Carte Romanze

Rivista di Filologia e Linguistica Romanze
dalle Origini al Rinascimento

diretta da Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani

Anno 9/2 - 2021

ISSN 2282-7447

TRA LE «MINUGIA» DELL'INFERNO: *LECTURA* DEL CANTO XXVIII*

1. Un canto ostile e ostico

«Ate convien tenere altro viaggio, –»[1] (*If* I, 91): il monito virgiliano impone a Dante, dissuaso dalla scalata del colle dall'apparizione delle tre fiere, e in particolare della lupa, di percorrere un'altra via, addentrandosi sotto la sua guida «per luogo etterno», ove risuonano «le disperate strida» degli «antichi spiriti dolenti» condannati alle pene infernali (*If* I, 114, 115, 116), per giungere infine al cospetto delle «beate genti» (*If* I, 120) del Paradiso, dopo aver conosciuto «color che son contenti / nel foco» (*If* I, 118-119) sul monte del Purgatorio.

Il movimento ascensionale verso la salvezza implica dunque un preliminare cammino di discesa, che si dipana attraverso i cerchi infernali, fino alle profondità estreme della voragine: l'anima del poeta deve prima confrontarsi con la laidezza del peccato per aspirare alla visione dell'«Imperador che là sú regna,» (*If* I, 124), ovvero, in perfetta simmetria, la caduta deve essere tanto vorticosa quanto somma sarà la visione dell'«amor che move il sole e l'altre stelle» (*Pd* XXXIII, 145).

* Facendo mie con molta umiltà le parole con cui Luca Serianni ha presentato il suo volume *Parola di Dante* (2021) «Il punto di partenza per me è stato, ancora una volta, una lettura completa del poema – sulla scorta, certo, di una serie di saggi già conosciuti» (*La Stampa*, 16 ottobre 2021: XIX), questo piccolo contributo nasce da una lettura approfondita del canto, sorretta da un numero circoscritto di modelli critici particolarmente efficaci, almeno a mio avviso, e dalle riflessioni sempre stimolanti emerse dal confronto con colleghe e colleghi, studentesse e studenti nel corso di molteplici occasioni disseminate tra Verona, Tokyo e Perugia in questo anno dantesco: a tutte e a tutti loro va la mia gratitudine.

[1] Qui e altrove si cita il testo della *Commedia* dall'edizione Dante, *Commedia* (Inglese), vagliato sull'edizione Dante, *Commedia* (Petrocchi) e sulle piú recenti edizioni Dante, *Inferno* (Malato) e Dante, *Inferno* (Mercuri). A causa dei tempi editoriali, non è invece stato possibile effettuare un ulteriore controllo sull'edizione Dante, *Inferno* (Inglese).

Carte Romanze 9/2 (2021): 165-181 – ISSN 2282-7447
DOI: 10.54103/2282-7447/16786
http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index

Secondo questa impostazione, risultano non soltanto giustificabili, ma sostanzialmente necessari anche gli episodi sozzamente volgari che animano la prima cantica, come lo sconcio rumore con cui Barbariccia risponde agli altri diavoli di Malebranche a conclusione del canto XXI,

> Per l'argine sinistro volta dienno;
> ma prima avea ciascun la lingua stretta
> coi denti, verso lor duca, per cenno:
> ed elli avea del cul fatto trombetta.
>
> (*If* XXI, 136-139)

o il gesto scurrile che accompagna la terribile bestemmia contro Dio pronunciata dal ladro fiorentino Vanni Fucci in apertura del canto XXV:

> Al fine de le sue parole il ladro
> le mani alzò con amendue le fiche,
> gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"
>
> (*If* XXV, 1-3)

Ma il momento piú drammatico e plasticamente piú inquietante di questo percorso verso il basso è probabilmente dato dallo «spettacolo disgustoso», nella definizione proposta da De Sanctis (1938: 848), o «raccapricciante, forse il piú sconcertante di tutto l'attraversamento infernale», nelle parole di Stoppelli (2013: 266-7), offerto dalle «ombre triste smozzicate» (*If* XXIX, 6) del canto XXVIII dell'*Inferno*: sono i «seminator di scandalo e di scisma» (35), coloro cioè che in vita si adoperarono contro l'unità civile (*scandalo*) e religiosa (*scisma*) e che nell'Aldilà, per la nota legge del «contrapasso» (142), qui peraltro citata per la prima e unica volta nel poema a suggellare la conclusione del canto, danno mostra «del sangue e de le piaghe» (2) inflitte da un diavolo che li «accisma ['concia'] / sí crudelmente, al taglio della spada» (37-38) a ogni loro passaggio, quando hanno «volta la dolente strada: / però che le ferite son richiuse / prima ch'altri dinanzi li rivada» (40-42).

Una visione insieme eccezionale e "ripugnante" (lat. REPUGNARE, comp. di RE- 'contro' e PUGNARE 'combattere'), nella quale «il disgustoso si purifica e si idealizza fino al sublime dell'orrore» per citare ancora Stoppelli (2013: 266-7). Una visione, restando nella medesima sfera semantica e giocando su una figura etimologica, "ostile" (lat. HOSTILE(M),

der. di HOSTIS 'nemico') nei contenuti, popolata da scismi ed eresie,[2] da lotte politiche,[3] da conflitti mortali tra parenti,[4] e "ostica" (lat. HOSTICU(M), der. di HOSTIS 'nemico') nella forma, segnata da passaggi ardui e quasi respingenti sul piano sintattico, rimico, fonico e lessicale.[5]

Ad introdurre tale visione, una preterizione costruita sul *topos* dell'indicibile, che Dante tante volte applicherà alle massime altezze paradisiache,[6] ma che qui accosta in chiave ossimorica alle profondità piú oscure del peccato:

> Chi poria mai pur con parole sciolte
> dicer del sangue e delle piaghe a pieno
> ch'i' ora vidi, per narrar piú volte? 3
> Ogne lingua per certo verria meno
> per lo nostro sermone e per la mente
> c'hanno a tanto comprender poco seno. 6

E il tono elevato dell'*incipit* trova conferma nella successiva (dis)similitudine bellica formalmente improntata sull'epica infernale «della mescolanza, del cozzo e della composizione degli stili», secondo la definizione proposta da Beltrami (2000: 133):

> S'el s'aunasse ancor tutta la gente
> che già, in su la fortunata terra
> di Puglia, fu del suo sangue dolente 9

[2] Maometto e Alí; fra Dolcino.

[3] Pier da Medicina in Romagna; Guido del Cassero e Angiolello da Carignano di Fano uccisi a tradimento da Malatestino da Rimini; Curione e Cesare contro Pompeo; Mosca dei Lamberti fautore della divisione tra le fazioni fiorentine dei Buondelmonti e degli Amidei.

[4] Bertran de Born al fianco di Enrico il giovane figlio di Enrico II Plantageneto, come Achitofèl consigliere di Absalom figlio di David.

[5] Si veda in primo luogo la puntuale analisi linguistica e retorica del canto offerta da Durante (2000).

[6] Valga per tutte le occorrenze il canto XXXIII del *Paradiso*, laddove «il dramma della memoria e della scrittura diviene piú intenso [e] la poesia perviene all'estremo confine dell'esprimibile conducendo una strenua *pugna verborum*», come dichiarato in particolare ai vv. 55-57 (Baroncini 2001: 13).

per li troian o per la lunga guerra
che dell'anella fé sí alte spoglie,
come Livïo scrive, che non erra,
con quella che sentío di colpi doglie
per contastar a Ruberto Guiscardo,
e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie
a Ceperan, là dove fu bugiardo
ciascun pugliese, e là da Tagliacozzo,
dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo,
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo della nona bolgia sozzo.

Attraverso questo ardito giro sintattico, grammaticalmente costruito su «un periodo ipotetico della impossibilità con una protasi bimembre asimmetrica[, in cui] la prima proposizione della protasi si distende su 4 terzine» (Stoppelli 2013: 852) e ritmicamente scandito dall'effetto sincopato dei frequentissimi *enjambements*,[7] Dante ci conduce tra i luoghi della «fortunata ['travagliata'] terra / di Puglia» 8-9, ossia quell'Italia meridionale teatro di nobili ed efferati scontri (i «troian» 10 nel Lazio meridionale,[8] i Normanni di «Ruberto Guiscardo» 14 nelle Puglie propriamente dette), di azioni meschine («la lunga guerra / che dell'anella fé sí alte spoglie» 10-11 con la vittoria di Annibale a Canne), di squallidi tradimenti («a Ceperan, là dove fu bugiardo / ciascun pugliese» 16-17 nel favorire Carlo d'Angiò contro Manfredi) e di astuti inganni («là da Tagliacozzo [ma in realtà Avezzano], / dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo» 17-18 assicurando a

[7] Quali «terra / di Puglia» (vv. 8-9), «s'accoglie / a Ceperan» (vv. 15-16), «fu bugiardo / ciascun pugliese» (vv. 16-17), «e qual […] mozzo / mostrasse» (vv. 19-20), per limitarsi ai casi piú evidenti.

[8] Cosí nella lettura «per li troian o per la lunga guerra» del v. 10, con la congiunzione *o* trasmessa, tra gli altri, da Triv e Urb; diversamente, «si imporrebbe *e* (di Ash La, con Eg La [sic] Parm Pr Vat Rb) solo se si desse a *troiani* il senso di 'romani' […] e all'intero verso quello di un'endiadi: 'a causa della lunga guerra sostenuta dai romani'» (Dante, *Commedia* [Inglese]: I, 315). Preferiscono «per li Troiani e per la lunga guerra», come già Petrocchi (Dante, *Commedia* [Petrocchi]), sia Malato (Dante, *Inferno* [Malato]: 260) sia Mercuri (Dante, *Inferno* [Mercuri]: 340), riconoscendo ne *li Troiani* i Romani in quanto discendenti da Enea.

Carlo d'Angiò la vittoria definitiva su Corradino di Svevia), per poi farci precipitare, anche stilisticamente, nel «modo della nona bolgia sozzo» 21.

Proprio la rima aspra in *-ozzo* (*Tagliacozzo* 17 / *mozzo* 19 / *sozzo* 21) segna il passaggio alle crude visioni delle terzine successive, modulate sul piano fonico da altre rime aspre o rare, quali *-ulla* (*nulla* 20 / *lulla* 22 / *trulla* 24), *-acco* (*sacco* 26 / *m'atacco* 28 / *dilacco* 30), *-ozza* (*strozza* 101 / *mozza* 103 / *sozza* 105); da rime uniche nel poema, quali *-ugia* (*pertugia* 23 / *minugia* 25 / *trangugia* 27), *-isma* (*scisma* 35 / *accisma* 37 / *risma* 39), *-olica* (*Cattolica* 80 / *Maiolica* 82 / *argolica* 84); dalla rima unica nella cantica *-arlo* (*tormentarlo* 47 / *menarlo* 49 / *parlo* 51); dalla rima franta *"Ome!"* [*Oh me!* nell'edizione Petrocchi] 123; e ancora, da accenti di 2ª 5ª e 7ª in «fuor, vivi, e però son fessi cosí» 36[9] e, probabilmente, di 2ª e 5ª in «che diedi al Re giovene i mai conforti» 135.[10]

Emblematica in tal senso la terzina immediatamente seguente, che introduce l'incontro con Maometto attraverso una similitudine di rara materialità:

> Già véggia per mezzul perdere o lulla,
> com'io vid'un, cosí non si pertugia,
> rotto dal mento infin dov'e' si trulla. 24

[9] Sebbene non si possa escludere l'accento di 2ª e 6ª «fuor, vivi, e però son fessi cosí», l'immagine scissa trasmessa dal verso e la corrispondenza antitetica tra *vivi* e *fessi* depongono a favore di un ritmo "irregolare".

[10] «Potrebbe far pensare a un accento di 5ª *che diedi al re giovane i ma' conforti*, di *If* XXVIII 135 (e la tradizione manoscritta ha largamente medicato il verso con *Giovanni*): ma in realtà un accento principale su *re*, seguito da uno su *giovane*, non può escludersi» (*Enciclopedia dantesca*: *s. v. endecasillabo* curata da Ignazio Baldelli disponibile on-line all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/endecasillabo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/). Nessun dubbio invece per Inglese: «il verso è accentato su 2ª e 5ª, e non richiede correzioni congetturali» (Dante, *Commedia* [Inglese]: I, 323).

Il *Re giovene* è Enrico figlio di Enrico II Plantageneto: la lezione *giovene* ricorre nel «solo Urb, da cui non c'è ragione di scostarsi (Petrocchi: *giovane*) anche per l'eco del provenz. *Reis joves*; gli altri mss., erroneamente, *giovanni*» (Dante, *Commedia* [Inglese]: I, 323). La lezione di Petrocchi «giovane» (Dante, *Commedia* [Petrocchi]), è accolta da Mercuri (Dante, *Inferno* [Mercuri]: 346) e, parzialmente, da Malato, che propone la forma «che diedi al re giovan' i mai conforti» (Dante, *Inferno* [Malato]: 268), comunque glossato 'che diedi al re giovane (Enrico III d'Inghilterra) i cattivi consigli'.

Per il suo primo verso, segnato dalle allitterazioni incrociate «GIÀ veGGIA PER mezzUL PERdere o lULLa» 22, facciamo nostro il rilievo di Allegretti (2000: 398): «Non esiste in tutto il poema altro verso fonicamente cosí ostico e legato», ove peraltro si richiama quella "osticità" che ci pare marcare l'intero canto. Ma anche il successivo «com'io vid'un, cosí non si pertugia» 23 si contorce nell'inversione logico-sintattica dei suoi due emistichi (il paragone risuona letteralmente 'Una botte [*veggia*] certo non si sfascia per aver perso la tavoletta mediana [*mezzul*] o le parti laterali [*lulla*] in tal maniera come io vidi uno…'), per poi lasciare spazio al greve trivialismo «si trulla» 24 'si scoreggia' che inquadra l'immagine del dannato (Maometto) «rotto» 24 'squarciato' dal mento all'ano.

Ed è proprio l'elemento lessicale a sancire quel senso complessivo di avversione che suscitano gli incontri della nona bolgia: accanto ai menzionati tecnicismi *véggia*, *mezzul*, *lulla* del v. 22, si stagliano i termini espressivi *mozzo* 19 e *mozza* 103 'mutilato/a', *sozzo* 21 'turpe', *si pertugia* 23 'si apre', *minugia* 25 'budella', *curata* 26 'interiora', *tristo sacco* 26 'stomaco', *trangugia* 27 'ingozza', *m'atacco* 28 'mi fisso', *storpiato* 31 'deturpato', *ciuffetto* 33 'capigliatura', *muse* 43 'stai a guardare' (cf. ant. fr. *muser* e prov. *muzar*), *canna* 68 'gola', *fello* 81 'traditore', *strozza* 101 'gola', *moncherin* 104 'braccio mutilato', *sozza* 105 'sporca', *trista e matta* 111 'fuori di sé per il dolore' (endiadi), *greggia* 120 'gregge' dunque 'moltitudine', *pésol* 122 'penzoloni', *punzelli* 138 'incitamenti', *troncone* 141 'fusto' dunque 'corpo decapitato', e l'infimo *merda* 27, di pari grado del citato *si trulla* 24. Non manca con *dilacco* 30 'sono spaccato fino alle natiche' un neologismo ruvido, probabilmente traslato dal mondo animale a partire da *lacca* 'anca'; senza dimenticare gli stranierismi *accisma* 37 'concia' (gallicismo), *risma* 39 letteralmente 'pacchetto di carte', dunque 'schiera di anime' (arabismo), *mazzerati* 80 'affogati' (arabismo), *asbergo* 117 'corazza' (francone).

2. Dante regista (pulp)

Come può Dante dare conto di un simile spettacolo nell'atto della creazione poetica? Sappiamo dalla preterizione iniziale che nessuna *lingua* 4 sarebbe in grado di *dicer* 2, cioè 'descrivere', 'raccontare', e allora dipinge, tratteggia, "filma" una sequenza dalle tinte fortissime, quasi

pulp,[11] se volessimo spingerci in modo un po' temerario nel territorio cinematografico. Una sequenza che contempla, accanto alle sconce "fotografie" di cui diremo tra breve, anche un fermo-immagine e un *ralenti* realizzati con una maestria tecnica invidiabile:

> Piú fuor di cento che, quando l'udiro,
> s'arrestaron nel fosso a riguardarmi
> per maraviglia, obliando il martiro. 54
>
> Poi che l'un piè per girsene sospese,
> Maometto mi disse esta parola;
> indi a partirsi in terra lo distese. 63

Ai vv. 52-54, per un fugace attimo la pena inesorabile viene vinta («obliando il martiro» 54) dallo stupore che le anime dannate provano nell'apprendere la reale condizione del Poeta, non un peccatore che si sofferma «forse per indugiar d'ire ala pena» 44 come vorrebbe Maometto, ma un pellegrino ancora vivo condotto da Virgilio lungo il cammino infernale (vv. 46-51). Poco oltre, ai vv. 61-63, apprendiamo che la profezia con cui Maometto predice la triste fine di fra Dolcino (vv. 55-60), capo del movimento messianico e pauperistico degli "apostolici", vinto dal freddo e dalla fame sotto l'assedio dei crociati vercellesi e novaresi e infine fatto a pezzi e bruciato a Vercelli nel 1307, viene pronunciata nel gesto dilatato di alzare un piede per «girsene» 61 'andarsene', prima che quello stesso piede venga disteso a terra per «partirsi» 63.

La prima "fotografia", quella piú oscena, già sfiorata nelle nostre riflessioni, è dedicata a Maometto (per il Medioevo un monaco o cardinale spagnolo scismatico), accompagnato dal genero e seguace Alí:

> Già véggia per mezzul perdere o lulla,
> com'io vid'un, cosí non si pertugia,
> rotto dal mento infin dov'e' si trulla. 24

[11] «1. A soft, moist, shapeless mass of matter. 2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough unfinished paper» nella celebre definizione dell'*American Heritage Dictionary – New College Edition* riprodotta sullo schermo da Quentin Tarantino con *Pulp Fiction* (1984).

Tra le gambe pendevar le minugia;
la curata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'atacco,
guardommi e con le man s'aperse il petto,
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!
Vedi come storpiato è Maometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alí,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

La tortuosa similitudine con la botte sfasciata e l'ostensione turpe degli organi interni puntellata dai citati termini bassi e triviali preludono al gesto estremo e sfidante «Or vedi com'io mi dilacco!» 30, che concretamente squarcia il ritratto del profeta, similmente al taglio che fende il volto di Alí «dal mento al ciuffetto» 33, a scattare una doppia istantanea ripugnante.

Entra poi in scena la figura mozzata del non meglio identificato Pier da Medicina, seminatore di scandali, forse bolognese, conosciuto in vita da Dante (cf. il v. 71), che, mutilato e ferito nel viso, parla non con la bocca, ma attraverso la «canna» 68 'gola' «forata» 64:

Un altro, che forata avea la gola
e tronco il naso infin sotto le ciglia
e non avea mai ch'un'orecchia sola,
ristato a riguardar per maraviglia
cogli altri, innanzi alli altri aprí la canna,
ch'era di fuor d'ogni parte vermiglia,

Un secondo riferimento profetico, che ripercorre la tragica fine di Guido del Cassero e Angiolello da Carignano, i «due miglior da Fano» 76 fatti annegare a tradimento nelle acque del Mar Adriatico da Malatestino da Rimini, suscita la curiosità di Dante nei confronti di un'altra anima, la cui identità sarà svelata dallo stesso Pier da Medicina con un atto violento e umiliante:

Allor puose la mano ala mascella
d'un suo compagno e la bocca li aperse,
gridando: "Questi è desso, e non favella!
Questi, scacciato, il dubitar sommerse
in Cesare, affermando che 'l fornito
sempre con danno l'attender sofferse".

O quanto mi parëa sbigottito,
con la lingua tagliata nella strozza,
Curïo, ch'a dir fu cosí ardito!

Si tratta di Curione, tribuno della plebe, che, allontanato da Roma, si uní a Cesare e lo convinse a superare le ultime esitazioni «affermando che 'l fornito / sempre con danno l'attender sofferse» 98-99, cioè che 'chi è pronto (a combattere) tollerò sempre con danno l'attesa': prima tanto «ardito» 102, appare ora «sbigottito» 100 'avvilito', «con la lingua tagliata nella strozza» 101 'nella gola'.

Ma d'improvviso si manifesta una nuova anima deturpata, quella di Mosca dei Lamberti, uno dei capi della fazione ghibellina a Firenze, qui ricordato come promotore dell'assassinio di Buondelmonte dei Buondelmonti, causa prima della divisione politica della città, anima che altrettanto subitaneamente si ritirerà «trista e matta» 111 alle parole che Dante gli rinfaccia:[12]

E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,
levando i moncherin per l'aura fosca
sí che 'l sangue facea la faccia sozza,
gridò: "Ricorderàti anche del Mosca,
che dissi, lasso!, 'Capo ha cosa fatta',
che fu mal seme per la gente tosca".
E io li aggiunsi: "E morte di tua schiatta";
per ch'elli, accumulando duol con duolo,
sen gío come persona trista e matta.

Questo lungo e ributtante piano-sequenza giunge al suo culmine, recuperando i tratti solenni dell'avvio del canto, con la visione successiva, che il poeta esita quasi a riportare in assenza di testimoni e di altra conferma, rassicurato infine dalla sua «coscïenza» 115, «la buona compagnia che l'uom francheggia / sotto l'asbergo ['corazza'] del sentirsi pura» (116-117):

[12] Al v. 107 Inglese e Malato preferiscono la lezione *dissi* di Triv Ham Fi La" Po Pr Vat (Dante, *Commedia* [Inglese]: I, 321 e Malato (Dante, *Inferno* [Malato]: 266) all'alternativa *disse* di Urb Rb Ash e altri mss., accolta invece da Petrocchi (Dante, *Commedia* [Petrocchi]) e Mercuri (Dante, *Inferno* [Mercuri]: 346).

Io vidi certo, e ancor par ch'i' 'l veggia,
un busto sanza capo andar sí come
andavan li altri dela trista greggia;
e 'l capo tronco tenea per le chiome
pésol, con mano, a guisa di lanterna;
e quel mirava noi e dicea: "Ome!".
Di sé facea a sé stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due:
com'esser può, quei sa che sí governa.
Quando diritto al piè del ponte fue,
levò 'l braccio alto con tutta la testa
per appressarne le parole sue,
che fuoro: "Or vedi la pena molesta,
tu che, spirando, vai veggendo i morti:
vedi s'alcuna è grande come questa.
E, perché tu di me novella porti,
sappi ch'i' son Beltram dal Bornio, quelli
che diedi al Re giovene i mai conforti.
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli:
Achitofèl non fé piú d'Absalone
e di Davít coi malvagi punzelli.
Perch'io partî cosí giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!,
dal suo principio ch'è in questo troncone:
cosí s'osserva in me lo contrapasso".

A colpire Dante e noi lettori è naturalmente il «busto sanza capo» 119, o meglio con «'l capo tronco» 121 'mozzato', tenuto per le «chiome» 121, «pésol» 122 'di peso, penzoloni', dunque con atto indecoroso e terrifico, come una «lanterna» 122: una configurazione fisiologicamente contro natura, con il «cerebro» 140 'cervello' «partito» 140 'diviso' «dal suo principio» 141, ovvero 'dal cuore', che risiede nel «troncone» 141 'tronco, corpo decapitato', resa ancora piú vivida nella sua ripugnanza dal gesto compiuto dal dannato di alzare «'l braccio alto con tutta la testa / per appressarne le parole sue» 128-129 nel momento in cui si rivolge al Poeta. Si tratta naturalmente di Bertran de Born, personaggio che per la sua rilevanza merita una riflessione specifica.

Prima, ad avvalorare un'analisi incentrata sul carattere visivo del canto, occorre ancora ricordare con Stoppelli (2013: 859, citazioni alle pp. 859-60) l'incidenza fortissima dei *verba videndi*: «Non è l'unica volta che avverrà nella *Commedia*, ma è impressionante notare qui la numerosità delle ricor-

renze». Piú precisamente: *vidi* 3, [*mostrasse* 20,] *vid'* 23, *pareva* 26, *veder* 28, *guardommi* 29, *vedi* 30, *Vedi* 31, *vedi* 34, *muse* 43, *riguardarmi* 53, *vedra'* 56, *riguardar* 67, *vidi* 71, *veder* 74, *antiveder* 78, *vide* 83, *veder* 87, *veduta* 93, *riguardar* 112, *vidi* 113, *vidi* 118, *veggia* 118, *mirava* 123, *vedi* 130, *veggendo* 131, *vedi* 132. Complessivamente 27 occorrenze su un totale di 142 versi, circa 1 occorrenza ogni 5 versi abbondanti; tuttavia, tralasciando la similitudine dei vv. 7-21, sostanzialmente esterna alla raffigurazione della nona bolgia, 26 occorrenze su 127 versi, circa 1 ogni 5 versi scarsi. Il modello di questa impostazione, già opportunamente identificato dallo stesso Stoppelli (2013: 860), risiede nell'*Apocalisse*, con il suo andamento «retorico funzionale a una narrazione di fatti eccezionali che mira al massimo dell'oggettività», come in *Apoc.* 5: *vidi* 1, *vidi* 2, *respicere* 3, *videre* 4, *vidi* 6, *vidi* 11; tuttavia, mentre nella stessa *Apocalisse* e nel medesimo capitolo 5 alla visione si alternano e quasi subentrano altri due sensi strettamente connessi, l'udito e la parola (*audivi* 11, *dicentium* 12, *audivi* 13, *dicentes* 13, *dicebant* 14), proprio a rimarcare l'aspetto oggettivo della rappresentazione, con Dante sembra emergere piuttosto una tendenza alla teatralizzazione, quasi un'urgenza della rappresentazione scenica vissuta e manifestata in prima persona dagli stessi protagonisti. Si vedano (letteralmente): l'attacco simmetrico «Or vedi» 30 e «Or vedi» 130 con cui Maometto e Bertran richiamano l'attenzione del Poeta sulla propria, orribile pena; il gesto iterato e opposto compiuto da Pier da Medicina, che prima «aprí la canna» 68 per parlare attraverso la gola ferita e che poi «puose la mano ala mascella / d'un suo compagno e la bocca li aperse» 94-95 per schernire l'ormai muto Curione; l'atto di alzare «i moncherin per l'aura fosca» 104 di Mosca dei Lamberti e il gesto simile di levare «'l braccio alto con tutta la testa» 128 di Bertran.

Del resto, la nostra condizione di spettatori viene prioritariamente vissuta proprio da Dante e Virgilio, che possono assistere a questo spettacolo disgustoso e inquietante da un "palco" privilegiato, il «ponte» 127 che percorrono per attraversare la bolgia infernale: da qui il Poeta fissa in particolare l'anima tormentata di Maometto («Mentre che tutto in lui veder m'atacco,» 28), con uno sguardo attonito che gli verrà quasi rimproverato dallo stesso profeta («Ma tu chi sé, che 'n su lo scoglio muse,» 43).

3. Il canto di Bertran de Born?

L'importanza del personaggio di Bertran de Born travalica i confini del canto e coinvolge l'economia complessiva della cantica e del poema: a lui si deve l'unica esplicitazione della legge del «contrapasso» 142 e a lui viene probabilmente assegnata la pena piú terribile di tutto l'Inferno («vedi s'alcuna è grande come questa» 132). Le ragioni di quest'ultima scelta, in evidente contrasto con il giudizio espresso altrove dallo stesso Dante sul trovatore e castellano di Hautefort,[13] risiedono probabilmente nelle notizie riportate nella versione A della *Vida di Bertran de Born* (Gouiran):

> et era seigner totas vez, qan se volia, del rei Henric d'Englaterra e del fill de lui. Mas totz temps volia qu'ill aguesson gerra ensems lo paire e·l fills

Quanto poi alla modalità di tale pena, accanto ad alcune reminiscenze classiche, prima fra tutte, come segnalato da Beltrami (2000: 148), la testa spiccata dal busto, e tuttavia «etiamnum in murmure» 'ancora mormorante', menzionata ai vv. 236-240 del libro V della *Tebaide* di Stazio,[14] l'antecedente piú significativo è stato opportunamente riconosciuto nelle figure dei cefalofori attestate dalla tradizione agiografica medievale: martiri cristiani decapitati che raccolgono la testa da terra, come San Miniato,

[13] Riconosciuto nel *De vulgari eloquentia* (II 2 9) quale sommo rappresentante della poesia d'armi («Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse; scilicet Bertramum de Bornio, arma; Arnaldum Danielem, amorem; Gerardum de Bornello, rectitudinem; Cinum Pistoriensem, amorem; amicum eius, rectitudinem. Bertramus etenim ait: *Non posc mudar c'un cantar non exparja*. Arnaldus: *L'aura amara - fal bruol brancuz – clarir*. Gerardus: *Per solaz reveillar Che s'es trop endormitz*. Cinus: *Digno sono eo de morte*. Amicus eius: *Doglia mi reca nello core ardire*.» [Rajna]) e ricordato nel *Convivio* (IV 11 14) come esempio di liberalità («E c*u*i non è ancora *ne*l cuore Alessandro per li suoi reali beneficî? C*u*i non è ancora lo buono re di Castella o il Saladino o il buono Marchese di Monferrato o il buono Conte di Tolosa o Beltramo dal Bornio o Galasso di Montefeltro? Quando delle loro messioni si fa menzione, certo non solamente quelli che ciò farebbero volentieri, ma quelli [che] prima morire vorrebbero che ciò fare, amore hanno alla memoria di costoro.» [Brambilla Ageno]).

[14] Forse meno pregnante il richiamo al corpo straziato di Priamo descritto nell'*Eneide* virgiliana, ma su questo e altri esempi latini cf. Allegretti 2001: 9-10.

primo martire fiorentino, il quale, secondo la leggenda, dopo la decapitazione si sarebbe recato con la propria testa tra le mani sul monte presso Firenze, futura sede della basilica di San Miniato al Monte; o come Saint Denis, martire e patrono di Parigi, che analogamente avrebbe trasportato la propria testa dopo la decapitazione da Montmartre al luogo ove sarebbe sorto Saint Denis.

I toni elevati dell'incontro con Bertran sono confermati dal grido di pietà lanciato ai vv. 130-132 («che fuoro: "Or vedi la pena molesta, / tu che, spirando, vai veggendo i morti: / vedi s'alcuna è grande come questa»), improntato sul passo di Geremia «O vos omnes qui transitis per viam, adtendite et videte si est dolor ut dolor meus» (*Lamentazioni* 1 12), e dal richiamo alla vicenda biblica di Achitofel, Absalom e David che occupa i vv. 137-138 («Achitofèl non fé piú d'Absalone / e di Davít coi malvagi punzelli»).

Ancora, la collocazione privilegiata in chiusura del canto trova una corrispondenza coperta nella citata (dis)similitudine bellica dei vv. 7-21, il cui impianto ricalca quello di un *planh* rivolto da Bertran a Enrico il Giovane (*BdT* 80.41):[15]

Si tuit li dol e-il plor e-il marrimen
E las dolors e-il dan e-il chaitivier
C'om hanc agues en est segle dolen
Fossen ensems, sembleran tuit leugier 4
Contra la mort del jove rei engles.

Sottesi al testo dantesco si possono poi rilevare ulteriori richiami ad alcuni passi della produzione poetica di Bertran: probabilmente nel v. 24 «rotto dal mento infin dov'e' si trulla» si avverte l'eco di *Miei-sirventes* (*BdT* 80.25), vv. 10 e 12 «veirem camps joncatz… de fendutz per bustz tro als braiers»;[16] e forse l'«accisma» del v. 37 riprende *Be·m platz lo gais temps* (*BdT* 80.8a), v. 27 «chascus deu esser acesmatz».[17]

[15] Bertran, *Si tuit li dol* (Gouiran): 260; ma sull'effettiva paternità del componimento cf. Manetti 2018, cui affiancare per una valutazione piú estesa del *corpus* di Bertran Mantovani 2014: 358-64.

[16] Bertran, *Miei-sirventes* (Asperti).

[17] A lungo attribuito a Bertran de Born, ma assegnato da Loporcaro a Guilhem de

3.1. *Una questione personale*

Tuttavia si può aggiungere un altro dettaglio, che chiama in causa la sfera privata di Dante, poeta come Bertran, ma vittima di quelle divisioni politiche che sostanziano, insieme alle scissioni religiose, il canto e che hanno contraddistinto, questa volta con ruolo di scellerato sobillatore, la vita del trovatore. Del resto, il fatto che Dante sia toccato nel vivo da alcuni incontri della nona bolgia è ben comprovato dal ricordo di Pier da Medicina (*e cu' io vidi sú in terra latina, / se troppa simiglianza non m'inganna,* 71-72) e soprattutto dalla risposta stizzita rivolta a Mosca dei Lamberti (*E io li aggiunsi: «E morte di tua schiatta»* 109), che pure nel dialogo con Ciacco il Poeta annoverava tra i fiorentini *ch'a ben far puoser li 'ngegni* (*If* VI, 81).

E il turbamento di Dante al cospetto della figura dannata di Bertran riemerge indirettamente nelle parole di Virgilio, oltre i confini del canto XXVIII, al v. 29 del successivo canto XXIX, quando il trovatore sarà citato come oggetto dell'attenzione assoluta di Dante, in occasione dell'episodio di Geri del Bello:

> Allor disse 'l maestro: "Non si franga
> lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello;
> attendi ad altro, ed ei là si rimanga:
> ch'io vidi lui a piè del ponticello
> mostrarti e minacciar forte col dito,
> e udî 'l nominar Geri del Bello.
> Tu eri allor sí del tutto impedito
> sovra colui che già tenne Altaforte,
> che non guardasti in là si· fu partito".

Tutti questi elementi avvalorano il giudizio espresso da Stoppelli (2013: 853): «Il canto si apre implicitamente nel nome di Bertran de Born: Bertran sarà anche il personaggio con cui il canto si chiuderà. La sua figura è dominante». Eppure, la grandezza tragica di Bertran non riesce a cancellare l'impressione complessiva di un canto articolato in una carrellata di figure, tutte fortemente connotate, soprattutto sul piano visivo: Maometto

Saint Gregori: cf. *Be·m platz lo gais temps* (Loporcaro). Si vedano piú diffusamente i contributi di Allegretti (2000 e 2001).

e Alí (con fra Dolcino) per 42 versi (vv. 22-63), Pier da Medicina (con Guido del Cassero e Angiolello da Carignano) per 27 versi (vv. 64-90), Curione per 12 versi (vv. 91-102), Mosca dei Lamberti per 9 versi (vv. 103-111), appunto Bertran de Born per 31 versi (vv. 112-142). Cosí, opportunamente, Sanguineti (1961: 287 n.):

> Il canto si costruirà, infatti, attraverso una serie di quadri insorgenti in rapida successione, in un vario giuoco di immagini, secondo un processo di perenne ricominciamento e di perenne ripresa, in qualche modo, del programma descrittivo enunciato a principio e dichiaratamente abbandonato per l'impossibilità di un "aequare" che non si concreti per riflessa comparazione.

Una «serie di quadri insorgenti in rapida successione» che, dicevamo in apertura, compongono uno spettacolo «disgustoso», «raccapricciante», «sconcertante», "ostile" e "ostico": per tornare «a riveder le stelle», Dante doveva "attaccarsi" a osservarlo, doveva "musare" alla sua infimità, perché il traguardo del bene supremo impone l'«altro viaggio» attraverso l'oscura oscenità del peccato.

Matteo Milani
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle, Niemeyer, 1933.

Be·m platz lo gais temps (Loporcaro) = Michele Loporcaro, *«Be·m platz lo gais temps de pascor di Guilhem de Saint Gregori»*, «Studi mediolatini e volgari» 34 (1988): 27-68.

Bertran, *Miei-sirventes* (Asperti) = Stefano Asperti, *«Miei sirventes vueilh far dels reis amdos» (BdT 80,25)*, «Cultura Neolatina» 58 (1998): 163-323.

Bertran, *Si tuit li dol* (Gouiran) = *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, édition critique, traduction et notes par Gérard Gouiran, Aix-en-Provence · Marseille, Université de Provence, 1985, 2 voll.: I, 259-67.

Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 3 voll., 2007 (*Inferno*), 2011 (Purgatorio), 2016 (*Paradiso*).

Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll.; disponibile on-line sul portale danteonline.it.

Dante, *Convivio* (Brambilla Ageno) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995; disponibile on-line sul portale danteonline.it.

Dante, *De vulgari eloquentia* (Rajna) = Dante Alighieri, *Il trattato «De vulgari eloquentia»*, a c. di Pio Rajna, Firenze, Le Monnier, 1897; disponibile on-line sul portale danteonline.it.

Dante, *Inferno* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia*, a c. di Giorgio Inglese, I. *Introduzione*, *Inferno*, Firenze, Le Lettere, 2021.

Dante, *Inferno* (Malato) = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di Enrico Malato, Tomo I. *Inferno*, Roma, Salerno Ed., 2021.

Dante, *Inferno* (Mercuri) = Dante Alighieri, *Inferno*, a c. di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

Vida di Bertran de Born (Gouiran) = Gérard Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence ·Marseille, Université de Provence, 1985, 2 voll.: I, 1; disponibile on-line sul portale Rialto.

LETTERATURA SECONDARIA

Allegretti 2000 = Paola Allegretti, *Canto XXVIII*, in Georges Güntert, Michelangelo Picone (a c. di), *Lectura Dantis Tauricensis*, *Inferno*, Firenze, Cesati, 2000: 393-406.

Allegretti 2001 = Paola Allegretti, *Chi poria mai pur con parole sciolte («Inf.» XXVIII)*, «Tenzone» 2 (2001): 9-25.

Baroncini 2001 = Daniela Baroncini, *Dante e la retorica dell'oblio*, «Leitmotiv» 1/2001: 9-19; disponibile on-line all'indirizzo https://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv010101.pdf

Beltrami 2000 = Pietro Beltrami, *L'epica di Malebolge (ancora su «Inferno», XXVIII)*, «Studi Danteschi», 65 (2000): 119-52.

De Sanctis 1938 = Francesco De Sanctis, *Lezioni inedite della «Divina Commedia». I corsi torinesi del 1854-55*, Napoli, Morano, 1938.

Durante 2000 = Matteo Durante, *Sul XXVIII dell'«Inferno»*, in Vitilio Masiello (a c. di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno Ed., 2000: 143-85.

Manetti 2018 = Roberta Manetti, *Anonimo (già attribuito a Bertran de Born), Si tuch li dol e·l plor e·l marriment (BdT 80.41)*, «Lecturae tropatorum» 11 (2018): 1-28.

Mantovani 2014 = Dario Mantovani, *Su alcuni snodi nella tradizione della poesia trobadorica alla fine del XII secolo*, «Carte Romanze» 2/1 (2014): 357-419.

Sanguineti 1961 = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

Serianni 2021 = Luca Serianni, *Parola di Dante*, Bologna, il Mulino, 2021.

Stoppelli 2013 = Pasquale Stoppelli, *Canto XXVIII. Il canto delle «ombre triste smozzicate»*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno 2. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Ed., 2013: 890-911.

RIASSUNTO: Sulla scorta di alcuni contributi fondamentali, a partire dalla precedente *lectura* di Pasquale Stoppelli, il saggio ripercorre alcuni aspetti essenziali del canto XXVIII dell'*Inferno*, sottolineando i suoi tratti ostili (di contenuto) e ostici (di forma) e la sua costruzione per certi versi "filmica"; da ultimo, tratteggia il ruolo di Bertran de Born, certamente protagonista, ma probabilmente non assoluto del canto.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, *Commedia*, *Inferno*, canto XXVIII.

ABSTRACT: The essay retraces some essential aspects of canto XXVIII of Inferno on the basis of some fundamental contributions, starting from the previous *lectura* by Pasquale Stoppelli. In particular, it underlines its hostile (content) and difficult (form) features and its construction that we would define "filmic"; lastly, it outlines the role of Bertran de Born, certainly the protagonist, but probably not the absolute one of this canto.

KEYWORDS: Dante Alighieri, *Comedy*, *Hell*, canto XXVIII.