par che Dante se confaccia col testo de Augustino:”

#### Fama bonorum odor bonus et malorum fetor peximus

“D’altra parte il fetore del peccato è uno dei *topoi* più frequenti del linguaggio religioso, che ha la sua origine nella interpretazione spirituale della resurrezione di Lazzaro, identificato col peccatore, morto alla grazia divina.”<sup>201</sup>

Limitatamente alla circoscrizione dei riferimenti ad altri canti dell’opera dantesca, per il sostantivo “puzzo”<sup>202</sup> è opportuno ricordare la sua anticipazione in *Inferno* IX al verso trentunesimo a proposito dello Stige, la “palude che ‘l gran puzzo spira”<sup>203</sup>; “torna a esalare sinonimicamente nell’ ‘alito di giù che vi s’appaista’ della seconda bolgia dei fraudolenti e spirerà ancora dalle ‘marcite membre’ dei falsatori che ‘per febbre aguta gittan tanto leppo’; oltre che a definire icasticamente la frode in quanto tale”<sup>204</sup> nella assai nota rappresentazione di Gerione nell’incipit del canto XVII. L’elemento della sgradevolezza dell’odore che aleggia è quindi tutt’altro che un’occorrenza isolata ed occasionale all’inizio dei canti e che funge da pretesto e giustificazione della “‘pausa’ dottrinale in cui esso consisterebbe.”<sup>205</sup> Complici dell’inserimento dell’aeriforme presenza del “puzzo” sono indubbiamente il lessico e il registro, dal basso Inferno in poi, che si fanno più comici e aspri,

---

<sup>198</sup> Agostino d’Ippona, *L’istruzione cristiana*, a cura di M. Simonetti, Milano, Fondazione Valla, Mondadori, 1994, p. 196.

<sup>199</sup> P. Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze, Piatti, 1845, p. 137.

<sup>200</sup> F. Mazzoni, *Canto XI dell’Inferno*, cit., p. 168.

<sup>201</sup> C. Delcorno, *Dare ordine al male (“Inferno” XI)*, cit., p. 186.

<sup>202</sup> *Inf.*, XI, v. 5.

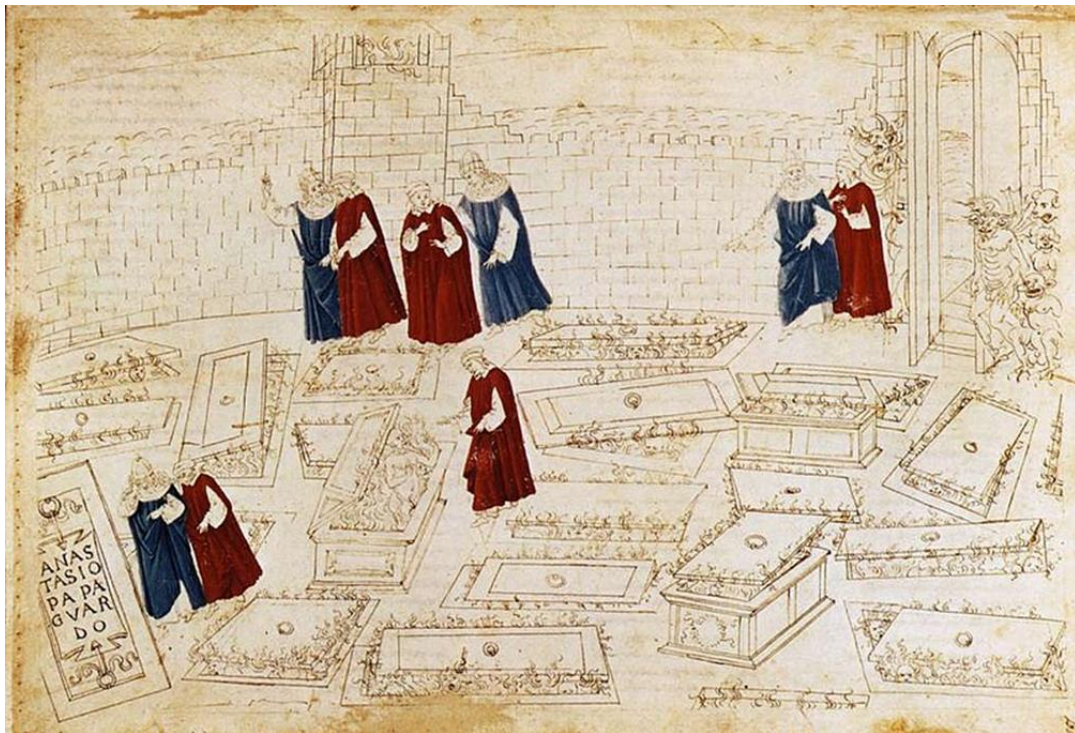
<sup>203</sup> *Inf.*, IX, v. 31.

<sup>204</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 344.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

“sfruttando quel provvidenziale raddoppiamento della z già segnalato in una nota pagina del *De vulgari eloquentia* (II 15 5) e che il termine condivide col suo sinonimo ‘lezzo’, in rima, come si è visto, alla fine del canto precedente.”<sup>206</sup> Non sorprenderebbe, in un virtuoso gioco fonosimbolico e sinestetico della tempra di Dante, “qualcosa che si potrebbe definire, sulla falsariga del famigerato ‘colore’ delle vocali, l’ ‘odore’ (se non la ‘puzza’) delle consonanti.”<sup>207</sup> Secondo Giorgio Bárberi Squarotti, “questo è uno dei casi in cui Dante insiste maggiormente sulla traduzione in termini fisici e naturalistici di una particolare condizione dei dannati, insieme al caso del *topos* delle tenebre come negazione del bene e della grazia.”<sup>208</sup>

Infine, la componente di sgradevolezza olfattiva interviene per “surdeterminare l’introduzione o meglio l’invocazione di un ultimo eresiarca, residuo un po’ attardato del cerchio che i viandanti si apprestano ad abbandonare.”<sup>209</sup> L’anima del dannato è contenuta in un sarcofago il cui coperchio sembra essere sigillato ed è proprio addossato alla grande tomba dove Virgilio si appresterà a spiegare al *viator* la geografia infernale.



4. Sandro Botticelli, *Illustrazione della Divina Commedia*, china e acquerello, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1450.

<sup>206</sup> *Ibidem.*

<sup>207</sup> *Ibidem.*

<sup>208</sup> G. B. Squarotti, *XI. Tutti son pien di spirti maladetti* in *Tutto l’Inferno. Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 83.

<sup>209</sup> *Ibidem.*

Si tratta di papa Anastasio II, successore di San Gelasio I, che mantenne il soglio pontificio dal 496 al 498. Romano di nascita e attaccato alla tradizione dell'ortodossia apostolica, visse in un momento critico dello scisma tra Chiesa orientale e occidentale, per il rifiorire dell'eresia monofisita sostenuta da Acacio, patriarca di Costantinopoli. In una lettera ai vescovi delle Gallie, condannò la dottrina del traducianesimo, secondo cui l'anima è trasmessa ai figli dai genitori con il concepimento, così come il corpo, e riaffermò la patristica creazionista.

Amante della pace, cercò una via di riconciliazione ed inviò a Costantinopoli nel 497 due vescovi all'imperatore per avviare trattative d'accordo e far rimuovere dai Sacri Dittici il nome di Acacio, eretico, già vescovo di Palestina, il quale sosteneva la sola natura umana in Cristo e che era, in quel tempo, patriarca di Costantinopoli. Ma a quest'atto distensivo, già di per sé sospetto agli intransigenti, si aggiunse la benevola accoglienza del diacono Fotino, inviato a Roma dal metropolita Andrea di Tessalonica e che professava notoriamente la teoria acaciana. Il diacono venne accettato umanamente dal Pontefice, "per non pregiudicare la missione dei suoi due inviati"<sup>210</sup>, e gli venne concesso d'accostarsi ai Sacramenti, *pro malo minore*. Ciò destò qualche risentimento e sospetto tra i capitolari vaticani e lateranensi più rigorosi, di cui abbiamo un'eco nel *Decretum* di Graziano inserita nel *liber pontificalis*:

Anastasio II, romano di stirpe, visse ai tempi del re Teodorico. In questo momento molti chierici si allontanarono dalla sua comunione, poiché, senza il consiglio dei vescovi e dei preti e dei chierici della Santa Chiesa Cattolica, aveva comunicato con un diacono di Tessalonica, di nome Fotino, il quale si era messo d'accordo con Acacio; e poiché egli volle all'insaputa richiamare Acacio, e non vi riuscì, fu percosso per volere di Dio.<sup>211</sup>

"Dante tace: sa bene che Anastasio II era stato indotto a fare propria l'eresia monofisita [...] ed era stato orribilmente punito con una morte subitanea, 'nutu divino percussus', come si legge nel *Liber Pontificalis*."<sup>212</sup> È ben nota, a giudicare l'insistenza di un'autorevole tradizione esegetica, la modalità del decesso, "cioè dell'essere egli morto defecando i propri intestini"<sup>213</sup>(per esempio, l'Ottimo: "gittando fuori le intestina miseramente morì": Boccaccio: "andato al segreto luogo dove

---

<sup>210</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e registro*, cit., p. 15.

<sup>211</sup> *Decretum Gratiani*, I dist. canone 9.

<sup>212</sup> B. Nardi, *Il canto XI dell'Inferno*, cit., p. 196.

<sup>213</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 345.



le superfluità del ventre si depongono, per divino giudizio, si come per tutti universalmente si credette, per le parti inferiori gittò e mandò fuori del corpo tutte le interiora, e così miseramente nel luogo medesimo spirò”<sup>214</sup>; Pietro Alighieri: “omnia intestina decessit”<sup>215</sup>). Che sia stata forse la circostanza del decesso, “in una concomitanza imbarazzante con l’orribile fetore”<sup>216</sup>, motivo di scelta del personaggio? Oggi la critica storica ha ritenuto spurio tale canone, ma era ritenuto tale dal Medioevo fino al Cinquecento: ne nacque la leggenda, ripresa da Dante, che Anastasio II si fosse lasciato convincere alla non “retta via” monofisita. “Spesso i commentatori ragionano con le loro conoscenze, dimenticando che per non peccare di anacronismo, anzi di astoricità, bisogna invece tenere presente quello che Dante e il suo tempo sapevano.”<sup>217</sup> Ciò spiega, infatti, come molti esegeti, credendo di togliere a Dante l’inesattezza, pensarono che Anastasio papa venisse confuso con Anastasio I, imperatore (491-518), indotto all’eresia da Fotino: “e questo finisce con l’essere la sostituzione di un’inesattezza con un’altra.”<sup>218</sup>

Come gli altri peccatori eresiarchi presenti nel canto precedente, “anche Anastasio e gli altri fotiniani sono riversi a terra, come già Farinata, Cavalcante, Federico II, il bolognese Ottaviano degli Ubaldini, detto per antonomasia “il Cardinale”, e insomma tutti gli epicurei espressamente citati.”<sup>219</sup> Ma, a differenza dell’eccezionale apertura del sepolcro concessa a Farinata e Cavalcante al fine di dialogare con i pellegrini, il sigillo tombale di Anastasio II non mostrerà alcun segno di allentamento e l’eretico dannato non avrà alcuna occasione di palesarsi e comunicare coi due poeti. Forse, però, non è del tutto corretto affermare che in questa situazione non avvenga uno scambio, un dialogo, tra le comparse e gli attanti principali: il coperchio (quasi sempre in rima nella *Commedia*, come qui, con “cerchio” e “soperchio”) dell’avello infatti “reca una scritta significativamente in prima persona”<sup>220</sup>:

in dentro, ad un coperchio

d’un gran avello, ov’io vidi una scritta

che dicea: “Anastasio papa guardo,

---

<sup>214</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, cit., p. 537.

<sup>215</sup> P. Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, cit., p. 236.

<sup>216</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 345.

<sup>217</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 15.

<sup>218</sup> B. Nardi, *Il canto XI dell’Inferno*, cit., p. 194.

<sup>219</sup> C. Sini, *Canti X-XI. Dante e Guido*, cit., p. 98.

<sup>220</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 344.

lo qual trasse Fotin de la via dritta.”<sup>221</sup>

Come nota il commentatore Bernardino Daniello, il fatto che il poeta sottolinei le imponenti dimensioni del sarcofago, l'unico a presentare un'epigrafe sul coperchio, indica un omaggio rivolto alla figura del pontefice:

e dimostra l'avello esser stato più grande de gli altri, et haver havuto la scritta sopra di esso, il che gli altri non havevano, havendo rispetto alla grandezza et auctorità del Papa, il quale come vero vicariodi Cristo, e come capo della religione, dovrebbe haver più fede, che ciascun'altra, qual si voglia, Cristiana persona, e mostrava haverne meno.<sup>222</sup>

L'iscrizione che Dante personaggio legge su questa tomba è dunque “un tipico epitaffio, concepito come pronunciato dal sarcofago stesso, per avvertire il lettore dell'identità di colui cui appartennero i resti ivi conservati. Dante si trova nel vasto cimitero della città di Dite, niente di più logico, dunque, che una tomba rechi inciso un tale epitaffio.”<sup>223</sup> Uno dei primi commentatori della *Commedia*, forse il più illustre, Giovanni Boccaccio, commenta, rimanendo colpito dalla potenza delle parole “pronunciate” dal coperchio:

Quasi l'avello parlasse in dimostrazione di chi in lui era seppellito<sup>224</sup>

Così la tomba comunica ai due pellegrini, “come la sola altra scritta materiale che compaia nell'intero poema, quella impressa sulla porta infernale nell'incipit del canto III (‘Per me si va [...]’).”<sup>225</sup> Mentre quest' ultima ammonisce minacciosamente tramite un'epigrafe (in completa antitesi rispetto all'uso Medievale di collocare sulle porte delle città o delle chiese iscrizioni, generalmente di saluto e di invito al passante) *qualsiasi* anima dannata approdi nel regno degli inferi prima di essere “smistata” dai vortici caudati di Minosse, la prima, l'iscrizione tombale, non presenta altrettante occasioni per essere letta, o meglio, per declamare in prima persona a chi osserva le parole

---

<sup>221</sup> *Inf.*, XI, vv. 6-9.

<sup>222</sup> B. Daniello, *Esposizione della Divina Commedia*, Venezia, Pietro da Fino, 1568, p. 534.

<sup>223</sup> S. Carrai, *Dante e il linguaggio delle anime defunte*, in *Lectura Dantis Siciliana*, Alcamo, 5 dicembre 2007, p. 34.

<sup>224</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, cit., p. 539.

<sup>225</sup> C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, cit., p. 345.

incise sul proprio coperchio. In entrambi casi, comunque, si tratta di una figura retorica prediletta, insieme alla similitudine, nella poetica di Dante a tal punto da essere riconosciuta autonomamente “di proprietà” della sua poetica.

La prosopopea (*προσωποποιία*, ‘personificazione’, dal greco antico *prósopon*, ‘persona’, e *poiéo*, ‘faccio’) è una “figura retorica per cui si introducono a parlare persone assenti o defunte, o anche inanimate, astratte, come se fossero presenti, vive, animate.”<sup>226</sup> Una definizione di prosopopea ci viene fornita dal poeta stesso nel terzo trattato del Convivio, dove “Dante giunge a commentare la ‘terza parte’ della canzone Amor che ne la mente mi ragiona, ossia il congedo volto a ‘purgare la canzone da una riprensione’ a suo tempo causata dalla ‘ballatetta’ deprecativa *Voi che savete ragionar d’amore*.”<sup>227</sup> Ecco la sezione di brano in questione:

E però mi volgo a la canzone, e sotto colore d’insegnare a lei come scusare la conviene, scuso quella: *ed è figura questa, quando a le cose inanimate si parla, che si chiama da li rettorici prosopopeia; e usanla molto spesso li poeti* (III, ix, 2).

“C’è da dire che Dante applica qui una restrizione al campo d’impiego della prosopopea più contestualizzata che arbitraria, riducendo la figura retorica al dialogo tra cosa animata e cosa inanimata.”<sup>228</sup> Il poeta aveva già affrontato la figura retorica della prosopopea ma senza nominarla direttamente: ciò avvenne in un periodo di forte impegno teorico “indirizzato a nobilitare e, infine, a dare statuto di classico anche alla poesia in lingua volgare.”<sup>229</sup> Si tratta del capitolo XXV della *Vita Nova*, al quale riconduceva il commento del capitolo XII a *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* e “del sonetto Io mi senti’ svegliar dentro a lo core (cap. XXIV), dove Amore, ‘come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale’ viene rappresentato in movimento, ‘che parlava’ e ‘che ridea’.”<sup>230</sup>

Dante, rispetto ai modelli teorici coevi dei trattatisti di retorica e classici, “agiva con un certo margine di libertà (libertà rielaborativa) nell’applicazione della prosopopea”<sup>231</sup>, anche se erano

---

<sup>226</sup> *Il nuovo Treccani*, vol. 8, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019.

<sup>227</sup> M. Berisso, *Per una definizione di prosopopea: Dante, “Convivio”, II, ix, 2*, in “Lingua e stile”, XXVI, 1991, 1, pp.121-132.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 124.

comunque consentiti margini di variazione. Nei trattati di retorica si differenziano due rami di derivazione distinti, ovviamente non del tutto incontaminati fra loro, ma pur sempre autonomi:

“1) Una prima linea si origina dall’ampia definizione che fornisce Quintiliano, *Inst. orat.*, IX, 2, 29 e ss.”<sup>232</sup> Lo schema viene ripreso successivamente da Aquila Romano, dall’autore anonimo degli *Schemata dianoeas*, da Isidoro di Siviglia e, in parte, da Emporio e Prisciano. La fonte da cui probabilmente attinse inizialmente Quintiliano fu Ermogene.

“2) La seconda prende spunto dalla definizione della *Rhetorica ad Herennium*”<sup>233</sup> ed è il filone dominante a cui si riaggancia Dante, anche se con qualche rimaneggiamento. Sono compresi retori, scrittori e grammatici come Rutilio Lupo, Prisciano, Isidoro di Siviglia, Papias, Bene da Firenze e Brunetto Latini, il grande maestro di Dante.

I fini e gli usi della prosopopea erano plurimi: per Bene da Firenze e Brunetto Latini è “una figura per ampliare la materia”<sup>234</sup>; per Quintiliano, che fece largo uso di questa figura retorica, tra le varie funzioni spiccava quella di variare e vivacizzare l’orazione. Le applicazioni possibili sono diverse: svelare i pensieri degli avversari, creare “dialoghi miranti a ‘suadendo, obiuando, querendo, laudando, miserando personas idoneas dare’<sup>235</sup>.”<sup>236</sup> Per i trattatisti del XII secolo sono le *res animatae* della realtà quotidiana a parlare come la croce, l’altare, il piatto, il castello, persino gli strumenti scrittori presenti nel sonetto di Cavalcanti *Noi sian le tristi penne sbigottite*. Infine, “la prosopopea consente di far scendere gli dei sulla terra e di far rivivere i morti.”

Perché a papa Anastasio viene sottratta la possibilità di parola, concessa invece agli altri peccatori? La rappresentazione che viene offerta “attesta il pieno disprezzo di Dante per il dannato, tanto più se contrapposto ai due protagonisti del medesimo cerchio, ma del precedente canto, per quanto degni di non dissimile riprovazione morale.”<sup>237</sup> Primo sintomo del disprezzo del poeta è la sbrigativa liquidazione, in appena due distici, dell’“incontro” *in absentia* con papa Anastasio, “essendo, questi, menzionato all’interno di un’iscrizione funeraria e, pertanto, escluso da alcun, seppur breve, dialogo con le due guide; liquidazione spiccia e ben più marcata, dunque, di quella riservata agli ignavi dell’Antinferno a cui Dante aveva destinato ben sedici terzine e di cui aveva

---

<sup>232</sup> *Ibidem*.

<sup>233</sup> Ivi, p. 130. (“quinque sunt que ampliam materiam quartum modus est prosopopea”) B. da Firenze, *Candelabrum*, II, 64.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di C. M. Calcante, Milano, Rizzoli, BUR classici greci e latini, 1997, libro IX, 2, 29.

<sup>236</sup> M. Berisso, *Per una definizione di prosopopea: Dante, “Convivio”, II, ix, 2, cit.*, p. 125.

<sup>237</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, in “La Parola del testo”, XXV, 2021, 1-2, pp. 39-43.

offerto”<sup>238</sup> al lettore l’“anonima” visione de “l’ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto”<sup>239</sup> eleggendola come figura rappresentante di quella categoria di peccatori. Viceversa, per quanto riguarda il trattamento riservato al pontefice, il ricorso all’epigrafe tombale, ovvero dell’avello parlante, “asseconda due esigenze: l’una di mera economia nella struttura del canto, l’altra più strettamente contestuale. Trattare adeguatamente, infatti, anche i rimanenti, e non eludibili eresiarchi del VI cerchio, avrebbe dilatato lo spazio concesso alla rappresentazione di tale colpa”<sup>240</sup> alla quale erano già stati dedicati il IX canto, in parte, e interamente, il X. Stefano Carrai suddivide la funzione delle epigrafi tombali presenti nella *Commedia* in quattro categorie principali:

- a) richiamo del defunto al *viator* che passa davanti al sepolcro;
- b) breve autobiografia del personaggio;
- c) contrasto tra passato e presente;
- d) richiesta di preghiera e di ricordo<sup>241</sup>

Lo studioso incasella l’incontro con l’epitaffio del pontefice nella prima categoria sopra citata: “il *viator*, figura canonica del repertorio epigrafico-sepolcrale, passa per la strada disseminata di sepolture e si sofferma di volta in volta a leggere le parole incise sulle pietre tombali, in una sorta di ideale dialogo con i sepolti.”<sup>242</sup>

Tuttavia, “la mancanza di volontà di instaurare un dialogo con il dannato e il non avervi indugiato più oltre, da parte del poeta, non è stato dovuto al fatto che mancasse occasione, giacché proprio Virgilio invita la sosta in quel luogo”<sup>243</sup> affinché l’odorato si abitui all’odore nauseabondo che aleggia e, per citare Dante, perché “trovi che ‘l tempo non passi / perduto.”<sup>244</sup> Come l’anima di Ponzio Pilato/ Celestino V era stata eletta a figura di spicco dell’orda dei pusillanimi, così Anastasio II è stato scelto a rappresentare “per antonomasia, il novero di tutte le altre eresie”<sup>245</sup> fungendo da spartiacque con i dannati epicurei ai quali è interamente dedicato il canto precedente. È necessario

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 39.

<sup>239</sup> *Inf.*, II, vv. 59-60.

<sup>240</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 39.

<sup>241</sup> S. Carrai, *Quando ti gioverà dire “l fu”*. *Lo stile epigrafico della ‘Commedia’*, in *Dante e l’antico. L’emulazione dei classici nella ‘Commedia’*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 56.

<sup>242</sup> Ivi, p. 61

<sup>243</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 39.

<sup>244</sup> *Inf.*, XI, vv. 14-15.

<sup>245</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 39.

porre a confronto i personaggi del X canto con la storia della tacita presenza racchiusa nell'avello. In *Inf.* X 119-120 l'autore menziona, per bocca di Farinata degli Uberti, inizialmente l'imperatore Federico "(sotto rima, e dunque in posizione esposta) e solo a seguire – per quanto prossimo, giusta l'inarcatura a mo' di *reject* – 'l Cardinale'<sup>246</sup> (a inizio verso), come a sottolineare, nell'ottica 'partitica' che ispira il capoparte, la rilevanza dell'istituzione temporale, anziché spirituale."<sup>247</sup> È significativo che il poeta abbia scelto di indicare il prelado tramite un'antonomasia piuttosto che col nome proprio, Ottaviano degli Ubaldini; ciò attesta "che la parola 'Cardinale' è foriera, nell'ottica di Farinata, di quel vivo spregio per qualsivoglia membro della gerarchia ecclesiastica. Strutturato in modo simile è anche il nostro canto in cui però viene dapprima menzionato un papa e poi il corruttore Fotino"<sup>248</sup>, responsabile del traviamiento. Non sorprenderà, di conseguenza, "che l'*habitat* degli epicurei sia fieramente e esclusivamente (di cui al loro isolamento) riservato ai ghibellini, compreso lo spergiuro cardinale, mentre nel canto XI venga punita l'istituzione secolarizzata della Chiesa di cui giustappunto il pontefice riveste il più alto incarico."<sup>249</sup> Si può affermare che il doppio binomio di personaggi (Federico e il Cardinale – Anastasio II e Fotino) accumulato dal mutuo destino di dannazione, "si equilibri a vicenda rappresentando rispettivamente i poteri universali dell'impero e del papato."<sup>250</sup> A livello formale Dante, tramite le parole di Farinata, preferisce accordare maggior credito agli epicurei che agli altri eresiarchi, data la maggior insidia rappresentata dai primi. Mentre infatti a *Inf.* X 119-120 il "secondo Federico / e 'l Cardinale"<sup>251</sup> sono, nell'enunciato del ghibellino, "soggetti della frase, in *Inf.* XI 8 'Anastasio papa'<sup>252</sup> è complemento dipendente da un termine concreto, giacché è un 'coperchio' il soggetto che lo presenta, per quanto a mezzo dell'epigrafe appostavi sopra, e non invece l'anima chiamata in causa o invitata a presentarsi."<sup>253</sup> Inoltre, iconicamente, il nome "Anastasio" (che occupa le sedi sillabiche 4-7 del verso), apparso in scena prima di Fotino, sembra davvero sovrastare il diacono, mentre invece, nel canto X, il nome dell'imperatore Federico troneggia visivamente sia per la collocazione in chiusa del verso sia per il fatto di essere pronunciato dal fiero *leader* ghibellino.

Altro indizio del biasimo del poeta per il dannato è l'ubicazione della tomba a ridosso dell'"alta ripa"<sup>254</sup>, trovandosi esso all'estremità del dirupo, lungo il quale Cristo nella notte dei tempi

<sup>246</sup> *Inf.*, X, v. 120.

<sup>247</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per "Anastasio papa"* (*Inf.* XI 7-9), cit., p. 39.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> A. M. Mangini, "Inferno" XI 8-9: *Fotino! Chi era costui?*, in "Studi Danteschi. Fondati da Michele Barbi", LXXIII, 2008, pp. 19-38.

<sup>250</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per "Anastasio papa"* (*Inf.* XI 7-9), cit., p. 40.

<sup>251</sup> *Inf.*, X, v. 120.

<sup>252</sup> *Inf.*, XI, v. 8.

<sup>253</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per "Anastasio papa"* (*Inf.* XI 7-9), cit., p. 40.

<sup>254</sup> *Inf.*, XI, v. 1.

transitò a liberare le anime dei patriarchi, che separa il sesto dal settimo cerchio e dunque dai restanti cerchi della voragine. “Ne consegue che la minaccia di uno sprofondamento del sepolcro, stante in bilico sull’orlo, a ridosso del burrato, aggiunge al quadro ancor più degradazione di quanta già ne mostrino l’esclusiva posizione dell’avello rispetto alle tombe restanti e il puzzo proveniente dal baratro infero.”<sup>255</sup> Abile espediente insomma, quello escogitato dall’*auctor*, che chiarisce il motivo della non comparsa sulla scena dell’eretico e, al contempo, sottolinea la totale umiliazione “cui egli e i suoi congiunti di pena sono sottoposti, come a significare, da un lato, che quel puzzo non è meno sopportabile del rogo che li arroventa e che, dall’altro quanti sono ivi ospitati non son degni di intrattenersi con Dante affinché la sua poesia possa magari riscattarli al mondo.”<sup>256</sup> “Gli eretici che non credono nell’immortalità dell’anima vengono giustamente sotterrati anima e corpo in enormi sepolcri i cui coperchi non dovranno mai più essere sollevati dopo il giorno del Giudizio Finale e per l’eternità”<sup>257</sup>; tali anime sono del tutto immerse negli avelli e divorate dalle fiamme senza che sia dato loro il conforto di una benché minima pausa dal supplizio infernale, di cui avevano invece goduto, momentaneamente, Farinata e Cavalcanti, sorti dalle arche di propria iniziativa. Se, nel suolo infernale (e così per quello purgatoriale e paradisiaco) non è consentita la dimora per alcuna anima vivente, i dannati vengono però presentati sotto forma di esseri in vita per poter consentire il dialogo con i pellegrini; agli eretici questa possibilità non viene accordata e sono gli unici peccatori (tranne Farinata degli Uberti e Cavalcante dei Cavalcanti a cui viene concesso un breve dialogo col *viator*), insieme ai suicidi che però possono parlare, ad essere confinati ad una realtà inanimata. Papa Anastasio II, non avendo avuto la possibilità di scoperchiare l’avello e dialogare coi poeti, è quindi uomo doppiamente morto e la sua condizione permarrà *in aeterno*.

Interessante, inoltre, è la scelta del termine “avello”, ascrivibile al volgare fiorentino e per nulla confacente all’ *auctoritas summa* della Chiesa. Così infatti sosteneva Boccaccio:

Ché tra gli avelli, cioè tra le sepolture le quali quivi erano, chiamate in fiorentin volgare avelli; e credo vegna questo vocabolo da “evello-evellis”, per ciò che la terra s’evelle del luogo dove l’uom vuole seppellire alcun corpo morto<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 41.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> E. Moore, *Studi su Dante. Tomo II*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 627.

<sup>258</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, cit., p. 491.

E l'Anonimo Fiorentino, quando chiosa a *Inf.* IX 139:

*Avellum* didictur ab hoc verbo *evello*, *evellis*, che sta per *divegliere*: et sono queste sepolture che si chiamano *avelli* quelle che si cavono sotto terra senza altro adornamento.<sup>259</sup>

Una conferma circa la modestia di “avello”<sup>260</sup> è la sua assenza nel canto precedente, dove Dante impiega il termine il generico “tombe”<sup>261</sup> o più illustri vocaboli “sepolcro”<sup>262</sup>, “sepoltura”<sup>263</sup>, “arche”<sup>264</sup>, “monimenti”<sup>265</sup> per designare il cimitero epicureo. Questa è una nuova conferma della mancanza di “considerazione che mostra l’autore per tale peccatore, la cui tomba, per quanto priva di ornamento alcuno, non sia nemmeno degna di meritare tali appellativi.”<sup>266</sup>

Non meno incisiva è ancora la denigrazione a cui Dante sottopone l’eretico dal punto di vista figurativo. “A rappresentarlo è difatti l’iscrizione sepolcrale incisa sul coperchio, chiamata a occupare quasi un intero distico; iscrizione che – non si ribadirà mai abbastanza – suona sprezzante e al pari di una terribile minaccia anche a mezzo del termine ‘guardo’<sup>267</sup>, che val più di un semplice ‘custodisco’ o ‘considero’<sup>268</sup>, bensì piuttosto “sto in guardia”, “vigilo” affinché tali dannati non osino neppure affacciarsi “alla vista scoperchiata”<sup>269</sup>. Anastasio, anche desiderandolo ardentemente, non può parlare perché grava su di lui il peso della guardia del coperchio che si propone, tramite l’iscrizione, di “comunicare” ai pellegrini.

Si considerino poi, la sola presenza del dannato e la noncuranza dei *due viatores* al cospetto del sepolcro in cui il papa è recluso, “ammesso che Virgilio abbia intravisto l’iscrizione – o chi può dirlo? – l’abbia consapevolmente ignorata, dal momento che Dante si limita ad usare la prima persona (‘ov’io vidi’<sup>270</sup>).”<sup>271</sup>

---

<sup>259</sup> Anonimo Fiorentino, *Commento alla Divina Commedia d’Anonimo Fiorentino del sec. XIV, ora per la prima volta stampato a cura di P. Fanfani*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1866, p. 235.

<sup>260</sup> *Inf.*, XI, v. 7.

<sup>261</sup> *Inf.*, X, v. 40.

<sup>262</sup> *Inf.*, X, v. 7.

<sup>263</sup> *Inf.*, X, v. 38.

<sup>264</sup> *Inf.*, X, v. 29.

<sup>265</sup> *Inf.*, X, v. 57.

<sup>266</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 41. Corsivo mio.

<sup>267</sup> *Inf.*, XI, v. 8.

<sup>268</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 42.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> *Inf.*, XI, v. 7.

<sup>271</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 42.



È interessante notare come la collocazione del nome “Anastasio” compaia, “graficamente allineato, sotto quello di ‘Fotin’<sup>272</sup>, quasi a serrarne il comune destino di dannazione, sicché entrambi sembrano incastonati nel mezzo dei due versi come appunto fossero centrati in una stele funeraria.”<sup>273</sup> È solo apparentemente secondaria l’importanza che occupa la figura di Fotino al cospetto di papa Anastasio, “funzionale piuttosto, mercé la vergognosa sconfessione di questi, al suo totale vilipendio.”<sup>274</sup>

Chissà se il poeta non abbia pensato che, nel silenzio dei due dannati, abbia fornito, forse inconsapevolmente, invece due nomi parlanti. Pensiamo all’etimologia di “Anastasio” e “Fotino” (al di là della discutibile conoscenza di Dante del greco): “il primo, stante per il ‘risorto’, con effetto parodico a intendere ‘che non risorgerà più’; il secondo, invece, per il ‘luminoso’ come luminoso, per contrappasso analogico, è il fuoco eterno che lo divora e con lui tutti i dannati del cerchio.”<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> *Inf.*, XI, v. 9.

<sup>273</sup> D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013, p. 179 (nota).

<sup>274</sup> D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, cit., p. 43.

<sup>275</sup> *Ibidem*.

## LA TIRANNIDE DEL SILENZIO: TIRANNI, PREDONI E CENTAURI

Il settimo cerchio, dei violenti, consta di tre anelli o gironi: il primo, il più esterno, consiste in un fiume di sangue bollente, che nel XIV canto scopriremo essere il Flegetonte, nel quale vi sono puniti i violenti contro il prossimo; il secondo è costituito da una grande macchia di cespugli spinosi e vi hanno sede i violenti contro se stessi; il terzo è un deserto di sabbia sotto una pioggia di fuoco: vi soffrono i violenti contro Dio. La riva interna di quest'ultimo girone è il burrato che consentirà ai *viatores* di approdare al cerchio VIII. “La dimensione spaziale per prima offre un saggio di varietà: dall'orrido fiume di sangue al sabbione rovente, passando per il bosco di arbusti contorti. Eppure in questa difformità di paesaggi si riconosce un tratto in comune, posto in rilievo all'inizio del canto XII: è l'atmosfera di marcata ostilità.”<sup>276</sup>

Nel primo girone, dunque, “bolle”<sup>277</sup> chi “per violenza in altrui nocchia”<sup>278</sup>, cioè “omicide e ciascun che mal fiere, / guastatori e predon”<sup>279</sup>: la natura del peccato, che rende gli uomini simili a bestie, è tale che non merita da parte del poeta quella comprensione pietosa sul piano umano che meritano dannati come Paolo e Francesca o altri colpevoli di peccati più gravi, per esempio i suicidi del girone seguente. Poiché queste anime dannate sono tuffate nel sangue più o meno profondamente secondo la gravità dei loro delitti: dai tiranni che sono immersi “infino al ciglio”<sup>280</sup>, ai predoni a cui il sangue cuoce soltanto i piedi, in un sentiero, che è tra il “piè della ripa”<sup>281</sup> franosa e “l'ampia fossa”<sup>282</sup> del fiume, corrono in fila centauri pronti a saettare i dannati che tentassero di trarsi fuori dal sangue più di quello che è loro concesso. “Ma, eccezionalmente, questo non è un canto in cui gli stessi peccatori hanno un ruolo primario. Né pongono domande, né vengono interpellati. Identificati ed elencati ma appena descritti, non emergono mai dall'ignominiosa oscurità imposta loro dalla prigionia del fiume Flegetonte.”<sup>283</sup> Molti di questi sono appena visibili, “sprofondati nel sangue ribollente che forma il fiume Flegetonte: alcuni sono scelti per essere specificamente menzionati, ma ridotti a meri nomi ai quali spesso si aggiungono brevi biografie denigratorie.”<sup>284</sup> Dunque, “non

---

<sup>276</sup> S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di “Inferno” XII*, in “Palimpsest International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research”, Štip, “Goce Delcev” University, 2020, pp. 43-54.

<sup>277</sup> *Inf.*, XII, v. 47.

<sup>278</sup> *Inf.*, XII, v. 48.

<sup>279</sup> *Inf.*, XI, v. 38.

<sup>280</sup> *Inf.*, XII, v. 103.

<sup>281</sup> *Inf.*, XII v. 55.

<sup>282</sup> *Inf.*, XII v. 52.

<sup>283</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, in *Dante's Divine Comedy. Introductory readings. I. Inferno*, a cura di Tibor Wlassics, Charlottesville, University of Virginia Press, 1990, p. 152. Trad. mia.

<sup>284</sup> Ivi, p. 150.

sembra accadere molto in *Inferno* XII e nessun passo sembra essere controverso; Dante non parla nemmeno, né i tiranni parlano per loro stessi.”<sup>285</sup> La tradizionale consuetudine a “condensare in una formula eponima, tratta generalmente dal personaggio più rilevato, la materia dei canti danteschi ha pesantemente condizionato molti lettori, anche recenti, di questo canto, che è divenuto, data la riduzione a puri nomi dei dannati, ‘il canto dei centauri’.”<sup>286</sup>

Per il sentiero disconnesso si incamminano i due poeti, scortati dal centauro Nesso, dopo essere scesi giù per la ripa: possono così osservare i dannati, finché, giunti là dove il fiume ha profondità minima, lo osservano. Dante si trova in groppa al centauro. “Nell’alpestre roccioso paesaggio, sul margine superiore della costa franata”<sup>287</sup>, paragonato dal poeta ad uno scoscendimento presso Trento, “al confine dunque tra mondi diversi, come si addice appunto ai mostri secondo le indicazioni del *Liber monstrorum*, perfettamente congruente con l’orrido scenario appena descritto, fa la sua comparsa, desunto dalla tradizione classica”<sup>288</sup>, principalmente da Ovidio e Virgilio, il Minotauro a cui sono dedicati i successivi vv. 11-27:

e ’n su la punta de la rotta lacca

l’infamïa di Creti era distesa

che fu concetta ne la falsa vacca;

e quando vide noi, sé stesso morse,

sì come quei cui l’ira dentro fiacca.

Lo savio mio inver’ lui gridò: “Forse

tu credi che qui sia ’l duca d’Atene,

che sù nel mondo la morte ti porse?

---

<sup>285</sup> J. Tambling, *Mostrous tyranny, men of blood: Dante and “Inferno” XII*, in “The Modern Language Review”, XCVIII, 2003, 4, pp. 881-897. Traduzione mia.

<sup>286</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII. “Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti e usare violenza [...] diventon mostri*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. I. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, 368.

<sup>287</sup> Ivi, p. 382.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

Pàrtiti, bestia, ché questi non vene  
ammaestrato da la tua sorella,  
ma vassi per veder le vostre pene”.

Qual è quel toro che si slaccia in quella  
c’ ha ricevuto già ’l colpo mortale,  
che gir non sa, ma qua e là saltella,

vid’io lo Minotauro far cotale;  
e quello accorto gridò: “Corri al varco;  
mentre ch’e’ ’nfuria, è buon che tu ti cale”.<sup>289</sup>

Mezzo uomo e mezzo bestia, concepito per l’amore bestiale d’una donna per un toro, mostro che si pasceva di carne umana, il Minotauro rappresenta la folle bestialità che è tutt’uno con la violenza: sicché egli sta a guardia di tutto il cerchio, non del solo primo girone, vigilato attentamente dai centauri. “Simboleggia acconciamente la bestialità-violenza non per la bicorporeità, mezzo uomo e mezzo bestia, ma perché come interamente bestia è rappresentato dal poeta.”<sup>290</sup> Della doppia natura partecipano anche gli altri esseri demoniaci: lo stesso Minosse con la sua coda, Cerbero e, in qualche maniera, Pluto, le Arpie e Gerione. Uomini e cavalli insieme sono anche i centauri. “Resta da affrontare la dibattuta questione relativa alla forma”<sup>291</sup> che Dante attribuì al Minotauro: un uomo con la testa taurina, secondo il modello dell’iconografia classica, o, opzione avvalorata dalla maggior parte dei critici danteschi, “un toro con busto e testa umani, l’analogo cioè di un centauro, forse cornuto, come una consolidata seppur non esclusiva iconografia medievale suggeriva.”<sup>292</sup>

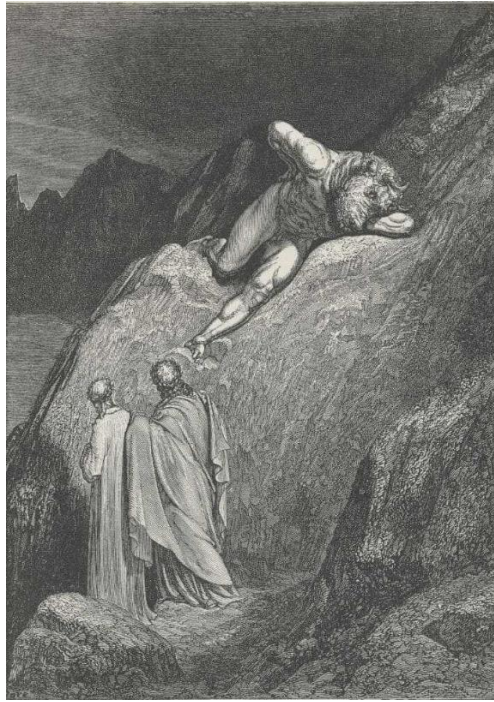
---

<sup>289</sup> *Inf.*, XXII, vv. 11-27.

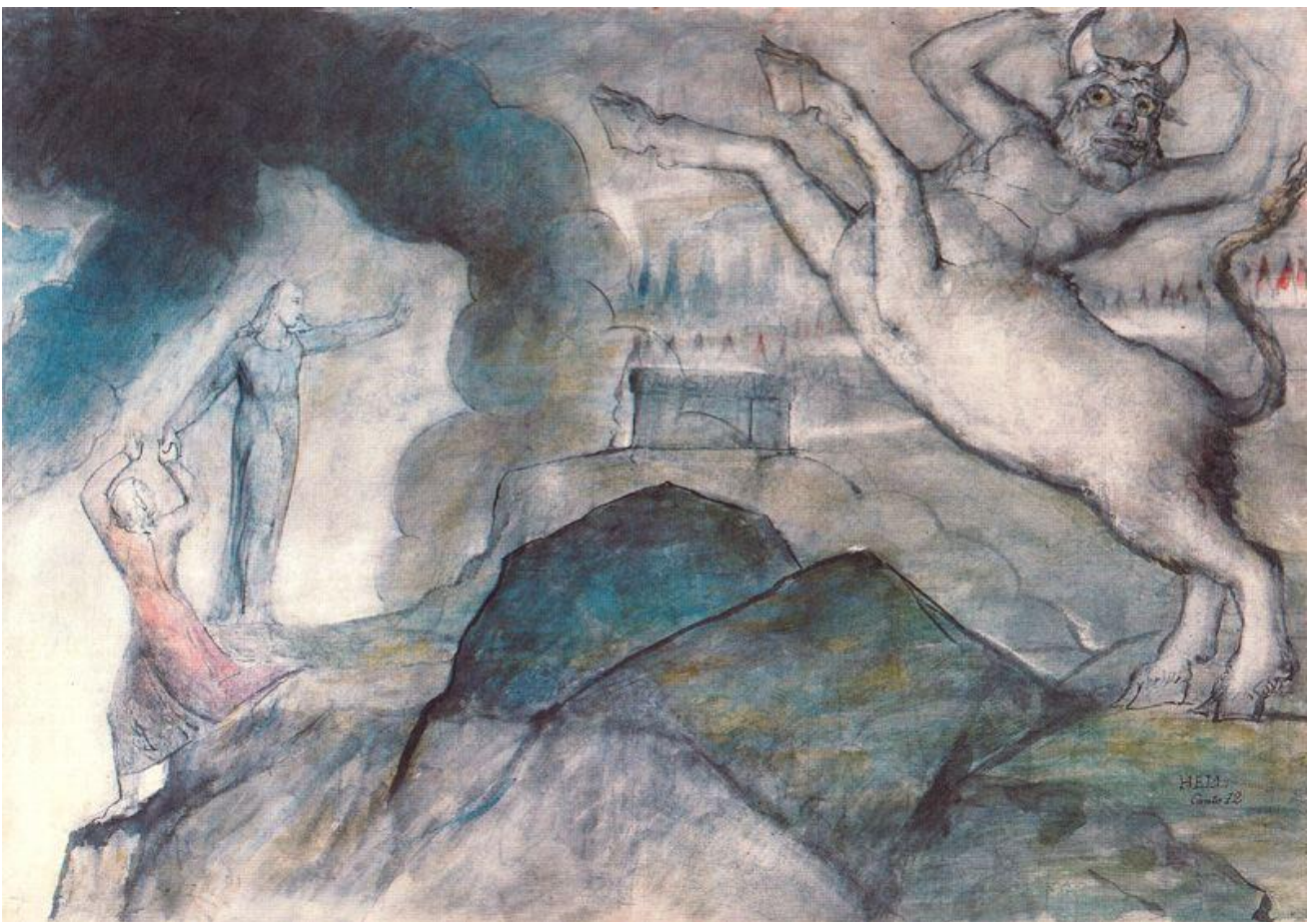
<sup>290</sup> E. Moore, *Studi su Dante. Tomo I*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 243.

<sup>291</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII*, cit., p. 386.

<sup>292</sup> *Ibidem*.



5. Gustave Doré, *Inferno, canto XII*, incisione, 1868, British Library, Londra.



6. William Blake, *Tavola 21, Inferno, canto V*, xilografia, 1824, collezione privata.

È una bestia immobile di mole enorme: il poeta, oltre che nella grandezza spropositata, vuole mostrarlo nella sua staticità sonnecchiante. È assai meno spaventoso del cane infernale Cerbero, i cui latrati risuonano minacciosi per i gironi dell'Inferno: è massa bruta, nessun lampo di astuzia demoniaca è presente in lui. La sua ira esplose immediatamente alla vista dei due viaggiatori e immediatamente sfocia nel parossismo; il suo moto è scomposto e violentissimo ma inefficiente allo scopo d'impedire l'accesso ai due *viatores*. Di fronte all'irritata reazione del Minotauro, Virgilio con parole imperiose e sferzanti e gli ricorda la morte subita per mano di Teseo, guidato dal consiglio di Arianna, e, "appellandolo 'bestia', gli ingiunge di allontanarsi per consentire il passaggio di Dante che viaggia per acquisire cognizione del male, premessa necessaria alla salvezza."<sup>293</sup> Il discorso di Virgilio si serve del reiterato richiamo alla volontà divina, "qui però celata dietro alla menzione di Teseo, tradizionalmente ritenuto nel Medioevo *figura Christi*, in considerazione della *officii dignitas* e della para-etimologia *thèos eu*"<sup>294</sup> o, come suggerisce "Guido da Pisa, 'bona positio', ab 'eu' quod est bonum, et 'thesis' quod est positio"<sup>295</sup>. Le parole di Virgilio aumentano l'ira del Minotauro e, di conseguenza, l'inefficienza della sua guardia: il mostro abbandona addirittura il suo posto e, simile ad un toro che è stato colpito a morte, comincia a saltellare qua e là, mostruoso e ridicolo. I due poeti possono passare oltre e raggiungono il cerchio sottostante.

Dante riprende il cammino pensieroso e Virgilio, capace di leggere nella sua mente, spiega la causa della "ruina". Il poeta latino afferma che essa non esisteva quando era disceso nel basso Inferno per la prima volta, sotto l'inganno della maga Eritone. Alla morte di Cristo tutto l'Inferno tremò così fortemente da sembrar vera la teoria empedoclea del ritorno degli elementi al *caos* primigenio. Per quel terremoto qui ed in altre parti dell'Inferno si ebbero frane e scoscendimenti. Virgilio invita Dante a guardare davanti dove scorre il Flegetonte, fiume di sangue bollente in cui sono immersi i violenti contro il prossimo. "Dante autore, dopo aver deprecato la cupidigia e l'ira che stravolgono gli uomini nella loro breve vita terrena condannandoli a un perpetuo tormento nel sangue bollente, racconta di aver visto un largo fossato solcare circolarmente il piano del settimo cerchio e, tra il fossato e la parete rocciosa,"<sup>296</sup> galoppare in fila centauri armati di arco e di frecce. I centauri sono creature mitologiche dal torso umano e dal resto del corpo equino, elemento di parallelismo col Minotauro "che potremo

<sup>293</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII*. "Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti e usare violenza [...] diventon mostri, cit., p. 383.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> G. Padoan, *Teseo "figura Redemptoris" e il cristianesimo di Stazio*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo, 1977, p. 127.

<sup>296</sup> M. Santagata, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, cit., p. 52.

meglio apprezzare uscendo dallo schema di una lettura chiusa e separata del canto.”<sup>297</sup> Volti umani e corpi di toro e cavalli: “*conceita nella falsa vacca* ‘l’infamia di Creti’ e però *nei nuvoli formati* i ‘maledetti’, sol che si trascorra all’esempio di Purgatorio XXIV, dov’è ripreso il mito dei centauri concepiti nell’amplesso tra Issione e Nefele, cioè la nuvola cui Giove aveva conferito le sembianze di Giunone;”<sup>298</sup> ucciso il Minotauro dal duca di Atene e in gran numero sterminati i centauri dallo stesso Teseo, “come era accaduto nella rissa seguita, presso i Lapiti, alle nozze di Piritoo e Ippodamia: ‘Ricordivi – dicea – d’ i maledetti / nei nuvoli formati, che, satolli, / Teseo combatter co’ doppi petti.’ Insomma, bestiale uccisore e divoratore di uomini l’uno, bestiali assalitori e violentatori gli altri.”<sup>299</sup> La memorabilità dei centauri, considerati dalla maggior parte dei commentatori i veri protagonisti del canto, “e di Chirone tra gli altri, non si spiega dunque con il fatto che lo scrittore si sarebbe lasciato prendere la mano dalla rappresentazione delle creature mitologiche, ma con l’intenzione di confinare in posizione marginale i responsabili della violenza.”<sup>300</sup>

Convincente e assai suggestiva è l’“esposizione allegorica”<sup>301</sup> che Giovanni Boccaccio offre nei confronti dei centauri, interpretando queste figure mitologiche alla luce della favola di Issione e Giunone. I centauri come metafora de “i masnadieri e’ soldati e i seguaci de’ potenti uomini [...] stati nella presente vita loro ministri ed esecutori de’ loro scellerati comandamenti”: generati dal congiungimento del tiranno Issione con la dea Giunone sotto le sembianze di nuvola, vale a dire “sustanzia del regno umbratile”, essi furono

“uomini d’arme, di superbo animo e senza alcuna temperanza e inchinevoli ad ogni male, sì come noi vediamo essere i masnadieri e’ soldati e altri ministri delle scellerate cose, alle forze e alla fede de’ quali incontamente ricorre colui il quale tirannescamente occupa alcun paese.”<sup>302</sup>

Il motivo anti-tirannico in Boccaccio fa riferimento alle proprie esperienze storiche e politiche ed assume un significato assai diverso se paragonato alla situazione dantesca, “né certo i suo capitani di ventura sono più lo stesso dei mercenari duecenteschi”<sup>303</sup>. Tuttavia, il contrappasso suggerito nell’esposizione boccacciana risulta memorabile e degna di essere annoverata tra le chiose al testo:

---

<sup>297</sup> U. Carpi, *I tiranni (a proposito di “Inf.” XII)*, in “L’Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca”, 39, n.s., XII, 1998, pp. 7-31.

<sup>298</sup> Ivi, p. 8.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

<sup>300</sup> S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di “Inferno” XII*, cit., p. 50.

<sup>301</sup> U. Carpi, *I tiranni (a proposito di “Inf.” XII)*, cit., p. 27.

<sup>302</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 367.

<sup>303</sup> U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, vol. 1, 2004, pp. 327-328.

“si dee intendere le saette da questi Centauri saettate ne’ violenti essere l’amaritudine della continua ricordazione, la quale hanno delle disoneste e malvage opere, le quali già fecero con la forza della gente dell’arme: e così coloro, nella cui fede vivendo si misero, nelle cui forze si fidarono, con le mani de’ quali versarono il sangue del prossimo, rubarono le sustanzie temporali, occuparono la libertà, sono stimolatori, tormentatori e faticatori delle loro anime nella perdizione eterna.”<sup>304</sup>

“Sotteso alla tessitura poetico-narrativa del canto, alla struttura sintagmatica, si instaura un ipodiscorso di livello paradigmatico fondato su iterate isotopie tematiche, cioè sulla ricorrenza di lessemi e immagini rinvianti al comune denominatore dell’imbestiamento dell’umano, della denigrazione verso il ferino.”<sup>305</sup> Come il concetto di bestialità, “anche l’idea dell’ira torna più volte in questo canto, dedicato ai violenti: la violenza, come l’ira, è un peccato brutale e animalesco e perciò, agli occhi di Dante, particolarmente grave”<sup>306</sup>: *ira furor brevis est. Animum rege, qui nisi paret imperat*. L’ira bestiale del Minotauro e dei centauri “è la sintesi delle due disposizioni negative verso le quali il poeta non prova alcuna indulgenza, perché esse rappresentano la rinuncia da parte dell’uomo alla prerogativa che gli è esclusa, la ragione, e, di conseguenza, la degradazione al livello delle bestie.”<sup>307</sup> Le figure mitologiche apparse ad inizio canto come simbolo della violenza ferale e dell’istinto che domina la ragione sono prefigurazione della natura delle anime, particolarmente denigrate sia da Dante *autore* che da Dante *viaggiatore*. Questi dannati, i violenti, sono “coloro che fecero strazio dei corpi altrui e anche del ‘corpo’ della città: colpa, come già detto, particolarmente grave per Dante. La messa in scena dei violenti avrebbe potuto risolversi in una costruzione altamente patetica, se Dante avesse scelto di evocare le vittime di questi tiranni, assassini, predoni.”<sup>308</sup> Ma, sia oppressi che carnefici, in questa particolare occasione, tacciono. Per un ritratto di tipo patetico “bisogna arrivare al Purgatorio, dove nel V canto si dà voce appunto ai morti di morte violenta, non a caso in un momento del poema in cui si insiste particolarmente sul tema del ‘corpo’.”<sup>309</sup> Rispetto ai personaggi del canto V del Purgatorio, i dannati del XII dell’Inferno sono storicamente assai più rilevanti: “tiranni nominati dagli antichi scrittori, Attila, inchiodato nel ruolo di ‘flagello’ ancora nell’opinione corrente, oltre a figure chiave della storia medievale italiana. Eppure, chi volesse attribuire la fama solo sulla base del poema, riterrebbe sicuramente più memorabili le tre anime

---

<sup>304</sup> G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, p. 368.

<sup>305</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII*, cit., p. 369.

<sup>306</sup> S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di “Inferno” XII*, cit., p. 45.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>309</sup> *Ibidem*.



espianti”<sup>310</sup>, Buonconte di Montefeltro, Iacopo del Cassero e persino Pia de’ Tolomei della cui storia si possiedono pochissime carte biografiche. “Insomma, le vittime della violenza, sia pure colpevoli (come Buonconte) ma pentite, meritano l’attenzione”<sup>311</sup> e il dialogo con il poeta, “mentre sui responsabili sembra gravare quasi la condanna alla *damnatio memoriae*, che nel pensiero di Dante è un giudizio altrettanto grave (se non maggiore) che l’esplicita enunciazione delle colpe.”<sup>312</sup> Il peccato della “violenza contro il prossimo si conferma particolarmente degno del disprezzo di Dante in quanto essa è il risultato dell’abdicazione da parte dell’uomo al rango che Dio gli ha assegnato dotandolo di intelletto.”<sup>313</sup> Il canto XII non è il canto né in cui un personaggio si erge a protagonista (come il successivo canto XIII sarà il canto di Piero delle Vigne), “né di un gruppo (come i ladri): non rimane alla memoria per le sue figure storiche.”<sup>314</sup> Si tratta invece di un “canto composito, che proprio per l’assenza di un protagonista assoluto parlante, si presta a porre in rilievo la ricchezza del dettato dantesco, nel quale le strategie narrative convergono nella costruzione di un racconto vivace e credibile, e al tempo stesso le scelte dello scrittore schiudono una sottile rete di significati ulteriori.”<sup>315</sup>

I centauri si fermano nello scorgere i due poeti scendere dalla ripa scoscesa e incoccano le frecce mentre uno di loro li interpella ordinando di fermarsi. Virgilio lo placa dichiarandosi pronto a dare spiegazione al primo centauro, Chirone; poi rivolgendosi a Dante gli indica Nesso, il centauro che ha parlato, Chirone e Folo. Quest’ultimo partecipò alla battaglia contro i Lapiti; “Nesso, che aveva cercato di violentare Deianira e per questo era stato colpito dal marito di lei, Ercole, con una freccia avvelenata, prima di morire aveva dato a Deianira una camicia intrisa del suo sangue intossicato che Ercole indossò, rimanendone ucciso.”<sup>316</sup> Chirone, che Dante presenta come il più autorevole in quanto fu precettore di Achille, godeva invece fama di colto e di saggio.

---

<sup>310</sup> *Ibidem.*

<sup>311</sup> *Ibidem.*

<sup>312</sup> *Ibidem.*

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 48. Corsivo mio.

<sup>314</sup> *Ibidem.*

<sup>315</sup> *Ibidem.*

<sup>316</sup> M. Santagata, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, cit., pp. 52-53.



7. Priamo della Quercia, *I centauri del Flegetonte*, miniatura, 1464, British Library, Londra.

Guidati da Nesso i due poeti proseguono il viaggio lungo la riva del fiume Flegetonte. Il centauro indica i dannati che, “bolliti, facieno altre strida”<sup>317</sup>, immersi nel sangue bollente fino al ciglio; “l’economia spietata del verso appena citato mina ogni possibilità di comunanza per i peccatori ridotti a urlanti partecipi passati.”<sup>318</sup> Le anime dannate appartengono ai tiranni Alessandro, Dionisio, dalla chioma bruna, Ezzelino da Romano, e un peccatore dai capelli biondi, Obizzo II d’Este, assassinato dal figliastro: “non tiranni / *latrones* del contado come i due feudali Rinieri, ma tiranni preposti a *civitates*, tiranni / signori, tiranni / *principes*”<sup>319</sup> cioè *duces* per il Muratori, che si premurava di sancire la “*marchiorum Estensium familia*”<sup>320</sup> come la casata più antica d’Italia durante un *secolorum cursum turbidum*. Ezio Raimondi, in un saggio sul mondo ezzeliniano, ha intuito che dai versi 109-112 prende avvio un ulteriore filone ideologico e narrativo che crea l’ossatura della *fabula* della *Commedia*: si tratta di quello di Padova, della Marca Trevigiana, dell’ambiente veronese popolato dalle sue “famiglie fatali”<sup>321</sup>, i da Romano, i Caminesi e gli Scaligeri. Raimondi ha sostenuto ragionevolmente lo strategico accostamento tra casata Romanese ed Estense: quella chioma nera ghibellina e quella bionda guelfa che insieme spiccano nel ribollire perpetuo del sangue, creando nuovamente un effetto coloristico memorabile nella *Commedia*, “impostano subito l’unitarietà delle vicende settentrionali, designano già la provincia tra Adige e Tagliamento”<sup>322</sup> evocata dalle parole di

<sup>317</sup> *Inf.*, XXII, v. 102. Corsivo mio.

<sup>318</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 161.

<sup>319</sup> N. Tamassia, *Odofredo. Studio storico-giuridico*, Sala Bolognese, Forni, 1981, p. 37.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 403.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

Cunizza, nel canto IX del *Paradiso*, come parte di quel più grande “paese ch’Adige e Po riga”<sup>323</sup> già delineato dall’anima purgante di Marco Lombardo. Il legame tra le due province viene nuovamente sottolineato nel V canto del *Purgatorio*, nell’episodio di Jacopo del Cassero. Non solo, l’accostamento della testa nera di Ezzelino a quella bionda di Obizzo, non crea solo una macchia di colore, ma, come aveva già notato anche Raimondi, “compie una sottile operazione politica, prendendo in re le distanze dal mito tutto negativo dei da Romano costituito dalla cultura guelfa, padovana in particolare: perché a quel mito era strettamente complementare l’esaltazione senza riserve agli Estensi, tant’è che a Padova”<sup>324</sup> e nella Marca Trevigiana il culto religioso forse più fiorente era quello riservato alla mistica Beatrice d’Este, la *santa nobile*, la beata *Beatrix*.

Nell’assenza di partecipazione emotiva e di comunicazione dialogica tra Dante e i personaggi, “viene invece costantemente evidenziato l’aspetto esteriore, fisico e visivo, della loro situazione, attraverso l’uso di aggettivi coloristici (“vermiglio”, “biondo”, “nero”, e l’onnipresente rosso implicito in “sangue”) e descrizioni della postura e dell’azione, che in questi individui si limita al pianto.”<sup>325</sup>

e ’l gran centauro disse: “E’ son tiranni  
che dier nel sangue e ne l’aver di piglio.

Quivi si piangon li spietati danni;  
quivi è Alessandro, e Dionisio fero  
che fé Cicilia aver dolorosi anni.

E quella fronte c’ ha ’l pel così nero,  
è Azzolino; e quell’altro ch’è biondo,  
è Opizzo da Esti, il qual per vero

---

<sup>323</sup> *Pd.*, IX, v. 115.

<sup>324</sup> U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 404.

<sup>325</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 161.

fu spento dal figliastro sù nel mondo”.<sup>326</sup>

L'identificazione della parziale immagine del primo dannato comparso in scena con Alessandro il Macedone “non è sicura: potrebbe trattarsi, infatti, di Alessandro, tiranno di Fere, in Tessaglia, dal 369 al 358 a.C.”<sup>327</sup> Dante poteva conoscere la sua efferata crudeltà in Valerio Massimo, nel *De officiis* di Cicerone e nel *Tresor* di Brunetto Latini: in tutte e tre le opere sono citati insieme Alessandro e Dionisio.

Quid enim censemus superiorem illum Dionysium quo cruciatu timoris angi solitum, qui cultros metuens tonsorios candente carbone sibi adurebat capillum? quid Alexandrum Pheraeum quo animo vixisse arbitramur? qui, ut scriptum legimus, cum uxorem Theben admodum diligeret, tamen ad eam ex epulis in cubiculum veniens barbarum, et eum quidem, ut scriptum est, conpunctum notis Thraeciis dextrico gladio iubebat anteire praemittebatque de stipatoribus suis qui scrutarentur arculas muliebres et, ne quod in vestimentis telum occultaretur, exquirerent. O miserum, qui fidelioem et barbarum et stigmatiam putaret, quam coniugem. Nec eum fefellit; ab ea est enim ipsa propter pelicatus suspicionem interfectus. Nec vero ulla vis imperii tanta est, quae premente metu possit esse diuturna.<sup>328</sup>

L'altro tiranno antico è Dionisio il Vecchio di Siracusa (430 ca-367 a.C.). “Figlio di Ermòcrate, - un generale siriano condannato all'esilio per tradimento e quindi ucciso – si segnalò da giovane nelle battaglie sostenute da Siracusa contro le colonie cartaginesi della Sicilia occidentale.”<sup>329</sup> Una volta accentrato attorno a sé un sufficiente potere militare, “ne fece uso per ascendere alla tirannia assoluta nella città che lo aveva reso orfano. Il suo despotismo e la sua crudeltà lo resero odioso agli occhi del popolo, tanto che egli cominciò ben presto a vivere nel terrore del complotto e del pugnale. Per questo approfittò delle latomie,” con la funzione di carceri, perché una di queste, il celebre “orecchio di Dionisio”, nella quale relegava i sudditi più sospetti, gli consentiva di udire distintamente

---

<sup>326</sup> *Inf.*, XXII, vv. 104-112.

<sup>327</sup> M. Santagata, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, cit., p. 54.

<sup>328</sup> M. T. Cicerone, *De officiis*, a cura di G. Picone e R. R. Marchese, Torino, Nuova Universale Einaudi, 2019, II, 25. (E che possiamo noi comprendere da qual tormentoso timore veniva di solito assalito il famoso Dionisio il Vecchio, che temendo il rasoio del barbiere si bruciava da sé la barba con un tizzone ardente? E con quale animo pensiamo che sia vissuto Alessandro di Fere? Costui – come si legge – pur amando molto la propria moglie, Tebe, quando dal banchetto si recava nella sua stanza ordinava ad un barbaro, addirittura tatuato – come è scritto nel mondo dei Traci, di andare avanti con la spada sguainata e si faceva precedere da alcuni sgherri, incaricati di perquisire gli scrigni della donna e di accertarsi che non fosse nascosta un'arma tra le vesti. O infelice, come riteneva più fedele un barbaro tatuato che la propria moglie! E non si sbagliò: venne ucciso per mano della moglie, per sospetto d'infedeltà. Non c'è, in verità, alcuna forza di potere tanto grande che possa resistere a lungo sotto l'oppressione del timore.)

<sup>329</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e registro*, cit., p. 104.

ciò che i prigionieri si dicevano, attraverso un condotto acustico di cui solo egli conosceva l'esistenza, poiché condannò a morte tutti coloro che avevano lavorato a quel traforo. "Dionisio finì per impersonare, nell'antichità, il simbolo stesso della tirannia oppressiva, prefigurando in qualche modo le follie neroniane: infatti anche lui si diletta di poesie e inni, non rinunciando mai a concorrere ai riconoscimenti olimpici, ma con ogni meritato insuccesso."<sup>330</sup> Violento e truce anche contro gli dèi, spogliò con vari pretesti tempi e simulacri. "Corsero leggende sulla sua morte, come spesso avviene ai tiranni in ogni epoca, non esclusa la nostra. Suo figlio, Dionisio II, o il Giovane, ne seguì l'esempio, ma con minor fortuna, poiché i Siracusani riuscirono a liberarsene. È più probabile che Dante abbia visto qui la dannazione del Vecchio."<sup>331</sup> Speculare all'apparizione dell'incompleta immagine dei due dittatori antichi è la seconda, ulteriormente limitata, presentazione di due tiranni moderni, Ezzelino e Obizzo, designati da Nesso per il colore delle loro chiome. Ezzelino, "nato nel 1194 da Ezzelino II dei conti di Onara, e da Adelaide di Mangona, era fratello [...] di Cunizza da Romano, che lo cita per tale nella circonlocuzione dei vv. 28-31"<sup>332</sup>:

si leva un colle, e non surge molt' alto,  
là onde scese già una facella  
che fece a la contrada un grande assalto.

D'una radice nacqui e io ed ella.<sup>333</sup>

Non c'è traccia di biasimo in *Paradiso* nell'evocazione che la sorella beata fa del fratello tiranno; anzi, ella rivendica l'appartenenza di sangue del fratello, negando la nascita diabolica sostenuta in quel torno di anni da intellettuali guelfi come Albertino Mussato. Nel canto IX del *Paradiso* "la condanna sarà concentrata piuttosto nei confronti delle monarchie sfaldatrici dell'Impero: i signori-tiranni, tanto più se, come nel caso del suo Cangrande, legittimati dal titolo vicariale, assumeranno nella *Monarchia*, almeno per le città del nord Italia, una funzione positiva".<sup>334</sup> Mentre Dante scriveva il *Paradiso*, trovandosi immerso in un clima filoscaviano "e dunque di cultura

---

<sup>330</sup> *Ibidem.*

<sup>331</sup> *Ibidem.*

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>333</sup> *Pd.*, IX, vv. 28-31.

<sup>334</sup> U. Carpi, *I tiranni del Flegetonte*, cit., p. 394.

storica filoezzeliniana”<sup>335</sup>, si esprimerà con sostanziale deferenza per i Romano: Cunizza è beata, Ezzelino, invece, *facella* e guerreggiatore della regione. Nel complesso della Commedia Ezzelino rimane, però, l’eterno compagno di dannazione di Obizzo; entrambi sono puniti come esemplari figure di tiranni moderni. Tiranno ghibellino l’uno e guelfo l’altro, sono costretti, forse per un’ulteriore accentuazione della pena del contrappasso, a coesistere per l’eternità e a vedersi annullata, in egual misura, l’identità (i volti e i corpi delle due anime sono corrosi dal bollore vermiglio del Flegetonte).

L’*auctor* prende le distanze “dall’impostazione guelfa senza affatto rovesciarla in una ghibellina uguale e contraria.”<sup>336</sup> Il suo riferimento positivo per quella particolare area geografica e storica si identifica e si rivolge direttamente all’imperatore e non ai suoi *marchiones*, “riguarda appunto l’epoca in cui Federico II non aveva avuto la briga e l’Italia settentrionale rigata da Adige e Po si manteneva terra di cortesia nella piena potestas imperiale, dunque senza quei tiranni che sarebbero pullulati di lì a poco.”<sup>337</sup>

“Il colle di Romano su cui sorgeva il castello degli Ezzelini, non è in effetti molto altro, ma dalla sua vetta si ha sott’occhio tutta la pianura compresa fra il corso più alto della Brenta verso ovest e del Piave verso Est. Il ‘grande assalto’ portato da questo famoso e famigerato tiranno a quella ‘contrada’”<sup>338</sup> e a molte altre più distanti, fu diuturno e non sempre con esito inglorioso: più di quattro decenni, dal 1213 al 1259. “Dopo che Cunizza ebbe sposato il veronese conte Rizzardo di San Bonifacio, Ezzelino ed il fratello, mossi dall’odio contro il cognato, - che s’erano trovati contro durante l’assedio d’Este, nel 1213, - si valsero dell’aiuto di Sordello da Goito per far fuggire la sorella dalla casa veronese”<sup>339</sup> della famiglia del marito. Nel 1238 Ezzelino sposò la figlia illegittima dell’imperatore Federico II, Selvaggia, e “continuò ad appoggiare le parti del suocero, al quale dava il prezioso aiuto derivante dalla sicurezza del passo sgombro dagli Appennini ai valichi per la Germania. Nel 1250 l’imperatore morì, ma Ezzelino riuscì a mantenere la maggior parte delle sue città.”<sup>340</sup> Venne scomunicato nel 1254 dal papa Innocenzo IV e nel 1256 perse la città di Padova. Mosse guerra nei confronti di Brescia che gli si era ribellata e la sottomise nuovamente nel 1259, “ma, nel ritorno da quest’ultima impresa, si ritrovò a dover combattere contro le discordie fra i suoi alleati, fino a che subì il tradimento di Buoso da Duera. Rimase ferito e fu abbandonato dalle sue

---

<sup>335</sup> Ivi, p. 405.

<sup>336</sup> U. Carpi, *I tiranni del Flegetonte*, cit., p. 406.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 132.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

truppe. Catturato, si lasciò morire, impedendo ai suoi carcerieri di curarlo.”<sup>341</sup> Il poeta lo condanna alle acque ribollenti di sangue del Flagetonte, “e ve lo tratteggia col ‘pel così nero’<sup>342</sup>, come colore riflesso dell’anima, poiché segue la tradizione ostile, divulgata tra i Guelfi.”<sup>343</sup> Di Ezzelino si parla nella *Nova Cronica* di Giovanni Villani:

Fu il più crudele e ridottato tiranno che mai fosse fra’ cristiani, e signoreggiò per sua forza e tirannia [...] grande tempo tutta la marca di Trevigi e la città di Padova e gran parte della Lombardia; e’ cittadini di Padova molta gran parte consumò, e acceconne, pur de’ migliori e de’ più nobili, in grande quantità, e togliendo le loro possessioni, mandògli mendicando per lo mondo, e molti altri per diversi martirii e tormenti fece morire, e a un’ora undicimila Padovani fede ardere.<sup>344</sup>

Fu protagonista di due racconti del *Novellino* (il XXXI e il LXXXIV): “il secondo s’avvia alla conclusione, ben adatta, osservando che: ‘A dire come fu temuto, sarebbe gran tela, e molte persone il sanno’<sup>345</sup>.”<sup>346</sup> Nicolò Smereglo, cronista medievale, influenzato probabilmente dall’*Ecerinus* di Albereto Mussato, ci trasporta, nella sua descrizione di Ezzelino, di fronte ad un grande del male: “Ezzellino, immanissimo tiranno, che fia creduto figlio del demonio. La terra di Soncino è la tomba del cane Ezzelino, che i diavoli straziano nell’Inferno”<sup>347</sup>; due secoli dopo Ariosto, nell’*Orlando Furioso*, afferma che, rispetto a lui, persino Nerone, Mario e Silla apparirebbero “pietosi sovrani”.

I moderni vedono in lui una figura “il cui interesse storico è al di sopra di queste leggende di ferocia: e Dante stesso mette per lui sulle labbra di Cunizza parole meno umilianti rispetto ai termini effettuali di condanna nel VII Cerchio infernale.”<sup>348</sup>

Obizzo d’Este, nipote naturale di Azzo VII d’Este, nacque da un figlio di costui, che morì prematuramente. “Obizzo si schierò subito dalla parte giusta, giocando la carta vincente, che era quella di Carlo I d’Angiò. Lo appoggiò quando scese in Italia contro Manfredi di Svevia, con rinforzi militari, garanzie politiche e rifornimenti di denaro e vettovaglie”<sup>349</sup>; è ritenuto da molti storici che

---

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Inf.*, XXII, v. 109.

<sup>343</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 133.

<sup>344</sup> G. Villani, *Nova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 2007, VI, 72.

<sup>345</sup> M. Salernitano, *Il Novellino*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940, p. 583.

<sup>346</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 133.

<sup>347</sup> N. Smereglo, *Annales civitatis Vicentiae*, a cura di Giovanni Soranzo, tomo VIII, parte V, 1921, p. 123.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 271.

gli ausili forniti da Obizzo furono decisivi per la vittoria dell'Angioino, il quale si premurò di premiare Obizzo con l'ampliamento delle terre di Modena e Reggio. Poco dopo il 1268, con il sostegno di Venèdico dei Caccianemici e da altri nobili guelfi, tentò l'impresa di inglobare il territorio e la città di Bologna, "ma non vi riuscì, anche se poté consolarsene col ricordo del favore goduto sulla sorella di Venèdico, Ghisolabella, che gli era stata ruffianata proprio nel corso di quelle trattative. Per ricompensa di quella stessa vicenda storica, Dante, che esecrava il potere angioino in Italia, mette Obizzo"<sup>350</sup>, deceduto nel 1293, a ribollire nel sanguinoso Flegetonte fra i tiranni più efferati e crudeli, e lo fa indicare da Nesso come 'biondo'<sup>351</sup> (v. 110). Anzi, - prosegue il Centauro, - è proprio vera la notizia, variamente riferita sulla terra, che costui fosse ucciso dal figliastro e successore, Azzo VIII. Dante vuole qui svelare al lettore (*per vero*) un particolare segreto della cronaca contemporanea, come fa altre volte nel poema (ad esempio, nel già citato canto V nel quale è posto il *focus* sulla vicenda criminosa degli amanti riminesi Paolo e Francesca, oppure nei canti infernali XVIII e XIX). Questo atto "coraggioso" dell'*auctor* (si tenga presente che l'uccisore, Azzo VIII, morì nel 1308) rivela però anche l'avversione nutrita dal poeta per costui, ricordato e designato esclusivamente con parole di biasimo. Ovviamente, per tale interpretazione, bisogna sottolineare nel sostantivo *figliastro* l'alterazione del nome *figlio*, alterato in senso dispregiativo: un "figlio snaturato", perciò, come sostiene l'*Ottimo*. Se invece si attribuisce il significato di "figlio illegittimo", Dante avvalorerebbe addirittura, oltre alla dipartita violenta di Obizzo, anche la diceria della nascita illegittima di Azzo.

Lo scellerato parricida si macchiò del sangue di un altro personaggio assai celebre presente nella *Commedia*: si tratta di Jacopo del Cassero, trucidato "in grembo agli Antenori"<sup>352</sup>, alla Mira di Padova, dagli sgherri di Azzo. L'ira smisurata del tiranno ferrarese, vale in questa occasione l'adagio *talis pater talis filius*, fa lago del sangue che sgorga da "li profondi fori"<sup>353</sup> inferti a Jacopo. Veloce è la narrazione della fine di Jacopo: la fuga verso la palude, l'impigliarsi nel fango e nelle canne della palude di Oriago ed infine le "vene farsi in terra laco"<sup>354</sup>. Secondo altri si tratterebbe invece di un vero e proprio bastardo di Obizzo, Pietro, detto l'Abate."<sup>355</sup> Una figlia di Obizzo, "Beatrice, andò in sposa a Nino Visconti, pisano giudice-re di Gallura"<sup>356</sup> il quale sconta la sua pena nella valletta dei principi negligenti dell'Antipurgatorio. Beatrice si risposò in seconde nozze ad Azzo VIII, tra i *marchiones potentes* del *De Vulgari Eloquentia*, introdotto come acquirente della propria moglie

<sup>350</sup> *Ibidem*.

<sup>351</sup> *Inf.*, XXII, v. 110.

<sup>352</sup> *Pg.*, V, v. 75.

<sup>353</sup> *Ivi*, v. 73.

<sup>354</sup> *Ivi*, v. 84.

<sup>355</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 271.

<sup>356</sup> *Ibidem*.



vendutagli dal padre Carlo II lo zoppo: “veggio vender sua figlia e patteggiarne / come fanno i corsar dell’altre schiave. / O avarizia”<sup>357</sup>

L’*auctor* avrebbe così “costruito”<sup>358</sup> un autentico contrappasso in vita: se era veritiera l’accusa di Salimbene, il quale sosteneva che Obizzo, figlio naturale di un Rinaldo estense morto in Puglia come ostaggio di Federico II,

matrem propriam submergi fecit in aquis Adriaticus vel in vallibus, eo quod erubescibat matrem se talem habuisse, que lavandaria extiterat<sup>359</sup>

“La rassegna dei tiranni sembra condotta con il criterio della rappresentatività per campioni, antichi e moderni, ghibellini e guelfi: Alessandro Fere e Dionigi di Siracusa, già abbinati da Cicerone; Ezzelino da Romano e Obizzo d’Este”<sup>360</sup>. Un altro segnale di disprezzo, nel discorso diretto dal centauro Nesso, “si intuisce nella scelta di indicare Ezzelino con la sineddoche ‘quella fronte’; l’uomo è ridotto alla sola fronte, l’unica parte visibile, come se l’immagine del suo corpo, immerso nel fiume, fosse cancellata”<sup>361</sup> insieme alla facoltà di poter comunicare con Dante *viator*. In questo canto il tema del corpo e della parola sono importanti: “lo si nota nel caso dei centauri, sul cui discorso e corpo biforme Dante insiste a più riprese. Il fatto che il corpo di Ezzelino, invece, non si veda e non parli concorre dunque alla ‘cancellazione’ del personaggio: anche nella negazione del corpo e della parola si nota la disumanità di questi dannati.”<sup>362</sup> Per confermare la sua repulsione nei confronti della violenza e della tirannia, Dante “sceglie non solo di abbinare un ghibellino a un guelfo, ma persino di stabilire tra loro un contrasto cromatico: se Ezzelino è nero (come lo descrive la tradizione), Obizzo è biondo: come a dire che il peccato si insinua in ogni parte e va sempre condannato.”<sup>363</sup>

Virgilio non può che confermare la veridicità delle illustrazioni della momentanea guida quadrupede la quale, fermatosi, mostra un’anima “d’un canto sola”<sup>364</sup> che emerge dalla gola in su dal fiume infernale,

---

<sup>357</sup> Pg., XX, vv. 80-82.

<sup>358</sup> Cfr. U. Carpi, *La nobiltà di Dante*.

<sup>359</sup> S. Bortolami, *Famiglia e parentela nei secoli XII e XIII: due esempi di “memoria” lunga dal Veneto*, in *Viridarium floridum. Studi di storia veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, a cura di M. C. Billanovich, G. Cracco, A. Rigon, Padova, Antenore, 1984, pp. 140-155.

<sup>360</sup> S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di “Inferno” XII*, cit., p. 51.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> *Inf.*, XXII, v. 118.

dicendo: “Colui fesse in grembo a Dio lo cor che ’n su il Tamisi ancor si cola”.<sup>365</sup>

Si tratta di Guido di Monfort, figlio di Simone, duca di Leicester, Vicario per la Toscana di Carlo d’Angiò. Noto per la sua crudeltà, si macchiò del delitto, descritto in questi versi, che avvenne a Viterbo nel 1272. Per vendicare la morte del padre, ucciso mentre combatteva contro il re d’Inghilterra Edoardo I e il cui cadavere fu vilipeso e trascinato nel fango, Guido meditò vendetta e la “poté adempiere quando venne a sapere che era di passaggio in Italia un principe inglese, Erico di Plantageneto, cugino del detto re Edoardo.”<sup>366</sup> Raggiunse il principe a Viterbo e, al cospetto di Filippo III re di Francia e Carlo d’Angiò, “fu in grado di ucciderlo mentre ascoltava la Messa.”<sup>367</sup> Dice il Villani:

Il cuore del detto suo fratello in una coppa d’oro fece porre in su una colonna in capo del ponte di Londra sul fiume Tamigi.<sup>368</sup>

Il delitto rimase impunito (si pensa che Carlo d’Angiò fosse connivente) “ma destò un grande scandalo, di cui l’isolamento di Guido è certamente un’eco. Scomunicato, si rifugiò in Maremma presso il conte Ildebrandino degli Aldobrandeschi, di cui aveva sposato la figlia”<sup>369</sup> Margherita di Soana. Assolto più tardi dalla scomunica, tornò in servizio degli Angiò e, catturato nella guerra del Vespro, morì a Messina nel 1291.

Dante poi vede “gente”<sup>370</sup> che emerge “fuor del rio”<sup>371</sup> con tutto il petto e ne riconosce molti, anche se non vengono nominati: sono i predoni, guastatori e feritori. La pena loro inferta è minore rispetto a quella degli assassini e dei tiranni, ma il loro grande numero rispecchia la ferocia dei costumi dell’età contemporanea di Dante. Poi, a mano a mano che si prosegue, la profondità del “bollor vermiglio”<sup>372</sup> diminuisce e si scorgono figure intere di dannati immersi solo con i piedi: quivi si trova il guado che i due poeti e il centauro attraversano per approdare dall’altra parte nella quale la

---

<sup>365</sup> *Ibidem.*

<sup>366</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 272.

<sup>367</sup> *Ibidem.*

<sup>368</sup> G. Villani, *Nova Cronica*, VII, 39.

<sup>369</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 194.

<sup>370</sup> *Inf.*, XXII, v. 121.

<sup>371</sup> *Ibidem.*

<sup>372</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 101.

profondità del fiume cresce via via nuovamente fino a raggiungere il più basso abisso “ove la tirannia convien che gema.”<sup>373</sup> In questo punto del Flegetonte, dove il sangue ha raggiunto la massima profondità,

la divina giustizia [...] punge quell’Attila che fu flagello in terra,  
e Pirro e Sesto <sup>374</sup>

La triade di anime antiche indicata dal centauro fa parte della schiera dei *predoni* e *guastatori* che seminarono nel mondo distruzione e deturparono l’ambiente con ruberie. La comparsa di queste due categorie di dannati viene annunciata in *Inf.* XI 37-39, attraverso le parole di Virgilio:

onde omicide e ciascun che mal fiere,  
guastatori e predon, tutti tormenta  
lo giron primo per diverse schiere<sup>375</sup>

Nell’italiano antico, “il termine ‘predone’ (dal latino *praedo*, che deriva a sua volta da *praeda*) indica generalmente colui che compie ruberie per accaparrarsi il bottino; il secondo termine (dal latino medievale *guastator*) pare invece indicare colui che compie devastazioni (da *vasta*) per conto di un esercito organizzato”<sup>376</sup>, non per personale tornaconto. Il primo personaggio storico che Nesso indica è il famoso re degli Unni, “popolo della Scizia inferiore, di ceppo turco-mongolo, che sconfinò in Pannonia e di lì invase la Pianura Padana, la Gallia e l’Italia. Secondo una tradizione di *metus reverentialis*, quei barbari non scendevano mai da cavallo neanche per dormire, e quanto al nutrimento si contentavano”<sup>377</sup> di pezzi di carne frollati tra una loro coscia e la groppa del cavallo. Così, di Attila che regnò per vent’anni a partire dal 433, fu detto che neanche l’erba cresceva più dove passava con il suo cavallo e le distruzioni che egli procurò al mondo romano gli valsero l’appellativo di *flagellum Dei*, sferza del Signore. “Roma se ne salvò, a quanto dice la tradizione, per intercessione

---

<sup>373</sup> Ivi, v. 132.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> *Inf.*, XXII, vv. 37-39.

<sup>376</sup> F. Veglia, *Predoni e banditi nella Commedia (a proposito del “bandito-cortese”)*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2004, p. 308.

<sup>377</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., p. 32.

del papa Leone I Magno, che sortì un esito miracoloso; e quanto a Firenze si sa che la citazione dell'ignoto suicida fiorentino"<sup>378</sup> sostenuta nel canto successivo, è erronea, poiché l'incenerimento della città toscana fu dovuto a Totila, re degli Ostrogoti, ma anche di questo non v'è certezza.

Per quanto riguarda l'anima del dannato Pirro, si tratta più probabilmente del figlio di Achille, detto anche Neottolemo, feroce uccisore di Priamo e di molti troiani, di cui Dante leggeva le imprese nell'*Eneide*. Per altri commentatori sarebbe Pirro, re dell'Epiro (319- 272 a. C.), che però è lodato da Dante nel saggio politico *De Monarchia* (II IX 8).

Sesto, figlio di Pompeo, dandosi alla pirateria dopo la morte del padre, è conosciuto da Dante tramite la lettura della *Pharsalia* di Lucano (VI 117 ss.) e da Orosio (*Historiae* VI XVIII 19). Per altri commentatori, ma sembra un'ipotesi meno accreditata, è Sesto Tarquinio, il Superbo.

“I tiranni sono coloro che avrebbero dovuto guidare la comunità verso il bene e invece hanno agito con avidità e violenza, a danno della società. Accecati dall'ira sono colpevoli di avere riempito di sangue le città invece di farne il luogo della felice attività umana.”<sup>379</sup> Contro costoro Dante esprime un giudizio assai duro, “che talvolta nel poema assume forma esplicita, mentre qui si dispiega in una condanna più allusiva: la degradazione a un ruolo secondario. Essi che in terra occupavano una posizione di potere sono ora in una schiera e menzionati in rapida rassegna”<sup>380</sup>; essi che in vita pronunciavano alla folla discorsi dispotici, sono ora impossibilitati ed emettere alcun suono. “Quasi come per un contrappasso personale dell'autore, i cattivi potenti sono sviliti a minore importanza rispetto a creature mostruose quali i centauri.”<sup>381</sup>

Nesso aggiunge che la giustizia divina

“[...]e in eterno munge

le lagrime, che col bollor diserra,

a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo,

che fecero a le strade tanta guerra”.<sup>382</sup>

---

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di “Inferno” XII*, cit., p. 50.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *Inf.*, XII, vv. 135-138.

La perdita della personalità umana, comune a tutti i violenti di questo girone, li ha privati anche della capacità di “esprimere attivamente il proprio dolore: è la giustizia divina che spreme (‘munge’) le lacrime di Rinier da Corneto e Rinier Pazzo, sia come soggetto grammaticale della frase che descrive i due uomini, sia come agente di un’attività umana di cui essi hanno perso il potere e anche il diritto di eseguire.”<sup>383</sup>

Corneto, l’attuale Tarquinia, “era nei tempi danteschi un piccolo borgo, insicuro sotto più di un aspetto: i due fiumi, Cècina e Marta, tra i quali esso si trovava, formano all’incirca il confine della Maremma toscana e circoscrivevano un luogo insalubre, selvatico ed incolto, fitto di macchie impenetrabili”<sup>384</sup> ed acquitrini malarici; non a caso al verso 9 del successivo canto, Dante chiama nuovamente in causa questa località affinché il lettore possa trovare il corrispettivo terreno della selva dei suicidi. “Questo Rinieri, dannato in Flegetonte dalla parte in cui esso è più profondo [...], fu un famigerato bandito da strada, che assaliva e trucidava i viaggiatori, mercanti e corrieri, tra l’Amiata e l’Agro romano, fino a che non fu assalito a sua volta e giustiziato dalle milizie papali, poco prima del 1300.”<sup>385</sup> Di questo predone non possediamo, ad ora, nessuna documentazione storica.

Specularmente alla coppia di “settecentrali *marchiones*”<sup>386</sup> composta da Ezzelino e Obizzo, se ne presenta una toscana. Anche il secondo Ranieri non può non essere una personalità rilevante e coinvolta nell’endemica turbolenza della Toscana feudale. L’omonimo ladrone appartenente alla famiglia dei Pazzi fu un violento capo ghibellino nel ramo di Valdarno. Se per designare il primo Rinieri Dante si serve della patria, per il secondo “funziona il lignaggio, l’essere cioè un grande dei Pazzi.”<sup>387</sup>

Nel 1250 Rinieri aveva condotto, insieme Farinata degli Uberti, le negoziazioni per il patto di alleanza fra i comuni di Siena, Pisa, Pistoia e la fazione ghibellina di Toscana contro Firenze e la sua lega. Rappresentate della *pars* ghibellina “comunale” Farinata, diede vita ad un solido sodalizio con Rinieri, che capeggiava la fazione “feudale” del Valdarno superiore.

I famigliari di Ranieri “s’erano fatti una triste fama con aggressioni e ruberie ed usurpazioni a danno dei più deboli di loro, in tutto il territorio da Figline in su, lungo la via per Arezzo. Sullo scorcio del 1267, o sull’inizio del 1268, questo dannato, messosi a capo della sua banda di complici

---

<sup>383</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 161. Traduzione mia.

<sup>384</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., pp. 316-317.

<sup>385</sup> *Ibidem*.

<sup>386</sup> U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, cit., p. 349.

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 360.

e scherani”<sup>388</sup> assalì il vescovo Garcia di Silves e tutto il suo seguito, diretti a Roma, depredandoli e mandandoli quasi tutti a morte. Subito venne scomunicato da papa Clemente IV e tale condanna venne confermata nel 1271 da papa Gregorio X. Intervenne poco dopo anche la condanna laica del Comune di Firenze con sentenza della signoria comunale di Firenze, ormai definitivamente guelfa, “per cui ‘ad onore e riverenza della sacrosanta Chiesa romana e del sommo Pontefice’, erano considerati ‘ribelli i delinquenti con tutte le conseguenze gravissime derivanti, col bando, da questa qualità; la confisca, la pena implicita di morte, la perdita di ogni diritto, beneficio.’”<sup>389</sup> Fu escluso anche dalla pace del Cardinal Latino, stipulata nel gennaio 1280. “Questo dannato dovè dunque morire tra quest’ultima data e l’inizio del 1300.”<sup>390</sup>

I Pazzi, acerrimi nemici della Firenze guelfa, impegnati nell’alto Valdarno in una sanguinosa guerriglia anti-fiorentina, saranno i primi ad incrociare nel 1302 lo stesso Dante appena ostracizzato dalla città. Il poeta, nel noto convegno bianco-ghibellino dell’8 giugno 1302 a San Godenzo, troverà al suo fianco come garante, presso gli Ubaldini, Bettino de’ Pazzi, lontano nipote del Ranieri condannato nel sangue bollente del Flegetonte. Dante giungerà nel lasso di tempo di un paio di anni a ritirarsi dalla compagnia dei Pazzi, presto giudicata empia e malvagia, ma sarà in seguito costretto a frequentare nobiltà feudali poco dissimili, come i Guidi da Porciano attesi nella decima bolgia dell’ottavo cerchio da maestro Adamo.

È indubbio che “il breve spazio concesso da Dante nel testo e l’univoca condanna attraverso l’immersione in una delle zone più profonde del Flegetonte, ci impediscono di attribuire al personaggio una dimensione ‘eroica’ o quantomeno una valutazione ambigua.”<sup>391</sup> I personaggi, ritratti annaspate nel bollente fiume di fuoco, sono impossibilitati ad emettere alcun suono per poter dialogare con i pellegrini: “non c’è alcuno scampo, e nessuna attenuante, secondo Dante, per i due Rinieri incontrati nel settimo cerchio dell’Inferno.”<sup>392</sup>

“Per ciascuno di questi personaggi, Dante fornisce soltanto un accenno, peraltro piuttosto generico”<sup>393</sup>: il loro breve richiamo bibliografico non è enunciato dalle anime dannate stesse ma dal centauro Nesso che si erge a guida in questo canto. “I personaggi umani del canto, i peccatori, che sono abbastanza numerosi e indistinguibili da essere ripetutamente indicati come ‘gente’<sup>394</sup> non sono mai portati alla ribalta dell’attenzione del lettore. Fatta eccezione per le loro urla e pianti, restano in

---

<sup>388</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, cit., pp. 316.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> F. Veglia, *Predoni e banditi nella Commedia (a proposito del “bandito-cortese”)*, cit., p. 312.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>394</sup> *Inf.*, XII, v. 103; v. 116; v. 121.

silenzio per tutto il tempo”<sup>395</sup>, senza la possibilità né di poter dialogare con i due poeti pellegrini, né di poter ingiuriare i centauri per l’inclemente scoccare delle frecce. “Durante tutto il canto, il movimento, la parola e l’intelligenza appaiono come valori positivi, intimamente connessi tra loro ed esemplificati in Virgilio e i centauri; mentre i loro opposti negativi, immobilità, afasia e stupidità, sono rappresentati nel Minotauro e nei peccatori.”<sup>396</sup> A nessun violento “è concesso diritto di parola, nessuno è degnato di un ricordo che vada oltre i due versi: il disprezzo porta Dante addirittura a nominare soltanto così, con una perifrasi, Guido di Monfort colpevole di aver ucciso ‘in grembo a Dio’ (in chiesa), e a citare degli altri e soli nomi.”<sup>397</sup> La parola al servizio della verità, della giustizia e della *potestas*, è un nobile strumento offerto all’uomo da Dio per raggiungere e compiere il bene, è un mezzo per anelare all’unica e vera parola, che è quella divina, il *Verbum* puro ed eccelso; ma il suo utilizzo per attraversare percorsi che ne traviano la sua naturale bontà e la sua semplice predisposizione dell’essere creaturale all’amore e del bene, conduce necessariamente alla sua decadenza, alla sua confusione e alla sua definitiva perdita, se non vi è reale e sentito pentimento. Di tale affermazione sono esempio i tiranni, dispotici oratori per eccellenza in vita e signori del silenzio e del lamento in morte, che Dio mette a tacere nel ribollire eterno del sangue. Il non parlare dei tiranni e dei predoni, tragico emblema, nella loro immobilità perpetua, dell’annullamento della vita e dell’incombente suprema del male, dal quale loro stessi sono stati travolti e messi a tacere, è la terribile conseguenza dell’uso del discorso col quale essi si erano resi rei di gravi peccati.

Ma la ragione del lamentoso silenzio delle anime dei dannati che risiedono in questo cerchio può essere anche interpretata secondo una lettura ‘classica’, un prelievo letterario, estratto dal sesto libro dell’*Eneide* di Virgilio, poi riadattato da Dante al nuovo contesto del poema sacro. Infatti, il poeta mantovano, offre, nel caratterizzare la voragine oltretombale, un prototipo di *καταβαίω* fondato su particolari credenze popolari che associano l’entrata infernale con la presenza diffusa di foschi vapori e di esalazioni sgradevoli all’olfatto. Dopo aver descritto l’ingresso nell’oltretomba, Enea penetra in una profonda spelonca pervasa da emissioni maleodoranti e che offuscano l’aria nei pressi della spaccatura rocciosa nei pressi del lago dell’Averno. Dopo essersi soffermato sul particolare lezzo sprigionato dai fiumi foschi, ecco che l’eroe virgiliano afferma: “Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegeton, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas”.<sup>398</sup> Se queste anime dannate avessero parlato, avessero infranto il silenzio che regna attorno a lui, avessero conversato

---

<sup>395</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 150. Traduzione mia.

<sup>396</sup> Ivi, p. 159.

<sup>397</sup> A. Ardigò, *Centauri e dannati nel XII canto dell’Inferno*, in “ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Milano”, LXV, 1, 2012, pp. 139-155.

<sup>398</sup> Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. C. Onesti, Torino, ET classici, 2014, VI, 264-267.

con i due pellegrini, avrebbero di certo avuto una funzione sicuramente maggiore e preponderante rispetto a quella che Dante *auctor* invece gli ha conferito e attribuito. Le anime dei tiranni e dei predoni non proferiscono parola “così come l’artefice di tutto il male del mondo non viene menzionato laddove, invece, la tradizione gli conferiva un notevole ruolo.”<sup>399</sup> La semplice facoltà di parola avrebbe orientato su di loro una così massiccia attenzione, da contrastare con la volontà del poeta di porre in ombra queste anime violente e sanguinarie. Chi, infatti, come i più spietati tiranni e i più ingannevoli e spietati predoni, deve essere relegato all’indifferenza, se non al disprezzo, non ha il diritto di parola: il vero essere dei tiranni e ladroni del doloroso regno è la vacuità, il nulla.

“Né, cosa abbastanza interessante, Dante personaggio si fa avanti in Inferno XII. Anch’egli rimane in silenzio.”<sup>400</sup> È il narratore stesso “a suggerire una lettura altamente concettuale del canto. Solitamente compiaciuto protagonista della propria opera, il poeta qui si fa da parte, si toglie dalla scena, sposta totalmente il fuoco da se stesso per rivolgerlo a ciò che è rappresentato.”<sup>401</sup> La posizione di spicco è, secondo Alessandro Ardigò, “riservato ai numerosi personaggi/protagonisti, che vengono in questo modo sovraccaricati di attenzione.

Per tutto il canto Dante rimane silenzioso e non si fa coinvolgere da nessun dialogo né con i dannati, né con Virgilio: si limita a pensare e a guardare pensoso le varie scene che si susseguono.”<sup>402</sup> L’unica azione che “più si avvicina ad un interrogativo nei confronti di Virgilio è il movimento compiuto al verso 113. Il poeta invece ascolta i discorsi di Virgilio, segue le istruzioni”<sup>403</sup> e, soprattutto, osserva. È fitta l’insistenza sui *verba videndi*, “unici fattori unificanti nella narrativa di questo canto, se non dell’intero *Inferno*: Dante personaggio, osservando, registra ciò che vede e lo narra con la voce del narratore, servendosi con insistenza della frase-chiave ‘io vidi’<sup>404</sup>. In questo senso Inferno XII contrasta significativamente”<sup>405</sup> con alcuni canti precedenti (per esempio, il III e il VI) in cui l’elemento prevalente è l’oscurità che ostacola la visione del pellegrino; “qui tutto, per quanto bizzarro, è visto e reso con spietata chiarezza. È questa chiarezza che permette il riconoscimento degli altrimenti invisibili Ezzelino da Romano e Obizzo d’Este per il colore dei loro capelli, o registra così esattamente la grazia maestosa dei movimenti di Chirone”<sup>406</sup>, o il saltellare scomposto del Minotauro.

---

<sup>399</sup> M. Lazzerini, *Dalla parola al silenzio. La lingua dei diavoli nell’Inferno di Dante*, Roma, Fermenti Editrice, 2010, p. 171.

<sup>400</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 153. Traduzione mia.

<sup>401</sup> A. Ardigò, *Centauri e dannati nel XII canto dell’Inferno*, cit., p. 140.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 152. (“Allor mi volsi al poeta, e quei disse:”).

<sup>404</sup> *Inf.*, XII, v. 14; v. 52; v. 103; v. 121.

<sup>405</sup> S. Botterill, “*Inferno*” XII, cit., p. 152. Traduzione mia.

<sup>406</sup> *Ibidem*.



In questo canto “l’iterato silenzio è funzionale alla rappresentazione in chiave iperbolica e intensiva dei sentimenti, non altrimenti esplicitati, di paura e orrore del pellegrino, ed è scelta espressiva capace di tradurre assai efficacemente ‘il primo impatto angosciante del protagonista con le zone del basso inferno.’<sup>407</sup>”<sup>408</sup> Le “mostruose epifanie”<sup>409</sup> del Minotauro e dei centauri, con i loro aspetti ferali e minacciosi, le grida di dolore e il pianto delle “belve umane”<sup>410</sup> tormentate, il puzzo nauseabondo, l’orrore del paesaggio e l’inusuale contenuto del fiume Flegetonte “inducono nel protagonista una generale condizione di stupefazione paurosa, che ne ottunde le capacità e lo priva della parola.”<sup>411</sup> La funzione dell’*agens* “è limitata esclusivamente all’angolazione narrativa e il suo ruolo si esaurisce nella puntigliosa registrazione della sola esperienza visiva, senza nulla concedere alle suggestioni patetiche: non una parola viene infatti pronunciata da Dante personaggio.”<sup>412</sup> La limitata partecipazione emotiva di Dante personaggio, resa evidente dal suo mutismo, è “una intenzionale strategia espressiva che [...] assume forti implicazioni significative, coerenti con la complessiva atmosfera del canto, soprattutto quando si consideri la eccezionalità del ricorso a una tale tecnica rappresentativa nell’*Inferno*.”<sup>413</sup> Dante *agens* resta infatti completamente silente solo in altri due canti del primo mondo ultraterreno: “nel XVII, dove il motivo della parola bloccata viene esplicitamente tematizzato (I’ m’assetai in su quelle spallacce; / sì volli dir, ma la voce non venne / com’io credetti: ‘Fa che tu m’abbracce’ vv. 91-93), attribuendone dunque la causa all’orrore provocato dalla discesa a volo”<sup>414</sup> sul dorso di Gerione; e nel canto XXV, luogo “delle metamorfosi dei dannati in serpenti, bestie di cui era già nota nel Medioevo la facoltà di provocare effetti di annichilente fascinazione, e canto in cui soprattutto si denuncia ancora una volta una forma di pervertimento dell’immagine umana, di commistione tra *humanitas* e *feritas*”<sup>415</sup>, anticipata, in pochi versi addietro, dalla comparsa di Caco, “centauro pien di rabbia”<sup>416</sup>. È inoltre rilevante notare lo “scacco comunicativo”<sup>417</sup> che l’*agens* subisce alla vista di Lucifero nel canto XXXIV: “Com’io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch’i’ non lo scrivo, / però ch’ogne parlar sarebbe poco”<sup>418</sup>.

---

<sup>407</sup> V. Russo, “*Inf.*” XII: verso il “profondo abisso” del basso *Inferno* e “più crudele” stipa di dannati, in *Da una riva all’altra. Studi in onore di Antonio D’Andrea*, introduzione di Dante Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995, p. 125.

<sup>408</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII*, cit., p. 377.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

<sup>411</sup> *Ibidem*.

<sup>412</sup> *Ivi*, 368. Corsivo mio.

<sup>413</sup> *Ivi*, p. 376.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 377.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> *Inf.*, XXV, v. 17.

<sup>417</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII*, cit., p. 377.

<sup>418</sup> *Inf.*, XXXIV, vv. 22-24.

L'afasia di Dante personaggio sarebbe anche intenzionalmente "adibita dunque dal narratore a caratterizzare le tappe cruciali, decisive, dell'itinerario psicologico e figurativo dell'*agens* nel basso inferno: il canto XII, che con il Minotauro e i centauri, segna l'avvio di una nuova parte del viaggio improntata a una più impegnativa e ardua esperienza del male."<sup>419</sup> Il canto si chiude "circolarmente, cominciando con l'impotenza insufficientemente umana del Minotauro alla non più umana impotenza dei peccatori; e il vuoto lasciato da questa abolizione della personalità umana è stato riempito, con caratteristica ironia dantesca, dall'immagine conclusiva di un mostro equanime"<sup>420</sup>, dotato di intelletto, che, compiuto il suo dovere, ripercorre i suoi passi lungo il fiume di sangue per ricongiungersi ai suoi ferali compagni "lasciandosi alle spalle le tormentate e stridenti ombre di loro stessi che hanno volontariamente gettato via la vera umanità di cui non hanno mai goduto."<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> A. Mazzucchi, *Canto XII.*, cit., p. 377.

<sup>420</sup> S. Botterill, "*Inferno*" XII, cit., p. 161. Traduzione mia. (*Inf.* XII, v. 139 "Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo").

<sup>421</sup> *Ibidem.*

## IL SILENZIO TRADITORE: UGOLINO DELLA GHERARDESCA E ARCIVESCOVO RUGGIERI

Il cerchio IX, dei traditori, un grande lago ghiacciato diviso in quattro zone concentriche, è descritto nei canti XXXII e XXXIII. In verità, anche nel XXXIV si parla di esso, e precisamente nell'ultima zona, ma si tratta di una descrizione di appena sei versi (10-15); i dannati sono sommersi dentro il ghiaccio, non parlano, né il poeta si sofferma a considerarli; la sua attenzione in quel canto è tutta rapita da Lucifero. I canti dei traditori sono essenzialmente i due precedenti, che costituiscono un'unità non solo strutturale ma fantastica, anche se in essa va considerato a parte il racconto del conte Ugolino (XXXIII 1-90), tenuto su un registro suo proprio. Siamo al centro della Terra e quindi, per la scienza al tempo di Dante, al centro e nel punto più basso dell'universo; ci troviamo anche, insieme, al fondo di ogni peccato: più in basso la degradazione umana non può andare. Le lacrime gocciolanti delle fessure della statua del Veglio di Creta formano, come si apprende dal XIV canto dell'*Inferno*, i fiumi infernali, e tra questi il Cocito, dal greco "fiume delle lacrime", il quale ristagna in un lago "là dove più non si dismonta": per procedere oltre non si scende più, ma si sale verso l'altro emisfero. Il lago è ghiacciato dal vento prodotto dalle ali di Lucifero; è tanto vasto, che può essere formulata l'ipotesi che vi possano precipitare sopra intere montagne, senza che scricchioli, neppure all'orlo dove il ghiaccio è meno spesso; dunque, anche straordinariamente compatto e consistente. La conformazione generale del cerchio è analoga a quella del cerchio VIII: un piano in declivio, pendente verso un buco o pozzo centrale; il cerchio precedente è diviso in dieci bolge, il IX in quattro zone; ma queste non sono fossi: evidentemente il poeta ha voluto che i confini fra l'una e l'altra di esse non fossero nettamente segnati come nelle Malebolge. Anche le pene dei traditori delle diverse specie non sono nettamente differenziate tra loro come quelle del cerchio sovrastante: i traditori sono tutti immersi più o meno profondamente nel ghiaccio e vengono distribuiti in quattro zone concentriche e degradanti a imbuto; cambiano solo le posizioni. Nelle prime due zone (Caina, traditori dei parenti; Antenora, della patria e del partito) i dannati emergono dal ghiaccio con la testa, sicché il cerchio appare come una sterminata pianura vitrea, con due fasce circolari esterne costellate di teste mozzate "che ricordano la pena della decapitazione riservata ai traditori. Dal punto di vista allegorico è facile intuire che il gelo allude all'odio, come il calore all'amore e la postura cui i dannati sono obbligati con il viso rivolto all'ingiù, da una parte è

‘mos communis proditoris’<sup>422</sup> dovuto alla loro falsità,<sup>423</sup> dall’altra è simbolo di disumanità invertendo il *topos* secondo cui l’uomo è l’unico animale che può guardare il cielo. Ai dannati della Caina è consentito tenere il viso basso, di modo che le loro lacrime possono fluire dagli occhi, cadendo sul ghiaccio; quelli dell’Antenora, invece (secondo una ragionevole ipotesi), non possono tenere il capo abbassato, e pertanto le lacrime, subito gelate dal vento infernale, chiudono loro gli occhi. I traditori delle altre due zone (Tolomea, traditori degli ospiti; Giudecca, di Chiesa e Impero) sono immersi con tutto il corpo nel ghiaccio; ma mentre i primi hanno il viso scoperto, gli altri sono sepolti per intero, in varie posizioni, lasciando i loro corpi trasparire “come festuca in vetro”<sup>424</sup>. La mancanza di volto e l’assenza della parola comportano che i dannati non possano essere identificati: “è la condanna all’anonimato, che nell’ottica dantesca è condanna pesante.”<sup>425</sup> Si pensi alle anime degli ignavi, sui quali Virgilio emette la frase ormai proverbiale: “non ragioniam di lor, ma guarda e passa”<sup>426</sup>: in questa occasione, l’anonimato a cui sono relegate queste anime è una scelta attribuibile al protagonista; nel caso dei dannati della ghiaccia infernale, il viso è già di per sé irriconoscibile per una scelta di pena di Dante *auctor*.

Dante *viator* non ravvisa alcuna personalità fra questi dannati; i soli traditori figurativamente rivelati sono fuori dal ghiaccio, maciullati dalle fauci di Lucifero. Neppure i traditori degli ospiti possono piangere, perché anche ad essi le lacrime congelate serrano gli occhi: “Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e ‘l duol che truova in su li occhi rintroppo, / si volge in entro a far screscere l’ambascia”<sup>427</sup>. Le quattro zone ove risiedono i traditori infernali vengono appellate in riferimento ai traditori paradigmatici della storia antica: Caina, nella quale risiedono i traditori dei consanguinei, prende il nome dal primo uccisore del proprio fratello; la seconda, entro la quale risiedono i traditori del partito politico e della patria, è “chiamata Antenora, dal troiano Antenore, che secondo alcune fonti avrebbe tradito la patria consegnando ai Greci la statua del Palladio e aprendo il cavallo di legno (avrebbe collaborato cioè alle perpetrate astuzie di Ulisse).”<sup>428</sup> Dante scelse il personaggio di Antenore per sottolineare la sua responsabilità in relazione alla caduta di Troia, “sottraendola ad Enea che, secondo la medesima fonte serviana, invece la divideva.”<sup>429</sup> La zona della Tolomea custodisce i traditori degli ospiti; secondo il *Comentarius* di Pietro Alighieri, il luogo di punizione di

---

<sup>422</sup> Benvenuto, *ad loc.*

<sup>423</sup> S. Bellomo, *Giganti e traditori – Inferno XXXI-XXXII*, in *Esperimenti danteschi. “Inferno” 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 247-248.

<sup>424</sup> *Inf.*, XXXIV, v. 12.

<sup>425</sup> F. Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010, p. 76.

<sup>426</sup> *Inf.*, III, v. 51.

<sup>427</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 94-96.

<sup>428</sup> S. Bellomo, *Giganti e traditori – Inferno XXXI-XXXII*, cit, 247.

<sup>429</sup> G. Brugnoli, *Eneadi e Antenoridi*, in “*Italianistica*”, 14, 1985, pp. 9-13.

tale peccato è così chiamato in riferimento a Tolomeo, un personaggio dell'Antico Testamento (è presente nel libro dei Maccabei, ultimo capitolo), il quale, per bramosia del potere, commissionò l'uccisione del suocero e dei cognati mentre erano suoi ospiti ad un banchetto.

Tolomeo, figlio di Abubo, era stato costituito stratega della pianura di Gerico. Egli possedeva molto argento e oro, poiché era il genero del sommo sacerdote. Il suo cuore si inorgogì e si propose di impadronirsi del paese e covava perfidi disegni contro Simone e i suoi figli per eliminarli. Simone era in visita alle città della regione e si interessava delle loro necessità. Venne allora a Gerico insieme con Mattatia e Giuda, suoi figli, nell'anno centosettantasette, nell'undicesimo mese, cioè il mese di Sebat. Il figlio di Abubo, che covava il tradimento, li ricevette nella cittadella, chiamata Dok, che egli aveva costruito, e servì loro un grande banchetto, nascondendo lì degli uomini armati. Quando Simone e i figli furono ubriachi, Tolomeo e i suoi uomini si alzarono, impugnarono le armi, si scagliarono contro Simone nella sala del banchetto e trucidarono lui, i due figli e alcuni suoi servi. Così commise un'enorme perfidia e rese male per bene. Tolomeo poi scrisse un rapporto di queste cose e lo inviò al re, perché gli mandasse milizie in aiuto e gli desse in consegna la loro regione e le città. Inviò altri uomini a Ghezer per eliminare Giovanni e spedì lettere ai suoi comandanti, che venissero da lui, perché voleva dare loro argento, oro e doni; altri infine inviò a occupare Gerusalemme e il monte del tempio. Ma qualcuno corse avanti e informò Giovanni, a Ghezer, che suo padre e i suoi fratelli erano morti, aggiungendo: «Ha inviato uomini per uccidere anche te». Udendo ciò, Giovanni rimase profondamente costernato; catturò gli uomini inviati per sopprimerlo, e li mise a morte. Aveva infatti saputo che cercavano di ucciderlo. Le altre azioni di Giovanni, le sue battaglie e gli atti di valore da lui compiuti, la ricostruzione delle mura da lui eseguita e le sue imprese, ecco tutto questo sta scritto negli annali del suo sommo sacerdozio, da quando divenne sommo sacerdote dopo la morte di suo padre.<sup>430</sup>

Tale interpretazione è avvalorata anche dai commentatori Francesco da Buti e Benvenuto da Imola, mentre in un commento anonimo fiorentino del XIV secolo, pur riportando in glossa l'ipotesi di assimilazione al personaggio biblico, viene ritenuto che si trattasse più probabilmente di un chiaro riferimento a Tolomeo XIII d'Egitto, che assassinò Pompeo rifugiatosi presso di lui. D'altronde, le chiose riportate dal figlio minore dell'Alighieri, Jacopo, appoggiano quest'ultima ipotesi, a riprova del fatto che già nella seconda generazione le interpretazioni non fossero univoche su questo particolare punto.

Nella Giudecca, dall'eponimo traditore per antonomasia, permangono immoti i traditori di benefattori o dell'autorità: questi sono considerati i maggiori colpevoli probabilmente perché

---

<sup>430</sup> *La Bibbia*, a cura di E. Bianchi, M. Cucca, F. Giuntoli, L. Monti, Torino, Einaudi, 2021, cap. 16.

infrangono i vincoli d'amore elettivo e non imposto dal caso come invece si tratta per l'appartenenza ad una fazione politica, determinata dalla famiglia di origine, o per il vincolo familiare. Il "fondo" dell'Inferno è stato toccato. Il peccato commesso da queste anime traditrici è assai più grave "di chi ha usato contro il prossimo la semplice violenza fisica. Come gli omicidi. Essi hanno infatti messo a profitto per far male non la semplice forza, propria degli uomini e degli animali, ma l'intelligenza, dono di Dio attribuito solo all'uomo."<sup>431</sup> Hanno dunque sviato dal bene più nobile della Creazione, che dovrebbe essere riservato solo ad un più alto mantenimento della vita umana, a discernere il bene dal male. Anche i traditori degli ospiti nelle Malebolge, nel cerchio VIII, hanno fatto uso della frode ma il loro peccato è meno grave, "poiché la frode si è rivolta contro chi non si fidava di loro. Le anime del cerchio IX hanno frodato chi, fidandosi, non aveva praticamente alcuna difesa contro l'inganno. La frode assume dunque, in questo caso, il più giusto nome di tradimento."<sup>432</sup>

In cosa consiste il contrappasso che viene inflitto inesorabilmente alle anime più dannate? Unanimi, i commentatori scorgono la ragione della pena nella freddezza di cuore, nel gelo della premeditazione proprio ai traditori. È contrappasso plausibile, chiaro ma senza dubbio generico, giacché la premeditazione è inscindibile da ogni peccato che non sia d'incontinenza o, in qualche caso, di violenza. Alcuni lettori hanno posto più forte l'accento sull'irrigidimento, sull'impietramento di questi dannati; certamente il tradimento, come è il massimo dei peccati, così è anche la massima negazione dell'umanità. L'uomo è quasi diventato pietra. L'immobilità impotente è propria a essi come ai giganti e a Lucifero. L'idea che nell'Inferno non sia presente solo il fuoco inestinguibile ma anche il gelo deriva da diversi passi evangelici in cui, dalle parole di Gesù, siamo a conoscenza che nell'Inferno ci sono buio e tenebre (Matteo 22, 13; 25, 30), eterni pianti e stridori di denti (Matteo 13, 42. 50; 22,13; 24, 51.; 25, 30). Quando si volle dare un'interpretazione letterale a queste parole, si ipotizzò che lo "stridore dei denti" corrispondesse all'azione fisiologica, causata dal freddo intollerabile, di "battere i denti". "Del resto, le antiche etimologie del nome classico dell'Inferno, cioè Tartaro, rimandano ad un verbo greco 'tartarizen' cioè 'tremare per il freddo'<sup>433</sup>. Va inoltre sottolineato il fatto che il mondo classico greco-latino concepiva il regno degli inferi come un mondo gelido e privo di alcun bagliore di luce anziché come un luogo di tormenti basati sulle pene del fuoco. È comunque rilevante il peso che ha avuto la teologia di San Tommaso d'Aquino nell'ordinamento dantesco dell'oltremondo. Nella questione 97 della *Summa Theologiae*, alla prima domanda, si chiede se nell'Inferno i dannati soffrano soltanto la pena del fuoco. Nella risposta San Tommaso sostiene: "Essendo il fuoco la pena più lancinante, per la sua virtù attiva, col termine 'fuoco' viene designato

<sup>431</sup> S. Melani, *Il canto XXXIII dell' "Inferno" di Dante. Lectura Dantis Aboensis*, in "Settentrione. Rivista di Studi Italo-Finlandesi", n.s., XII, 2000, pp. 192-210.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> Ivi, p. 194.

qualsiasi tormento, quando è gagliardo. I dannati passeranno da un violentissimo calore a un violentissimo freddo, senza provarne nessun refrigerio.”<sup>434</sup> Le eterne lacrime dei dannati, evocate dal Vangelo, confluiscono nel Cocito che sgorga originariamente da una fessura della statua del Veglio di Creta. I versi dei canti XXXII e XXXIII sono sonorizzati dal perpetuo ed incessabile battere dei denti (come la bufera infernale del V canto) che accompagna sinistramente gli ultimi passi dei due poeti nel regno infernale. Ma forse si avvicina ancor meglio al vero chi scorga nel freddo che punisce i traditori il contrappasso al fuoco della carità; connotazione di questa virtù così comune e tradizionale che non ha bisogno d’essere documentata: basterà ricordare che nella processione simbolica del Paradiso terrestre la carità apparirà a Dante in figura femminile “tanto rossa / c’ha pena fora dentro al foco nota”<sup>435</sup>. Certamente, anche la non-carità caratterizza tutti i peccatori, salvo gli incontinenti, ma qui essa sembra essere particolarmente posta in risalto. Altri dannati danteschi accusano o deridono i loro compagni di pena (ad esempio in *Inferno* XVII 67-73), ma in nessun altro luogo dell’*Inferno* la mancanza di solidarietà è così totale e sistematica come fra i traditori. Quanto più i traditori tengono a non essere ricordati in Terra perché sanno che essere rimembrati significa per loro essere esecrati, tanto più i compagni godono nel rivelare la loro identità, e di alcuni anche le imprese proditorie: i traditori continuano a tradire. Camicion dei Pazzi rivela l’identità dei conti di Mangona, da questi taciuta; e insieme accusa Modret, Focaccia, Sassol Mascheroni, il suo congiunto Carlino; Lo stesso Camicione stabilisce malignamente una graduatoria di reità: sostiene che in tutta Caina non si potrebbe trovare gente più degna dei conti di Mangoni “d’esser fitta in gelatina”; poi ammette, nominandosi, il suo tradimento, ma si affretta ad aggiungere che un traditore più colpevole di lui, Carlino, lo raggiungerà presto. Rivela inoltre il proprio nome, ma per un atto di impazienza che è proprio anche di un altro personaggio traditore, Bocca degli Abati. Anche questi si ostina a non presentarsi, ma il nome di lui è rivelato dalla derisione di Buoso da Duera; e allora egli per vendicarsi svela chi sia costui e nomina altri, Tesauo dei Becchiera, Gianni Soldanieri, Gano e Tebaldello. “Tutti i peccatori del nono cerchio sono – come si addice alla loro ‘matta bestialità’ - simili ad animali. Dante stesso pensa che sarebbe stato meglio per loro essere pecore o capre (*Inf.*, XXXII 15) piuttosto che esseri umani, ma essi somigliano a rane, fanno rumore come le cicogne (*Inf.*, XXXII 1-6), cozzano tra loro come caproni (*Inf.*, XXXII 50)”<sup>436</sup>; più avanti, Ugolino è come un cane e Lucifero stesso,

<sup>434</sup> Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae*, a cura di P. Caramello, Torino, Marietti Editore, 1986, 97, I.

<sup>435</sup> *Pg.*, XXIX, vv. 122-123.

<sup>436</sup> P. Boitani, *La tragedia di Ugolino – Inferno XXXIII-XXXIV*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 254.

“vermo reo”<sup>437</sup>, appare come un orribile uccello o, piuttosto, un pipistrello. La tragedia di questi peccatori è quella di uomini che sono divenuti bestie brute.

Alla fine del canto si trovano altri due dannati in una buca, legati dall’odio come i conti di Mangona, ma la coppia è più orrenda: una testa che ne sovrasta un’altra a guisa di corona e la superiore mangia la sottostante. Il conte Ugolino, traditore del suo partito, rode colui dal quale è stato a sua volta tradito, l’arcivescovo Ruggieri. Ugolino punisce per la sua causa personale e insieme a Dio per il personale contrappasso di Ruggieri: questi “diviene il ‘fiero pasto’ di un uomo per opera sua morto di fame, lui e i figli”<sup>438</sup>. Fame di vendetta, infiammata dall’odio che tramuta l’uomo in essere bestiale: è il culmine della violenza. Il racconto di Ugolino, annunciato negli ultimi versi del canto XXXII, si svolge, dopo la pausa data dalla fine del canto, in quello successivo. Nel XXXIII canto Dante abbandona la tonalità che contraddistingue il XXXII per dar luogo a un diverso tono del discorso. Se Ugolino parla, è perché il racconto della sua fine “frutti infamia al traditor”<sup>439</sup> che rode, all’arcivescovo Ruggieri. E frate Alberigo, dopo essersi palesato, si affretta a nominare l’ombra che gli sta dietro, Branca Doria.

Nel canto XXXII Dante e il suo *dux* procedono lungo l’orlo del gelato Cocito nel quale si trovano le anime dei traditori che, “mettendo i denti in nota di cicogna”, cioè battendo velocemente le due arcate dentali come le cicogne battono i loro denti (ritorna, martellante, il rumore della collisione e dello stridore dei denti ripreso dal Vangelo), sono conficcate fino al collo. Oltrepassata la zona dei traditori dei parenti con un certo disdegno che riporta alla mente vagamente quello provato per le anime dei pusillanimi, Dante *viator* incontra le anime di coloro che tradirono la patria: queste ultime sembrano risvegliare nel poeta particolare interesse forse per la particolare colpa, il tradimento del luogo di provenienza, ritenuta da Dante peccato imperdonabile. “Dante e Firenze sono, per noi moderni – e dal secolo scorso – un binomio inscindibile; così come, sempre per noi, Firenze tra fine del XIII e primi del XIV è la ‘Firenze di Dante.’”<sup>440</sup> Rimasto solo in esilio, senza i pochi beni confiscati, e presto esauriti i fondi raccolti a fatica dai familiari rimasti a Firenze che accesero mutui in suo favore, Dante dovette umiliarsi, contando sulla benevolenza e la magnificenza di qualche mecenate. Non gli mancarono, nonostante non molti gli avessero offerto ospitalità, chi gli diede alloggio, ma nessuno sopportò – qui sono consapevole di semplificare un po’ le vicende – di tenerlo a casa a lungo. Dopo poco il pane che gli veniva elargito sapeva troppo di sale (e il pane a cui era abituato sin da bambino era sciapo) e le scale si facevano “duro calle”, e non era un problema di

---

<sup>437</sup> *Inf.*, XXXIV, v. 108.

<sup>438</sup> F. de Sanctis, *L’Ugolino di Dante*, pubblicato la prima volta in “Nuova Antologia”, XII, fasc. 12, dicembre 1869, poi nei *Nuovi saggi critici* del 1873, pp. 681- 704.

<sup>439</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 8.

<sup>440</sup> E. Brilli, *Dante, Firenze e l’esilio*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea, Justin Steinberg, Roma, Carocci, 2020, p. 199.



pinguedine che lo facesse ansimare in salita. E allora doveva partire, mettersi in gioco e rischiare molto per le città italiane.

Dopo aver costretto alcune anime a rivelare la loro identità, ecco che una coppia di dannati poco distanti attira l'attenzione del poeta. I due peccatori sono colti mentre stanno scontando la loro pena la quale, in questo caso, si presenta diseguale: un dannato, infatti, rode il capo ad un'altra anima che rimane inerme. Questa presentazione scenografica fornita da Dante è sia funzionale a introdurre il discorso e a fornirgli un contesto e sia per porre un riferimento mitologico preciso. Nel verso 130 e nei seguenti del canto XXXII Dante, tramite una similitudine, dà conto della natura del gesto che l'anima compie nei confronti dell'altra. Il riferimento mitologico è alla *Tebaide* di Stazio, in particolare a un episodio che si trova a conclusione dell'ottavo libro (esattamente come nella *Commedia* l'episodio è collocato a conclusione del XXXIII canto dell'*Inferno*). La vicenda è assai nota: il caledone Tideo, uno dei sette re che assediaron Tebe, venne ferito a morte dal tebano Menalippo. Ciò nonostante, il re riuscì ad uccidere il suo offensore e pregato il compagno Capaneo (altro personaggio protagonista del poema dantesco) di portargli la testa mozza del nemico, pur moribondo, si mise a roderla con odio furioso. "Il 'disdegno' di Tideo – il suo furioso dispetto – è l'indice del tono che dominerà la prestazione di Ugolino<sup>441</sup>"; entrambi odiano e rosicchiano il capo del nemico silente. Questo riferimento mitologico serve a "sintonizzare" la scena sin da subito su un registro tebano, di fondamentale importanza per lo sviluppo del discorso politico nel canto successivo. "Queste citazioni servono chiaramente a incorniciare l'apparizione di Ugolino, ne segnano le premesse, con il richiamo alla vicenda di Tideo e Melanippo (XXXII, 130-31) e la conclusione, con l'accento alla 'novella Tebe' nell'invettiva contro Pisa (XXXIII, 89)."<sup>442</sup> A loro volta, i due riferimenti tebani rinviano alla "prima occorrenza di questo 'paradigma tebano' nei canti finali dell'*Inferno*, occorrenza che cade in un lungo quanto mai significativo, vale a dire nell'invocazione con cui si apre il canto XXXII."<sup>443</sup>

Ma quelle donne aiutino il mio verso  
ch' aiutaro Anfione a chiuder Tebe,  
sì che dal fatto il dir non sia diverso.<sup>444</sup>

---

<sup>441</sup> P. Boitani, *La tragedia di Ugolino*, cit., p. 254.

<sup>442</sup> G. Barberi 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 Barberi Squarotti*, presentazione. di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, 2006, p. 258.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

<sup>444</sup> *Inf.*, XXXII, vv. 10-12.

Com'è noto, si tratta dell'occasione in cui Dante, accingendosi a concludere la prima cantica del suo poema, invoca la facoltà poetica affinché gli vengano concesse quelle rime "aspre e ciocche"<sup>445</sup> adeguate a descrivere la materia dell'ultima parte infernale. Questo genere di poesia, aggiunge Dante, è la stessa che consentì al poeta Anfione di innalzare miracolosamente le mura di Tebe, "il che equivale a dire che solo il modello di poesia rappresentato dal 'paradigma tebano' è quello che perfettamente si confà allo spettacolo del cerchio dei traditori, dove il parallelismo non è tanto fra le terribili vicende del mito e il contenuto della descrizione cui Dante si accinge,"<sup>446</sup> quanto "fra il chiudersi delle mura di Tebe e la conclusione descrittiva della città infernale"<sup>447</sup>, e cioè si attua sul piano dello stile, della prassi poetica e della *convenientia* espressiva che, com'è noto, dal *De Vulgari Eloquentia* coinvolge l'etica e l'estetica della rappresentazione. Una poesia modellata sul registro tebano, da Anfione a Stazio, è dunque l'unico che garantisca la verità morale e letterale del canto ("Sì che dal fatto il dir non sia diverso"<sup>448</sup>). Rilevante è il fatto che nella tradizione Tebe era stata per antonomasia la città dove la lotta per ottenere il potere aveva generato i più atroci crimini contro i consanguinei e la più proterva ribellione contro la divinità. Tebe è quindi "prefigurazione della società italiana del Duecento, i cui uomini, condannati dai medesimi delitti, popolano di fronte a Dante il fondo dell'Inferno."<sup>449</sup> I richiami tebani che aprono e chiudono ciclicamente *Inferno* XXXII non sono quindi meramente funzionali ad inscrivere la scena di Ugolino sotto una certa prospettiva e ad omaggiare la letteratura classica ma servono innanzitutto per individuare emblematicamente uno stile di rappresentazione. Entro queste premesse si sviluppa il discorso manifestatamente difforme del conte Ugolino, "che dunque sfugge - con le conseguenze che ciò comporta a livello di interpretazione - alla qualità stilistica auspicata come indispensabile affinché la rappresentazione dell'ultimo cerchio dell'Inferno risponda in tutto allo spettacolo in cui Dante pellegrino ha contemplato la verità del giudizio di Dio nella sua manifestazione più terribile."<sup>450</sup> Tuttavia, questo non è l'unico elemento che Dante introduce al termine del canto XXXII; dopo aver descritto la postura dei due dannati, Dante avvia un'interlocuzione con l'anima che rode l'altra a partire dal verso 133 sino al termine del canto:

---

<sup>445</sup> *Inf.*, XXXII, v. 1.

<sup>446</sup> G. Barberi Squarotti, *La materia di cui è fatto Ugolino*, cit., p. 258.

<sup>447</sup> A. Jacomuzzi, *L'imgo al cerchio e altri studi sulla "Divina Commedia"*, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 65.

<sup>448</sup> *Inf.*, XXXII, v. 12.

<sup>449</sup> G. Barberi Squarotti, *La materia di cui è fatto Ugolino*, cit., p. 259.

<sup>450</sup> L. Battaglia Ricci, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la "Commedia"*, Pisa, Giardini, 1983, pp. 33-34.

“O tu che mostri per sì 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”.<sup>451</sup>

Dante sollecita il dannato che rode a placare temporaneamente la pena inflitta allo sventurato compagno per narrare la sua vicenda (e quella del dannato a cui è roso il capo) e i motivi del suo gesto bestiale. Secondo la logica del *do ut des*, Dante stringe un patto con quest’anima promettendo di esporre la sua storia e le sue ragioni una volta ritornato nel mondo dei vivi. Questa interlocuzione che si instaura tra Dante e l’anima crea un parallelismo con il dialogo, che Dante svolgerà nella seconda parte del canto XXXIII con Frate Alberigo, che sarà l’esca che induce il dannato ad ampiamente raccontare la sua storia. Con questa richiesta si interrompe bruscamente il canto XXXII e si crea un effetto di *suspence* riguardante la situazione e l’identità dei due dannati: la presentazione dei due peccatori viene rimandata immediatamente all’inizio del canto successivo nel quale si dispiega il più ampio dialogo mai avuto da Dante con un’altra anima dannata. Il canto XXXIII comincia in *medias res* focalizzandosi in un primo piano dedicato esclusivamente ai due traditori protagonisti; l’atmosfera algida e pungente viene accantonata per lasciare spazio alla brutalità ferina della scena incipitaria: si percepiscono, nelle prime terzine dantesche, scricchiolii differenti rispetto a quelli del ghiaccio incrinato:

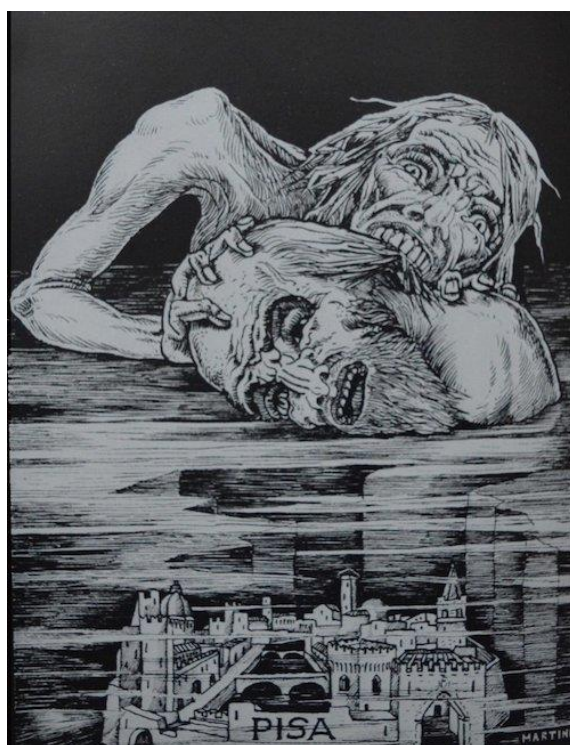
La bocca sollevò dal fiero pasto  
quel peccator, forbendola a’ capelli

---

<sup>451</sup> *Inf.*, XXXII, vv. 133- 139.

del capo ch'elli avea di retro guasto.<sup>452</sup>

Il sollevarsi dal “pasto” del conte segna il momento di massima differenza tra ciò che accade tra Ugolino-Ruggieri e il modello della *Tebaide* richiamato pochi versi prima. Se si legge la conclusione dell’ottavo libro dell’opera di Stazio, l’autore mette in chiaro in un’incidentale che quando ha inizio l’antropofagia, nessuno riesce più a strappare a Tideo la testa di Menalippo. Ugolino “rompe” il modello tebano che non viene seguito pedissequamente: è un Tideo che riesce a staccarsi dal capo del nemico perché ha trovato occasione di esercitare il proprio odio in un’altra forma, che è quella della parola, della formula retorica del *vituperium*.



8. Alberto Martini, *La Divina Commedia illustrata da Martini*, Oderzo, Pinacoteca Alberto Martini, 1943.

Il canto XXXIII comincia con i ributtanti rumori del cranio frantumato e rosicchiato dai denti, dalle cervella che viscide fuoriescono e dai capelli tesi per pulirsi la bocca con rapinosa violenza, quasi come si volesse estirparli dallo scalpo. Il dannato, con atteggiamento ferino, alza repentinamente gli occhi che fino ad un momento prima erano fissi sul pasto sanguinoso e li rivolge ai due peregrini appena giunti innanzi a loro. L’essere belluino lascia spazio al discorso umano e

---

<sup>452</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 1-3.

l'anima che ha appena interrotto il suo compito infernale si rivolge prontamente a Dante, riconoscendo dall'accento l'appartenenza alla medesima regione italiana e, esclamando accoratamente,

Poi cominciò: “Tu vuo’ ch’io rinovelli  
disperato dolor che ’l cor mi preme  
già pur pensando, pria ch’io ne favelli.

Ma se le mie parole esser dien seme  
che frutti infamia al traditor ch’i’ rodo,  
parlare e lagrimar vedrai insieme.

Io non so chi tu se’ né per che modo  
venuto se’ qua giù; ma fiorentino  
mi sembri veramente quand’io t’odo.”<sup>453</sup>

È bene nuovamente rimarcare che il conte Ugolino riconosce qui Dante, “alla voce, come ‘fiorentino’, quasi anche a giustificare preventivamente, fuori narrato e fuori campo, le moralizzate *imprecationes* comunali, anche se è ovvio che la fiorentinità del viandante, di cui il peccatore sottolineatamente intende ignorare l’identità”<sup>454</sup> (“io non so tu chi se’”)<sup>455</sup> e le modalità della presenza di persona *in animo et corpore* nel regno ultraterreno (“ne per che modo / venuto se’ qua giù”)<sup>456</sup> sono in funzione, “nel racconto, della selezione dei materiali informativi, per la distinzione tra ciò che ‘dir non è mestieri’<sup>457</sup> e quello del vivente, che nessuno dei viventi, può mai ‘avere inteso’<sup>458</sup>.”<sup>459</sup>

---

<sup>453</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 4-12.

<sup>454</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, in “*Lectura Dantis*”, V, 1989, pp. 3-13.

<sup>455</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 10.

<sup>456</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 11-12.

<sup>457</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 18.

<sup>458</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 19.

<sup>459</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, cit., p. 3.

È doveroso, prima di procedere ad un'analisi più puntuale del discorso dell'uno e del silenzio dell'altro, delineare le biografie di ambedue i dannati, le cui vite si incrociarono senza mai più abbandonarsi, neanche – nella narrazione e nel mito – dopo la morte. È importante sottolineare il fatto che le colpe e mancanze politiche dei due personaggi, che verranno a breve esposte, saranno taciute dalle due anime: la prima parlerà esclusivamente della pena inflittagli dall'arcivescovo e la seconda non proferirà alcuna parola durante il corso dell'intera narrazione.

L'anima di colui che parla appartiene al conte Ugolino dei della Gherardesca, uno dei personaggi più in vista della politica toscana durante gli anni giovanili di Dante. Figlio primogenito di Guelfo della Gherardesca conte di Donoratico, nato nella prima metà del secolo XIII, possedette molti feudi nella Maremma pisana, fu vicario di re Enzo in Sardegna ed ebbe investiture di terre anche nel Cagliaritano. D'antica origine lombarda, la famiglia dei conti Gherardeschi era per tradizione schierata sulle posizioni dell'Impero.

Ugolino sposò Margherita dei Pannocchieschi, parente di Nello – sventurato sposo (così almeno si è a lungo opinato) – di Pia dei Tolomei, contessa di Montigègnoli nella Maremma senese, dalla quale ebbe molti figli: Guelfo, Lotto, Matteo, Gaddo, Uguccone ed Emilia. Il primogenito, Guelfo II, sposò Elena, una figlia naturale del re Enzo, e ne nacque Lapo, Enrico, Nino detto il Brigata. Un altro nipote, Anselmuccio era figlio di Lotto.

Anche la città di Pisa era tradizionalmente ghibellina, ma Ugolino, quando si rese conto che in Toscana il predominio politico della Taglia Guelfa era diventato inoppugnabile, mutò le proprie vedute e cominciò ad accostarsi ad una futura signoria di parte guelfa. Fece sposare la figlia Emilia ad uno dei capi della fazione Guelfa, Giovanni Visconti. Da quelle nozze nacquero un maschio al quale fu dato il nome del nonno materno, Ugolino, appellato poi Nino.

Nel 1274-75, Ugolino e il cognato Giovanni Visconti tentarono di far conquistare i Guelfi nel governo di Pisa, ma l'impresa non riuscì. Il conte fu imprigionato e poi esiliato con gli altri capi guelfi. Con l'ausilio della Taglia Guelfa di Toscana, Ugolino poté rientrare a Pisa nel 1276, ed insieme a lui il nipote Nino Visconti, essendo il genero morto nel frattempo.

Cominciò così il periodo del suo maggiore splendore e della potenza di cui nessun altro Pisano aveva goduto. Si conquistò la benevolenza e la stima degli ambienti elevati, e preminenza autorevole tra il *vulgus*. Dichiarata la guerra tra Pisa e Genova, il conte Ugolino, nel 1284, ebbe il comando della flotta; ma lo scontro alla Meloria, avvenuto il 10 agosto, si risolse con una sconfitta per i Pisani.

Ritornato in città, ne rimase a capo come podestà e capitano del popolo, associando al potere il nipote Nino Visconti negli ultimi mesi del 1285. Essendosi unite a Genova anche le città di Lucca e Firenze, tradizionali acerrime nemiche di Pisa, Ugolino pensò di rompere quella pericolosa alleanza concedendo alle due città toscane alcuni castelli, lungo i confini, che erano in mano ai Pisani: a Lucca, Ripafratta, Viareggio, Firenze, Fucecchio, Montecàvoli e Castelfranco.

Conclusa la pace con Genova tra l'aprile e il maggio del 1288, il conte Ugolino si staccò dal nipote per avvicinarsi alla sua antica Parte Ghibellina, rappresentata dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini. Così, il 30 giugno, per un improvvido accordo tra Ugolino e Ruggieri, Nino fu cacciato da Pisa, mentre il nonno fingeva di essere estraneo alla vicenda, rimanendo nel suo Castello di Settimo. Narra Villani (VII, 121):

“Come seppe la partita di giudice Nino (Visconti), tornò in Pisa con grande allegrezza e festa; ma poco stette in sulla signoria, che la fortuna gli si rivolse al contrario, come piacque a Dio, per li suoi tradimenti e peccati [...] : che come era conceputo per l'arcivescovo di Pisa e i suoi seguaci di cacciare di Pisa giudice Nino e' suoi col tradimento e trattato del conte Ugolino, scemata la forza dei guelfi, l'arcivescovo ordinò di tradire il conte Ugolino: e subitamente a furore di popolo il fece assalire e combattere al palagio, facendo intendere al popolo ch'egli avea tradito Pisa e rendute le loro castella a' Fiorentini e a' Lucchesi; e senza nullo riparo rivòltoglisi il popolo addosso, s'arrendeo preso”.<sup>460</sup>

Con Ugolino furono presi e messi in carcere i suoi due figli, Gaddo e Ugucione, e due nipoti, Nino detto il Brigata, figlio del conte Guelfo II, ed Anselmuccio, rampollo del conte Lotto. Sotto l'infamante accusa di tradimento, fu imposto il pagamento di una multa provvisionale di 5000 lire pisane. Il debito venne immediatamente sanato; la stessa richiesta venne ripetuta e soddisfatta altre due volte. Alla quarta, Ugolino e i suoi figli non furono più in grado di colmare il debito. Era la metà di marzo del 1289 ed Pisani avevano chiamato a rappresentanza come capitano di guerra Guido di Montefeltro. Affidiamo, nuovamente, la parola al Villani (VII, 128):

“E giunto il detto conte in Pisa del detto mese di marzo, i Pisani, i quali aveano messo in prigione il conte Ugolino e i due suoi figliuoli, e due figliuoli del conte Guelfo suo figliuolo, siccome addietro facemmo menzione, in una torre in sulla piazza degli anziani, fecion chiavare la porta della detta torre e le chiavi gittare in Arno, e vietare a' detti pregioni ogni vivanda: gli quali in pochi giorni vi morirono di fame. Ma

---

<sup>460</sup> G. Villani, *Nova Cronica*, VII, 128.

prima domandando con grida il detto conte con penitenza, non gli concedettero frate o prete che 'l confessasse. E tratti tutti e cinque morti insieme dalla torre, vilmente furono sotterrati; e d'allora innanzi la detta carcere fu chiamata la torre della fame, e sarà per sempre. Di questa crudeltà furono i Pisani per lo universo mondo, ove si seppe, forte biasimati: non tanto per lo conte, che per gli suoi difetti e tradimenti era per avventura degno di sì fatta morte, ma per gli figliuoli e nipoti, che erano giovani garzoni ed innocenti".<sup>461</sup>

Della torre ove avvennero i sanguinosi fatti, ad oggi, ne sussiste qualche vestigio fagocitato nell'edificio ad arco che fa angolo sulla piazza dei Cavalieri, ora nominato "Palazzo dell'orologio".

Passiamo ora alla narrazione bibliografica dell'acerrimo nemico di Ugolino, disprezzato da quest'ultimo tanto in vita, quanto in morte. Figlio di Ubaldino della Pila e nipote del cardinale Ottaviano degli Ubaldini, faceva parte di una delle più importanti e famose famiglie ghibelline di tutta la Toscana.

Intrapresa, seguendo le orme dello zio, la carriera ecclesiastica, venne nominato arcivescovo di Pisa nell'anno 1278: attorno a sé radunò la parte ghibellina della città, rappresentata dalle famiglie dei Gualadi, dei Sismondi e dei Lanfranchi, facendo in modo che il governo fosse toto ai Guelfi, e dato a loro; ma, scoppiata la guerra tra Genova e Pisa, la sconfitta della Meloria cagionò, nel 1284, il ritorno dei Guelfi, capeggiati da Nino Visconti e da suo nonno, il conte Ugolino della Gherardesca. "Quest'ultimo, tuttavia, che aveva molto da farsi perdonare, poiché era stato lui a comandare alla Meloria la flotta pisana, tradì il nipote prendendo segreti accordi con l'arcivescovo Ruggieri."<sup>462</sup> Una volta salito al potere, Ugolino venne tradito da Ruggieri che sparse delle voci che contribuirono a far infuriare il popolo, che il primo luglio 1288, assalì il palazzo podestarile e rapì Ugolino, i nipoti e i figli che quivi risiedevano con lui.

Dopo la morte di Ugolino, Ruggieri si fece eleggere nel 1289 podestà di Pisa ma, incapace di reggere la lotta inflittagli da Visconti, dovette rinunciare velocemente al suo ufficio. Conservò il titolo ecclesiastico e tornò a vivere nella sua arcidiocesi, fino alla morte avvenuta nel 1295 a Viterbo. La sua tomba, in seguito scomparsa, fu collocata nel chiostro del monastero accanto alla chiesa viterbese di Santa Maria in Gradi, l'odierna sede dell'Università degli Studi della Tuscia.

Dante condanna tutto questo groviglio di mutui tradimenti e odi, veri o presunti tali, "scavando" un'unica buca i due principali antagonisti, Ugolino e Ruggieri; esclude il terzo

---

<sup>461</sup> Ivi, p. 335.

<sup>462</sup> B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e registro*, cit., p. 323.



principale personaggio di quelle vicende, Nino Visconti, al quale anzi dedicherà un lungo e affettuoso episodio nell'ottavo canto della seconda cantica, alle falde del monte del Purgatorio:

Ver' me si fece, e io ver' lui mi fei:  
giudice Nin gentil, quanto mi piacque  
quando ti vidi non esser tra ' rei!

Nulla bel salutar tra noi si tacque [...].<sup>463</sup>

Dante, compiacendosi di vederlo salvo, gli nega esplicitamente la responsabilità in quegli eventi pisani e “lo saluta affettuosamente con parole che forse non sono irrelate con questo passaggio conclusivo dell'*Inferno*.”<sup>464</sup> Quanto alle due anime dannate, l'una parlante e l'altra silente, poiché il poeta sembra lasciare impregiudicata la questione circa la cessione dei castelli, e quindi del tradimento della patria di cui si sarebbe macchiato Ugolino, si potrebbe ipotizzare che rimproverasse al conte la sua defezione dal partito dei Ghibellini. All'arcivescovo Ruggieri Dante imputa sicuramente, oltre che la sua politica di continui mutamenti di fronte (per la quale è conficcato nel ghiaccio del Cocito insieme ai traditori della patria e del partito), il tradimento, nello specifico, consumato contro il conte Ugolino. Rende perfettamente l'idea la figura etimologica utilizzata dal Villani: “il traditore del traditore tradito”<sup>465</sup>.

Tuttavia, i mutui tradimenti sono il presupposto sul quale si costruisce il canto (o meglio, i canti XXXII e XXXIII), ma non vi lasciano echi: essi non sono rimembrati né da Ugolino, unico vero protagonista di *Inferno* XXXIII, né tantomeno del silente compagno che non proferisce alcuna parola; nessuna possibilità di autodifesa è concessa da Dante *auctor* all'arcivescovo Ruggieri. Neppure le cause delle pene verranno ricordate dalle due anime che compariranno successivamente: Frate Alberigo e Branca Doria. Più che la responsabilità proveniente dal singolo individuo, all'*auctor* preme porre in risalto un male generale; l'episodio narrato è la relazione morale di Dante maturo a un avvenimento che aveva suscitato il suo orrore all'età di ventiquattro anni. Ci sono da notare però dei fatti essenziali: il decesso di Ugolino e della sua progenie era stato un fatto

---

<sup>463</sup> Pg., VIII, vv. 52-55.

<sup>464</sup> E. Malato, *La “morte” della pietà: “e se non piangi, di che pianger suoli?”*. *Lettura del canto XXXIII dell’“Inferno”*, p. 1034.

<sup>465</sup> G. Villani, *Nova Cronica*, cit., p. 345.

clamoroso poiché la personalità del conte era assai nota, Dante era amico di Nino Visconti e fu ospite e segretario, durante l'esilio nella primavera del 1311, della contessa di Battifolle, figlia di Ugolino. "Se, dunque, ha avuto frequentazione di figli e nipoti, non può aver equivocato sul rapporto familiare che legava Ugolino agli altri con lui rinchiusi nella torre."<sup>466</sup> È per queste motivazioni, forse, che Dante *auctor* dona rilievo, nonché l'uso della parola, alla personalità del conte mettendo a tacere la figura in ombra di Ruggieri.

Il conte accetta il colloquio con il pellegrino toscano e "lo fa con un elenco di dati truci e lacrimevoli, legati gli uni agli altri, in un intreccio di odi e rimpianti, parlando e lacrimando insieme"<sup>467</sup>. Ha così inizio il lungo discorso del conte nel quale "non c'è bisogno di dire come, a causa delle trame maligne di Ruggieri, egli, che si fidava dell'arcivescovo, sia stato catturato e quindi messo a morte"<sup>468</sup>: questa è *historia* nota a tutti e particolarmente ai corregionali toscani. Quello che Dante personaggio ignora è quanto "cruda"<sup>469</sup> sia stata la morte di Ugolino e dei suoi cari. Nessuno poté evadere dal carcere per rivelare la storia in tutti i suoi particolari e lo scopo di Ugolino è raccontare questa *fabula*, attraverso una narrazione di una vicenda sepolta con le sue ossa e perduta per l'umanità. Ecco l'inizio vero e proprio della difesa di se stesso e di coloro che lo circondarono in questo tremendo evento:

Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,  
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:  
or ti dirò perché i son tal vicino.

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,  
fidandomi di lui, io fossi preso  
e poscia morto, dir non è mestieri;

però quel che non puoi avere inteso,  
cioè come la morte mia fu cruda,

---

<sup>466</sup> E. Malato, *La "morte" della pietà*, cit., p. 1034.

<sup>467</sup> A. Vallone, *Il "silenzio" in Dante*, cit., p. 208.

<sup>468</sup> P. Boitani, *La tragedia di Ugolino – Inferno XXXIII-XXXIV*, cit., p. 255.

<sup>469</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 20.

udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.<sup>470</sup>

“Ma le stesse parole inaugurali di Ugolino, nella giustificazione della sua orazione, suggeriscono un aspetto”<sup>471</sup>: risulta evidente il richiamo al verso virgiliano tratto dall’apertura del secondo libro dell’*Eneide* nel quale Enea è sollecitato dalla regina Didone a raccontare le sue vicissitudini passate:

“infandum, regina, iubes, renovare dolorem”<sup>472</sup>

Ma tutta l’espressione, con ciò che segue, ha in Virgilio un tono di severa dignità, mentre in Dante è maggiormente sottolineato il senso drammatico e violento di un animo esacerbato da un ricordo, in cui risuonano con forza l’astio e la disperazione. Non solo: “dall’esordio di Enea procede anche l’oppressione del pensiero, prima di ogni parola, e quella necessaria congiunzione di ‘parlar e lagrimar’, che, rinnovando la stretta di dolore e di pensiero, sarà proiettata, nel centro del racconto, dal narratore sopra il narratario”<sup>473</sup>, per condurre al culmine dell’interrogativa: “e se non piangi, di che pianger suoli?”<sup>474</sup>

“La confessione del proprio nome e di quello del ‘vicino’ possono bastare, per quanto è occorso in vita, a chiarire quello che Dante già deve conoscere, per sé, e che tuttavia, in sintesi da terzina, è epitomato ellitticamente, in accorta preterizione.”<sup>475</sup> Ugolino è in procinto di narrare una vicenda, svoltasi nell’ambiente asfitticamente chiuso della torre della Muda, inedita e sconosciuta a qualsiasi abitante del mondo. “Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor!”<sup>476</sup>: ad un vivo, che farà ritorno sulla Terra, il conte racconta il suo dramma per sfogare il suo odio nei confronti del suo nemico che non potrà mai più parlare. Anche se la rievocazione del dolore disperato, che gli preme il cuore, sarà nuovamente strazio per il suo animo, in Ugolino prevale l’intenzione di vendetta. È opportuno proporre qualche chiosa per quanto riguarda i tempi verbali adoperati nelle prime terzine del discorso del conte, “tra il passato che Ugolino al proprio nominarsi (‘i’ fui’), e il presente conservato per l’arcivescovo (‘questi è’), che è mossa rettorica contemplata dal dettato dantesco e

---

<sup>470</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 13-21.

<sup>471</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, in “*Lectura Dantis*”, V, 1989, cit., p. 6.

<sup>472</sup> Virgilio Marone, *Eneide*, II, 3.

<sup>473</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, cit., p. 6.

<sup>474</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 42.

<sup>475</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, cit., p. 3.

<sup>476</sup> Non a caso, si tratta, nuovamente, di un passo tratto dall’*Eneide* (4, 625).

qui esacerbata da un paradossale puntiglio di galateo, ma comunque inclinata a sposare il presente anagrafico del masticato”<sup>477</sup> e logorato a quel presente eterno che stringe, insolubilmente ed inesorabilmente, la coppia dei due dannati.

Il conte comincia immediatamente a raccontare i fatti accaduti nella Torre della Muda. La narrazione si svolgerà, escluso l’intermezzo onirico, interamente nell’ambiente chiuso della prigione-tomba nella quale Ugolino e i suoi nipoti e figli vennero rinchiusi:

“Breve pertugio dentro da la Muda,  
la qual per me ha ’l titol de la fame,  
e che conviene ancor ch’altrui si chiuda,  
  
m’avea mostrato per lo suo forame  
più lune già, quand’io feci ’l mal sonno  
che del futuro mi squarciò ’l velame.”<sup>478</sup>

La torre dei Gualandi, una delle famiglie della fazione dei Ghibellini nemica di Ugolino, allora del Comune, servì da prigione fino all’anno 1318. Secondo la testimonianza degli antichi commentatori, possedeva quel nome in quanto veniva usata per porvi le aquile del Comune a “mudare”, ovvero a cambiare le penne. Dopo la morte di Ugolino mutò il nome in “Torre della Fame”. Il conte viene chiuso in un carcere “in cui viene scarsa luce da un breve foro, al quale sta fisso; ed il suo orologio è la luna dalla quale egli conta i mesi di prigionia. Quella angustia di carcere paragonata ad una *muda*, quel piccolo *pertugio* e le ore contate, sono tutto il romanzo del prigioniero nelle sue forme visibili.”<sup>479</sup>

Il preludio della tragedia è dato dal sogno che Ugolino ha durante la prigionia, immediata premonizione della realtà che si sarebbe manifestata il giorno seguente con l’inchiodamento della porta:

---

<sup>477</sup> E. Sanguineti, “*Inferno*” XXXIII, cit., pp. 3-4.

<sup>478</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 22-27.

<sup>479</sup> F. de Sanctis, *L’Ugolino di Dante*, cit., p. 685.

Questi pareva a me maestro e donno,  
cacciando il lupo e' lupicini al monte  
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte  
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi  
s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi  
lo padre e ' figli, e con l'agute scane  
mi pareva lor veder fender li fianchi.<sup>480</sup>

Nella terribile visione onirica si mescolano la realtà già vissuta e quella temuta per il futuro in una serie di immagini simbolo. Le persecuzioni dei Ghibellini e del popolo diventano una battuta di caccia, di cui è “maestro e donno”<sup>481</sup> Ruggieri, nella realtà capo della fazione ghibellina, “che distribuisce la posizione dei cacciatori e della muta”<sup>482</sup>. Significativa è l’afasia, anche nell’incubo del conte, dell’arcivescovo Ruggieri, il quale viene colto, nel suo ritratto fulmineo, come uomo esclusivamente di azione e non di parola. Ugolino e i suoi discendenti diventano “il lupo e’ lupicini” cacciati verso il luogo dove si trovano appostati i cacciatori pronti a colpire: le nobili famiglie nemiche dei Sismondi e dei Lanfranchi. Come ha giustamente osservato Marazzan, le “cagne magre, studiose e conte”<sup>483</sup> dai denti aguzzi sono sì rappresentazione del popolo aizzato contro il conte traditore, ma anche allegoria della fame incombente. I protagonisti canini del sogno sembrano dunque rovesciare completamente la premonizione di speranza donata dal veltro (*Inf.* I, 101) e gettare di qua angoscia e terrore, di là di minaccia e caccia irrefrenabile. Il tutto poi è immerso, come spesso capita nei sogni, in un ambiente topografico esatto e preciso, sicché i lupi e i

---

<sup>480</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 28-36.

<sup>481</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 28.

<sup>482</sup> G. Petrocchi, *Ulisse e il Conte Ugolino*, in *Giorgio Petrocchi, Le parole di Dante. Inedite letture televisive (1965)*, introduzione e cura di Francesca Petrocchi, Firenze, Cesati, 2016, p. 67.

<sup>483</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 31.

lupicini si dirigono verso il monte, a metà strada tra Pisa e Lucca, “e che riporta la simbolica caccia in una cornice reale.”<sup>484</sup>

Il conte si sveglia prima dell'alba del giorno seguente e sente piangere i figli e i nipoti nel sonno. Dopo il sogno angoscioso, le lacrime e la richiesta di nutrimento dei figli che sognano d'aver fame iniziano ad introdurre il lettore nel vivo del dramma della loro morte così crudele: è il primo contatto con una nuova realtà, intuita in maniera offuscata nel sogno premonitore e duramente confermata, nei versi successivi, dal rumore metallico della porta inchiodata.

Quando fui desto innanzi la dimane,  
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli  
ch'eran con meco, e dimandar del pane.<sup>485</sup>

La rimembranza dei fatti atroci accaduti al protagonista e narratore e ai suoi figli causa commozione e placa il racconto per lasciar spazio ad esclamazioni, apostrofi dirette all'ascoltatore, che rimane silente. “Qualcosa però si nasconde in quel suo silenzio quasi innaturale, tant'è vero che il dannato a un certo punto sembrava volerlo scuotere, costringerlo a pronunciare almeno una parola”<sup>486</sup> per renderlo emotivamente partecipe:

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli  
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;  
e se non piangi, di che pianger suoli?<sup>487</sup>

---

<sup>484</sup> E. Malato, *La “morte” della pietà*, cit., p. 1040.

<sup>485</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 37-39.

<sup>486</sup> E. Pasquini, *Dante le figure del vero. La fabbrica della “Commedia”*, cit., p. 263.

<sup>487</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 40-42.



9. Giuseppe Diotti, *Conte Ugolino della Gherardesca con i figli nella torre della fame*, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Santa Giulia - Museo della Città, 1834.

“Il silenzio di Dante di fronte a così accorata sollecitazione è chiaramente un silenzio significativo, che intende trasmettere al lettore un messaggio che è da decrittare.”<sup>488</sup> L’afasia di Dante *agens* non è da ricondursi ad un atteggiamento di durezza d’animo, né di indifferenza; è quasi come se il poeta avesse voluto lasciare il ruolo di protagonista assoluto ad Ugolino senza interrompere il discorso in sua difesa. Il vuoto di parole verrà colmato nell’invettiva contro Pisa, dettata da un moto di sdegno nei confronti della scelleratezza dei Pisani, tanto da spingere il de Sanctis a porsi il seguente interrogativo:

Non so se sia più feroce Ugolino che ha i denti infissi nel cranio del suo traditore, o Dante che, per vendicare quattro innocenti, condanna a morte tutti gli innocenti di una intera città, i padri e i figli e i figli de’ i figli. Furore biblico, Passioni selvagge in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia.<sup>489</sup>

Il critico napoletano forse si slancia in un’esclamazione eccessivamente estremistica. Probabilmente, però, la giusta “ricompensa” ai poveri “quattro innocenti” rinchiusi nella torre della Muda sarebbe stato il ritrovarli più in là nelle cantiche successive, magari nella cornice delle vittime di morte violenta del Purgatorio. Invece, il loro monito d’aiuto e la loro voce rimarranno per sempre ed unicamente scalfiti negli esigui discorsi diretti concessi da Dante *auctor*; il destino oltremondano di questi quattro giovani viene taciuto, così come la loro memoria.

I giorni di prigionia trascorrono tra i lamenti disperati dei nipoti e dei figli che chiedono aiuto invano. Il conte rimane assente alle sollecitazioni e osserva con sguardo angosciato ma privo di lacrime i cari che muoiono ad uno ad uno. Sostiene giustamente il de Sanctis: “Vorrebbe dire: Poveri figli! E nol dice: lo dice il suo sguardo. Lo strazio è tale che gli toglie la parola e le lacrime. Tutte la sua vita è raccolta in quello sguardo.”<sup>490</sup>

Già eran desti, e l’ora s’appressava  
che ’l cibo ne solëa essere addotto,

---

<sup>488</sup> E. Malato, *La “morte” della pietà*, cit., p. 1047.

<sup>489</sup> F. de Sanctis, *L’Ugolino di Dante*, cit., p. 700.

<sup>490</sup> Ivi, p. 705.



e per suo sogno ciascun dubitava;

e io senti' chiavar l'uscio di sotto  
a l'orribile torre; ond'io guardai  
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangëa, sì dentro impetrai:  
piangevan elli; e Anselmuccio mio  
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".

Perciò non lagrimai né rispuos'io  
tutto quel giorno né la notte appresso,  
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

Come un poco di raggio si fu messo  
nel doloroso carcere, e io scorsi  
per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man per lo dolor mi morsi;  
ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia  
di manicar, di sùbito levorsi

e disser: "Padre, assai ci fia men doglia  
se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
queste misere carni, e tu le spoglia".

Queta' mi allor per non farli più tristi;  
lo di e l'altro stemmo tutti muti;  
ahi dura terra, perché non t'apristi?

Poscia che fummo al quarto di venuti,  
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,  
dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"

Quivi morì; e come tu mi vedi,  
vid'io cascar li tre ad uno ad uno  
tra 'l quinto di e 'l sesto; ond'io mi diedi,

già cieco, a brancolar sopra ciascuno,  
e due di li chiamai, poi che fur morti.

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno"<sup>491</sup>.

Negli ultimi versi del discorso del conte "la parola, già eloquente e fluida, si tronca e si lascia al lettore il silenzio dell'orrore e della pena."<sup>492</sup> L'ultimo verso pronunciato da Ugolino, su cui si è scritto di tutto e il contrario di tutto, tronca bruscamente la *fabula* narrata ed il *sermo* del narratore e fa strapiombare nel silenzio il conte che riprende subitaneamente la sua consueta occupazione.

Balza immediatamente alla mente, anche a quella di un lettore meno attento, un perfetto paradigma ricorrente, presente in tutte le tre cantiche, che si riconosce anche in *Inferno* XXXIII: la presenza di un personaggio parlante accostato ad un altro silente (o altri, tutti taciti). E, quasi come a voler suggellare circolarmente secondo questo schema la prima cantica dantesca, l'*auctor* chiude la prima parte del viaggio oltremondano riprendendo quasi specularmente il *pattern* compositivo di uno dei primi canti dell'*Inferno*: sembra cioè crearsi una sorta di studiata corrispondenza, in particolare, tra i personaggi e le occasioni di *Inferno* V e XXXIII. Innanzitutto, è notevole rimembrare che

---

<sup>491</sup> *Inf.*, XXXIII, vv. 43-75.

<sup>492</sup> A. Vallone, *Il "silenzio" in Dante*, cit., p. 208.

Francesca e Ugolino sono, rispettivamente, il primo e l'ultimo incontro con casi esemplari nel suolo infernale (prima della bella ravennate troviamo solamente l'innominato Celestino V, "colui / che fece per viltade il gran rifiuto"<sup>493</sup> e le "ombre"<sup>494</sup> dei lussuriosi "de la schiera ov'è Dido"<sup>495</sup>; dopo Ugolino ci sono soltanto i "minori", e pur non insignificanti, frate Alberigo e Branca Doria). Per entrambi, Francesca e Ugolino, l'invito di Dante a parlare è causa di rinnovato dolore ed entrambi si fanno portavoce delle due forme d'amore più potenti: lei, l'amore carnale e passionale; lui, il vincolo di amore sacro ed istintivo che si stipula naturalmente tra padre e figlio.

Ambedue i personaggi rievocano la crudezza della morte e l'offesa subita dal loro antagonista: Francesca rammenta "la bella persona / che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende"<sup>496</sup>; Ugolino esclama accoratamente a Dante: "come la morte mia fu cruda, / udirai, e saprai s'e' m'ha offeso."<sup>497</sup> In entrambi i discorsi si può ritrovare una pausa narrativa interrotta, nel discorso di Francesca, colmata dall'interrogativo posto dall'*agens*; in quello di Ugolino, "riempita" dal silenzio disarmato di Dante. La figura di Francesca e quella di Ugolino si sono macchiate del peccato del tradimento, anche se di entità e di *origo* differenti; entrambi però hanno amato e sofferto ardentemente. Un altro elemento di analogia fra i due protagonisti è l'essere parte di un binomio inscindibile: Francesca e Paolo, Ugolino e Ruggieri sono due coppie di peccatori uniti in eterno. "Francesca è avvinta a Paolo, Ugolino è abbarbicato all'arcivescovo Ruggieri, e in entrambi i casi uno parla, l'altro tace."<sup>498</sup> Situazione simile, in verità, si trova per Ulisse e Diomede nel canto XXVI dell'*Inferno*: ma Diomede è una mera compresenza, priva della forza evocativa che hanno, pur nel loro silenzio la presenza apparentemente passiva del pianto di Paolo da una parte e di Ruggieri dall'altra. Antipodale è il sentimento provato per i compagni silenti: amore carnale e adulterino per il bel cognato e astio profondo e irrefrenabile per lo spietato arcivescovo. Vale la pena evidenziare che in entrambi gli episodi si verifica una situazione in cui è potuto sembrare che, contro ogni regola oltremondana, si plachi, anche se per pochissimo tempo, l'imposizione della pena: per favorire il discorso tra l'*agens* e Francesca (e Paolo), la bufera rapinosa infernale si placa e permette alla coppia di esimersi temporaneamente dal turbinio eterno; per poter ascoltare le inaudite rivelazioni dei soprusi subiti nella Torre della Muda, Ugolino interrompe momentaneamente il suo "compito infernale".

Denominato il "canto dell'amore" il primo, non può di certo ricevere il medesimo appellativo il secondo che semmai si incasella nella prima posizione fra i "canti dell'odio".

---

<sup>493</sup> *Inf.*, III, vv. 59-60.

<sup>494</sup> *Inf.*, V, v. 49.

<sup>495</sup> *Inf.*, V, v. 85.

<sup>496</sup> *Inf.*, V, vv. 101-102.

<sup>497</sup> *Inf.*, V, v. 21.

<sup>498</sup> E. Malato, *La "morte" della pietà*, cit., p. 1051.

L'affinità fra queste due occasioni dantesche è infine confermata dal verso finale, volutamente ambiguo, sul quale i critici discutono e avanzano sempre nuove interpretazioni da ormai settecento anni. Dice Francesca: “quel giorno più non vi leggemmo avante”<sup>499</sup>; “Poscia più che 'l dolor poté 'l digiuno”<sup>500</sup>, esclama Ugolino. E tutto poi piomba nel silenzio secondo una tecnica moderna chiamata “*dissolvenza*, per cui una scena si oscura lasciando deliberatamente indefinito lo sviluppo dell'azione, sul quale la fantasia dello spettatore può liberamente esercitarsi a immaginare la conclusione che vuole.”<sup>501</sup> Se il contrasto tra parola e silenzio costituisce “l'ossatura mentale e sintattica”<sup>502</sup> della *Commedia*, la reticenza, presente in queste celeberrime terzine, è la figura retorica che più di ogni altra esprime il potere e la capacità che il silenzio ha di lasciar comunque trasparire la parola, “ponendosi come un diaframma che riesce tuttavia a far intendere ciò che viene sottaciuto, o non viene espresso, in un discorso.”<sup>503</sup>

Come per lo studio della coppia dei lussuriosi, è anche in questo caso nuovamente doveroso procedere “in negativo” trattando in prima battuta le parole del conte, per poi procedere al silenzio dell'arcivescovo Ruggieri.

Il discorso del conte Ugolino occupa settantadue versi, poco meno della metà del canto XXXIII, e ciò conferisce al personaggio, secondo de Sanctis, il titolo di personaggio più eloquente, oltre che moderno, della *Divina Commedia*. Così afferma lo studioso napoletano:

Gli è che qui Ugolino non è il traditore, ma il tradito. Certo, anche il conte Ugolino è un traditore e perciò si trova qui; ma per un'ingegnossissima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggiero, che lo tradi, legato non dall'amore, ma dall'odio. In Ugolino non parla il traditore, ma il tradito, l'uomo offeso in sé e ne' suoi figli. Al suo delitto non fa la più lontana allusione; non è questione del suo delitto; attaccato al teschio del suo nemico, strumento dell'eterna giustizia, egli è là, ricordo vivente e appassionato del delitto dell'arcivescovo Ruggiero. [...] Ugolino è il tradito che la divina giustizia ha attaccato a quel cranio; e non solo è il carnefice, esecutore di comandi, a cui la sua anima rimanga estranea; ma è insieme l'uomo offeso che vi aggiunge di suo l'odio e la vendetta. [...] Il dolore di Ugolino è “disperato”, non saziato, non placato da quella vendetta: il suo dolore riman vivo e verde, tanto che al solo pensarci, “pur pensando”, lacrima, come pur ora fosse stato offeso. [...] Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico,

---

<sup>499</sup> Ivi, p. 83.

<sup>500</sup> Ivi, p. 493.

<sup>501</sup> E. Malato, *La “morte” della pietà*, cit., p. 1039.

<sup>502</sup> A. Vallone, *Il silenzio in Dante*, cit., p. 207.

<sup>503</sup> D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, cit., p. 19.

e rimane insoddisfatto, e non perché desideri una vendetta maggiore, ma perché non c'è vendetta che possa saziare il suo dolore, essere eguale al suo odio.<sup>504</sup>

La chiave di lettura del de Sanctis, coerente con la sua visione ancora per certi aspetti romantica, è quindi prevalentemente di carattere psicologico, mirata a focalizzare il complesso dedalo sentimentale e passionale che ha travolto in vita e ancora pervade *post mortem* i due peccatori della zona più bassa dell'Inferno, Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri. Proseguendo poi nel lungo percorso tracciato dal critico napoletano, si può ravvisare la contrapposizione tra l'immagine fosca di odio e di ferocia bestiale che si esprime nel "fiero pasto"<sup>505</sup> di Ugolino e la tenerezza del sentimento paterno offeso:

Ma in seno all'odio si sviluppa l'amore, e il cupo e il denso dell'anima si stempra ne' sentimenti più teneri. Quest'uomo odia molto, perché ha amato molto. [...] Una vena di tenerezza penetra in questa natura salvatica; l'amore paterno abbella la sua figura e raddolcisce anco il suo accento.<sup>506</sup>

Da questo contrasto, in rapporto anche alla "grandezza di proporzioni che Dante ha date a questo Ugolino"<sup>507</sup>, nascerebbe dunque la forza poetica che differenzia il personaggio da tutti gli altri, la suggestione che aleggia per tutto l'episodio che lo vede protagonista e rievocatore dei fatti, insieme, commosso e ferale. Canto di una coppia ma in cui *de facto* il protagonista è uno solo, mentre la seconda figura è solamente una comparsa.

Giorgio Barberi Squarotti ha posto l'accento sul discorso del conte e su quello che a lui è parso il "carattere ampiamente oratorio"<sup>508</sup> della interrogazione di Dante, in fine del canto XXXII, e sulla successiva articolata risposta di Ugolino, proponendo di leggere quest'ultima come strutturalmente costruita secondo le regole dell'oratoria classica, finalizzata alla conquista del consenso di colui che ascolta. Nella varietà di materie propostaci nella *Commedia* compare quindi anche l'orazione *pro Ugolino* contro la quale nessun offensore può controbattere: si tratta dunque di un monologo apologetico piuttosto che un dibattito accusatore-accusato.

---

<sup>504</sup> F. de Sanctis, *L'Ugolino di Dante*, cit., p. 685.

<sup>505</sup> *Inf.*, XXXIII, v. 1.

<sup>506</sup> F. de Sanctis, *L'Ugolino di Dante*, cit., p. 699.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

<sup>508</sup> G. Barberi Squarotti, *L'orazione del conte Ugolino*, in Giorgio Barberi Squarotti, *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*, Verona, Fiorini, 1972, pp. 283-332.

[...] l'esordio del conte Ugolino si presenta secondo le precise regole dell'orazione, calcolata negli effetti, perfettamente misurata nella disposizione degli strumenti retorici più adatti alla presentazione dell'argomento, alla captatio dell'ascoltatore, all'accurato bilanciamento dei fini che l'oratore vuole raggiungere: la difesa e l'accusa, strettamente implicate [...]. L'ultimo verso ["or ti dirò perché 'i son tal vicino": v. 15] solennemente e con forte scansione [...] vale a definire l'aspetto più propriamente difensorio dell'orazione del conte [...]. [...] la crudeltà della morte del conte è legata al sacrificio dei figli e dei nipoti innocenti, che vale, nell'economia dell'orazione, come excusatio delle colpe di Ugolino [...].<sup>509</sup>

È doveroso ammettere che appare, tuttavia, sorprendente come a un lettore fine come Barberi Squarotti, sia sfuggito un effetto di questa prospettiva di lettura, che corre in effetti il rischio di risultare concettualmente problematica sul versante della tenuta teologica del dettato dantesco. Ugolino è un peccatore e dei più abietti, reo di una colpa – il tradimento “ – che reca offesa al più profondo e comune sentire di ogni membro della società umana, un dannato dell'inferno che ha già subito il giudizio, infallibile e inflessibile, del Giudice supremo, con la conseguente condanna: non avrebbe senso – in bocca a questo come, in vero, a qualsiasi dannato –<sup>510</sup> una perorazione in difesa, un tentativo di discolpa che suonerebbe necessariamente come tentativo di deroga, se non addirittura di contestazione, dell'inappellabile sentenza di Dio.

Di pari passo con l'evoluzione del sentimento della *pietas* di Dante, la quale man mano che il poeta prosegue nel viaggio oltremondano meno concede e meno si concede alla commozione per le sventure delle anime dei dannati, possiamo constatare altresì un mutamento di forma e rappresentazione dell'afasia dei personaggi: se a Paolo, legato sentimentalmente alla protagonista indiscussa, Francesca, era permesso nel silenzio il pianto “umano”, così non è stato per i tiranni a cui è stato concesso esclusivamente il lamento, di natura bestiale. Nel canto XXXIII abbiamo un ulteriore risvolto per quanto riguarda la condizione della presenza silenziosa: a differenza di Paolo che almeno poteva accompagnare il discorso di Francesca con il suo pianto ininterrotto, dei tiranni che quanto meno potevano lamentarsi con le urla più feroci (non a caso si trovano nel cerchio dei violenti, paragonati a bestie), del papa Anastasio racchiuso in sarcofago regale che, tramite una prosopopea, proferiva parola per lui, all'arcivescovo Ruggieri non viene concessa alcuna possibilità di emettere alcun suono. In un *climax* ascendente che si viene a creare rispetto alle concessioni di espressione dei personaggi silenziosi, Ruggieri è l'esempio ultimo di parola negata e di silenzio assoluto, di condizione

---

<sup>509</sup> Ivi, pp. 300-302.

<sup>510</sup> E. Malato, *La "morte" della pietà*, cit., p. 1036.

non più umana, né belluina, ma di mero oggetto incastonato nel ghiaccio e rosicchiato inesorabilmente dal suo peggior nemico. Si è parlato, come ha intitolato giustamente il suo saggio Enrico Malato, di morte della pietà, precisamente della pietà di Dante personaggio che non prova più compassione nei confronti delle anime dannate e che quindi rimane intransigente ed irremovibile di fronte all'eterno dolore dei dannati più neri. Un racimolo di compassione permane, però, in Dante *auctor* che espone, senza nascondere al lettore, la commiserazione per le povere vittime innocenti e di conseguenza l'astio profondo provato nei confronti dello spietato Ruggieri. La presenza silente dell'arcivescovo non vuole dirci nulla, né esplicitare nel non detto qualche significato nascosto. Il silenzio non è più indizio di qualcosa che può essere decifrato, come ad esempio l'assenza di parola nelle lacrime di Paolo.

Negli ultimi tre canti dell'Inferno "Dante 'chiude' davvero Tebe e tutta la sua storia di orrori. Con questi contrappunti classici alla Scrittura demoniaca di Ugolino il poeta riesce a narrare una storia che è 'horribilis et fetida', e in cui le discrepanze tra il 'fatto', la 'parola' e il 'silenzio' sono annullate dalla bocca"<sup>511</sup> che favella in maniera ambigua, indiretta e specularmente "per e contro se stessa"<sup>512</sup>: in cui la potenza della parola, contro all'impotenza del silenzio, muta "gli eventi in un mito della Fine al fondo dell'universo."<sup>513</sup>

"Il discorso di Ugolino punta, come già aveva tentato Francesca, a spingere l'ascoltatore dalla sua parte, portandolo a parteggiare contro l'arcivescovo Ruggieri e concentrando l'attenzione sulle terribili circostanze della sua morte, crudelissima nei modi e per il coinvolgimento delle sue innocenti creature."<sup>514</sup> Ma come spesso accade, se non sempre, nei meandri nel discorso del dannato conte, si rintracciano celati indizi rivelatori in senso negativo: "già il primo sintagma 'disperato dolor' è la confessione di un atteggiamento profondamente peccaminoso, poiché il dolore doveva invece non indurre alla disperazione; menzognera è poi la patetica affermazione del 'parlar e lagrimar insieme', dal momento che ai dannati"<sup>515</sup> incastonati nel freddo dell'Antenora le lacrime si ghiacciano appena fuoriescono dagli occhi. Altresì astuta negativamente è la reticenza come *escamotage* per non riferire interamente la vicenda vissuta: "con questa scelta Ugolino evita di parlare anche della sua condotta e del suo tradimento, che deve esserci necessariamente stato vista la sua presenza nel nono cerchio."<sup>516</sup>

Chissà cosa sarebbe successo se a protagonista del XXXIII canto si fosse erto l'arcivescovo Ruggieri, capovolgendo la situazione infernale e narrando le vicende sanguinose dal suo punto di

---

<sup>511</sup> P. Boitani, *La tragedia di Ugolino – Inferno XXXIII-XXXIV*, cit., p. 270.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

<sup>513</sup> *Ibidem*.

<sup>514</sup> F. Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, cit., p. 54.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> *Ibidem*.

vista. Uomo d'azione risoluta e interessato maggiormente al potere temporale che a quello spirituale, probabilmente sarebbe stato descritto da Dante *auctor* con tinte ancor più fosche e spietate, affidandogli un'*oratio* più raccolta e breve, spietata e assolutamente priva di alcun pentimento. A ciò si aggiunga l'astio provato da Dante nei confronti degli ecclesiastici allontanatisi dalla "retta via", sempre condannati ai ritratti peggiori nei luoghi infernali: utopico credere che l'*auctor* avrebbe potuto conferire al vescovo protagonista e parlante una luce positiva e degna di un barlume di pietà come inevitabilmente invece si è portati a provare nei confronti di personaggi ai noi cari, come Ugolino e Francesca. Ma, come ben si sa, la storia è scritta dai vincitori e se Ugolino non fu di certo tale in vita, lo diventa senza dubbio eternamente in morte: ora, e così da settecento anni, rode inesorabilmente il capo maciullato diuturnamente del suo nemico che vinse sul suo corpo e su quello dei suoi innocenti discendenti. Ma ciò che conta realmente è l'anima che vive *in aeternum* e che finalmente con la morte e con la parola del conte può vendicare sé, Anselmuccio, Gaddo e gli altri parenti. Dante non si risparmia mai nel dare giustizia, per quanto possibile sia nel regno infernale, ai personaggi che non la ebbero in vita: nel silenzio infamante soccombe per sempre il personaggio dell'arcivescovo traditore, rosicchiato per l'eternità e per sempre noto al mondo per i suoi soprusi emersi grazie alla rivelazione dei fatti narrati nelle terzine dantesche. Un personaggio scolpito nelle pagine, nelle menti e nel ghiaccio infernale, per il quale il lettore è condotto inconsapevolmente a provare un'avversione profonda pur non udendo da questi alcuna parola. La punizione più severa con la quale il vescovo è castigato non è l'essere roso incessantemente da Ugolino, ma è il "breve" spazio concesso, nell'eternità della pena, al conte durante l'incontro con Dante. La rivelazione denigratoria che svela Ugolino, tacendo sapientemente i suoi peccati, non trova né interruzioni, né obiezioni da parte dell'oppositore: cristallizzato ed inerme rimane il vescovo traditore infamato, impossibilitato a controbattere e a compartecipare al monologo del conte che si mostra come tradito. Il silenzio di essere inanimato, di carogna rosicchiata da una bestia brutale, è, sul limitare del percorso infernale, la peggior pena inflitta. Non per caso, Lucifero e i tre traditori inesorabilmente sgranocchiati popolano la ghiaccia del Cocito (la Giudecca) nella desolazione e nel silenzio.



## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni dantesche

- D. Alighieri, *De Monarchia*, a cura di R. Allulli, Milano, Sonzogno, 1941.
- D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di S. Cecchin, in *Dante Alighieri, Opere minori: Vita Nuova, De Vulgari eloquentia, Rime, Egloghe*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi, M.G. Stassi, Torino, UTET, 1983.
- D. Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di T. di Salvo, Bologna, Zanichelli Editore, 1984.
- D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. Bosco-G. Reggio Firenze, Le Monnier, 1984.
- D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di U. Bosco-G. Reggio Firenze, Le Monnier, 1984.
- D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di U. Bosco-G. Reggio Firenze, Le Monnier, 1984.
- D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

### Testi di riferimento

- Anonimo Fiorentino, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del sec. XIV, ora per la prima volta stampato a cura di P. Fanfani*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1866.
- Agostino d'Ippona, *L'istruzione cristiana*, a cura di M. Simonetti, Milano, Fondazione Valla, Mondadori, 1994.

- P. Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze, Piatti, 1845.
- P. Bembo, *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961.
- G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano, Mondadori, 1965.
- G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in *Le vite di Dante dal xiv al xvi secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- La Bibbia*, a cura di E. Bianchi, M. Cucca, F. Giuntoli, L. Monti, Torino, Einaudi, 2021.
- M. T. Cicerone, *De officiis*, a cura di G. Picone e R. R. Marchese, Torino, Nuova Universale Einaudi, 2019.
- F. Corazzini, *Visione di Tugdalo. Volgarizzata nel secolo XIV, ed ora per la prima volta posta in luce*, Bologna 1872.
- B. Daniello, *Esposizione della Divina Commedia*, Venezia, Pietro da Fino, 1568.
- P. Giovio, *Ritratti degli uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Palermo, Sellerio Editore, 1999.
- F. Kafka, *Il canto delle sirene*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Feltrinelli, 1994.
- G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991
- Cino da Pistoia, *Infra gli altri difetti del libello*, in *Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.
- M. F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di C. M. Calcante, Milano, Rizzoli, BUR classici greci e latini, 1997.
- F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970.
- M. Salernitano, *Il Novellino*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1940.
- S. Slataper, *Appunti e note di diario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1953.
- N. Smereglo, *Annales civitatis Vicentiae*, a cura di Giovanni Soranzo, tomo VIII, parte V, 1921.
- Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, a cura di P. Caramello, Torino, Marietti Editore, 1986.
- G. Villani, *Nova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 2007.
- Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. C. Onesti, Torino, ET classici, 2014.

L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009.

## Bibliografia critica

A. Ardigò, *Centauri e dannati nel XII canto dell'Inferno*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano", LXV, 1, 2012, pp. 139-155.

G. Barberi Squarotti, *L'orazione del conte Ugolino*, in Giorgio Barberi Squarotti, *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*, Verona, Fiorini, 1972, pp. 283-332.

G. Barberi 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 Barberi Squarotti*, presentazione di Marziano Guglielminetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, 2006, pp. 245-275.

G. Barberi Squarotti, *XI. Tutti son pien di spirti maladetti in Tutto l'Inferno. Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 83-86.

L. Battaglia Ricci, *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la "Commedia"*, Pisa, Giardini, 1983.

S. Bellomo, *Giganti e traditori – Inferno XXXI-XXXII*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 241-251.

M. Berisso, *Per una definizione di prosopopea: Dante, "Convivio", II, ix, 2*, in "Lingua e stile", XXVI, 1991, 1, pp. 121-132.

E. Bigi, *Caratteri e funzioni della retorica nella "Divina Commedia"*, in "Lettere classensi", 4, 1973, pp. 185-203.

P. Boitani, *La tragedia di Ugolino – Inferno XXXIII-XXXIV*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 253-286.

- P. Bortolami, *Famiglia e parentela nei secoli XII e XIII: due esempi di "memoria" lunga dal Veneto*, in *Viridarium floridum. Studi di storia veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, a cura di M. C. Billanovich, G. Cracco, A. Rigon, Padova, Antenore, 1984, pp. 140-155.
- S. Botterill, *"Inferno" XII*, in *Dante's Divine Comedy. Introductory readings. I. Inferno*, a cura di Tibor Wlassics, Charlottesville, University of Virginia Press, 1990, pp. 149-162.
- H. Brandes, *Visio S. Pauli ein Beträg zur Visionsliteratur mit einem deutschen und zwei lateinischen Texten*, Halle, Max Niemeyer, 1885.
- E. Brillì, *Dante, Firenze e l'esilio*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea, Justin Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 199-217.
- G. Brugnoli, *Eneadi e Antenoridi*, in "Italianistica", 14, 1985.
- C. Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, pp. 343-365.
- S. Carapezza, *Il canto dei violenti. Lettura di "Inferno" XII*, in "Palimpsest International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research", Štip, "Goce Delcev" University, 2020, pp. 43-54.
- L. Caretti, *Eros e castigo (Inferno V)*, in *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi 1976, pp. 7-30.
- U. Carpi, *I tiranni (a proposito di "Inf." XII)*, in "L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca", 39, n.s., XII, 1998, pp. 7-31.
- U. Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, vol. 1, 2004.
- S. Carrai, *Dante e il linguaggio delle anime defunte*, in *Lectura Dantis Siciliana*, Alcamo, 2007, pp. 1-10.
- S. Carrai, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, in "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", IX, 1, 2006, pp. 1-19.
- S. Carrai, *Quando ti gioverà dire "l'fu". Lo stile epigrafico della 'Commedia'*, in *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella 'Commedia'*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2012.
- T. Chiampì, *Shadowy Prefaces: Conversation and Writing in the "Divine Comedy"*, Longo, Ravenna, 1981.

- F. Chiappelli, *Il colore della menzogna nell' "inferno" dantesco*, in "Lettere classensi", 18, 1989, pp. 115-128.
- D. Cofano, *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, Bari, Palomar, 2003.
- M. Collareta, "Visibile parlare", in "Prospettiva", Firenze, Centro Di Della Edifmi SRL, 86, aprile 1997, pp. 102-104.
- F. de Sanctis, *Francesca da Rimini*, in Id., *Saggi critici*, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952, pp. 240-256.
- F. de Sanctis, *L'Ugolino di Dante*, in "Nuova Antologia", XII, fasc. 12, dicembre 1869, poi nei *Nuovi saggi critici* del 1873, pp. 681- 704.
- C. Delcorno, *Dare ordine al male ("Inferno" XI)*, in "Lettere Italiane", 2011, 63, 2, pp. 181-207.
- B. Delmay, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e regesto*, Firenze, Olschki, 1986.
- G. Di Pino, *Protagonisti e non protagonisti nel poema dantesco*, in "Italianistica: rivista di letteratura italiana", vol. 21, 2/3, maggio/dicembre 1992, pp. 289-296.
- P. Droke, *Dido's lament: from Medieval Latin lyric to Chaucer*, in ID., *Intellectuals and poets in Medieval Europe*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1982, pp. 431-456
- K. P. Ellerbrock, *Dante - ein Dichter der irdischen Welt? Studententag zu Eric Auerbachs Dante-Schrift Marburg*, in "Il Novo Giorno. Mitteilungsblatt der deutschen Dante Gesellschaft", 2020, pp. 53-58.
- K. P. Ellerbrock, *Die Poetick de Unsgesagten in Dantes "Commedia"*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2021.
- G. Frasso, *Canti V-VI. Paolo, Francesca e Ciaccio*, in *Esperimenti danteschi. "Inferno" 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 63-78.
- J. Freccero, *La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- M. Gallarino, *Orrore infernale. Arte e verità nella prima cantica dantesca*, in M. Bellini, *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Milano, Lucisano, 2008, pp. 115-123.
- G. Gasparini, *Il silenzio: le dimensioni sociali*, in "Studi di sociologia", Milano, Vita e pensiero – Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore, XXXIII, 1995, pp. 111-129.

- J. G. Jibert, *El silencio de Paolo. Comentario sobre un episodio de la "Divina Commedia"*, in "Analecta Malacitana", XXV, 2002, 1, pp. 109-123,
- G. Inglese, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di "Inferno" V 100-107*, in "La Cultura. Rivista di filosofia letteratura e storia", 42, 2004, pp. 45-60.
- A. Jacomuzzi, *L'imgo al cerchio e altri studi sulla "Divina Commedia"*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- G. E. Karsten, *Dantesca. Osservazioni su alcuni passaggi della Divina Commedia*, in "Modern Language Notes", vol. 3, 5, maggio 1888, pp. 119-123.
- J. L. Borges, *La Divina Comedia*, in "Siete noches", FCE, Madrid, 1993 (3ª ristampa), pp. 20-45.
- M. Lazzerini, *Dalla parola al silenzio. La lingua dei diavoli nell'Inferno di Dante*, Roma, Fermenti Editrice, 2010.
- J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982.
- E. Malato, *Canto V - Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, pp. 50-102.
- E. Malato, *La "morte" della pietà: "e se non piangi, di che pianger suoli?"*. *Lettura del canto XXXIII dell'"Inferno"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, pp. 103-181.
- A. M. Mangini, *"Inferno" XI 8-9: Fotino! Chi era costui?*, in "Studi Danteschi", LXXIII, 2008, pp. 19-38.
- F. Mazzoni, *Canto XI dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, Inferno, Napoli, Loffredo, 1980, pp. 145-187.
- A. Mazzucchi, *Canto XII - "Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti e usare violenza [...] diventon mostri"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Roma, Salerno, 2013, voll. 2, pp. 366-409.

- S. Melani, *Il canto XXXIII dell' "Inferno" di Dante. Lectura Dantis Aboensis*, in "Settentrione. Rivista di Studi Italo-Finlandesi", n.s., XII, 2000, pp. 192-210.
- E. Moore, *Studi su Dante. Tomo I*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- E. Moore, *Studi su Dante. Tomo II*, a cura di B. Basile, con la collaborazione di M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- B. Nardi, *Il canto XI dell'Inferno*, in "Lecture Dantesche. Inferno", Firenze, Sansoni, 1955, pp. 193-207.
- G. Nuvoli, *Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", 38, 2009, 2, pp. 363-375.
- S. Orlando, *Da Francesca a Beatrice, una nuova lettura di Inferno V*, in "Medioevo letterario per l'Italia", 3, 2006, pp. 37-59.
- G. Padoan, *Teseo "figura Redemptoris" e il cristianesimo di Stazio*, in *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo, 1977.
- E. Pasquini, *Dante le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.
- G. Petrocchi, *Ulisse e il Conte Ugolino*, in *Giorgio Petrocchi, Le parole di Dante. Inedite letture televisive (1965)*, introduzione e cura di Francesca Petrocchi, Firenze, Cesati, 2016.
- D. Pirovano, *Anima e corpo. All'inferno per amore*, in "Scuola ticinese", s. IV, LI, 342, 2022, pp. 11-16.
- D. Pirovano, *All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, in "Rivista di Studi Danteschi", XV, 2015, 1, pp. 3-27.
- V. Russo, *"Inf." XII: verso il "profondo abisso" del basso Inferno e "più crudele" stipa di dannati*, in *Da una riva all'altra. Studi in onore di Antonio D'Andrea*, introduzione di Dante Della Terza, Firenze, Cadmo, 1995.
- E. Sanguineti, *"Inferno" XXXIII*, in "Lectura Dantis", V, 1989, pp. 3-13.
- M. Santagata, *Cognati e amanti Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, in "Romanistisches Jahrbuch", XLVIII, 1997, pp. 120-156.

- M. Santagata, *Il racconto della Commedia. Guida al poema di Dante*, Milano, Mondadori “Oscar Saggi”, 2017.
- D. Santoro, *Sul disprezzo di Dante per “Anastasio papa” (Inf. XI 7-9)*, in “La Parola del testo”, XXV, 2021, 1-2, pp. 39-43.
- S. Sarteschi, *Francesca e il suo poeta. Osservazioni su Inferno V*, in EAD., *Per la ‘Commedia’ e non per essa soltanto*, Roma, Bulzoni 2002, pp. 195-229.
- C. Sini, *Canti X-XI. Dante e Guido*, in *Esperimenti danteschi. “Inferno” 2008*, a cura di Simone Invernizzi, prefazione di Pietro Bocchia, Benedetta Quadrio, Carlo Sacconaghi, Luca Tizzano, Genova-Milano, Marietti, 2009, pp. 97-104.
- F. Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010.
- J. Tamassia, *Odofredo. Studio storico-giuridico*, Sala Bolognese, Forni, 1981.
- J. Tambling, *Mostrous tyranny, men of blood: Dante and “Inferno” XII*, in “The Modern Language Review”, XCVIII, 2003, 4, pp. 881-897.
- A. Vallone, *Il “silenzio” in Dante*, in *La retorica del silenzio*, Atti del convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991, a cura di C.A. Augieri, Lecce, Milella, 1994, pp. 206-219.
- A. Vallone, *Le sospensioni e l’arte narrativa del Manzoni*, in “Otto-Novecento”, IX, 1985, pp. 5-17.
- F. Veglia, *Predoni e banditi nella Commedia (a proposito del “bandito-cortese”)*, in *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2004, pp. 307-321.
- C. Villa, *Tra affetto e pietà: per “Inferno” V*, in “Lettere italiane”, 51, 1999, 4, pp. 513-541.
- D. Vittorini, *Dante e Francesca da Rimini*, in “Italice”, 10, 3, settembre 1933, pp. 67-76.

## Dizionari

*Il nuovo Treccani*, vol. 8, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019.