

LA “MORTE” DELLA PIETÀ:
«E SE NON PIANGI, DI CHE PIANGER SUOLI?».
LETTURA DEL CANTO XXXIII DELL’*INFERNO**

I. Il canto xxxiii dell’*Inferno*, noto come il canto del conte Ugolino, è, con alcuni altri – il canto v, di Francesca, certamente; forse il x, di Farinata; il xv, di Brunetto; il xxvi, di Ulisse –, tra i piú famosi e letti del poema, senza dubbio della prima cantica, e su di esso si è accumulata una bibliografia critica imponente: nella quale sembra difficile orientarsi e alla quale – osservava Natalino Sapegno in una sua “lettura napoletana” di una ventina di anni fa – «Sembra vano presumere di poter aggiungere qualcosa» che non sia stato già detto; traendone il corollario, addirittura, che «sarebbe imprudente, e [...] improduttivo, per amor di novità, tentare di sconvolgere o capovolgere gli apporti sicuri dell’esegesi tradizionale». ¹ Per cui, a giudizio dell’illustre studioso, ogni nuovo approccio critico a questo testo dantesco avrebbe dovuto limitarsi a ripercorrere itinerari già battuti, al piú portando qualche contributo di dettaglio non in grado di modificare il quadro complessivo. Ed egli stesso esauriva poi in poche pagine – quattro, per l’esattezza – il suo saggio, nel quale si limita in sostanza a respingere qualche proposta nuova (prima fra tutte quella di Gianfranco Contini, che aveva suggerito alcuni possibili referenti medievali alla narrazione di Ugolino), piuttosto che tentare di dare egli stesso un apporto originale, sia pure nell’ambito dell’esegesi tradizionale. ²

* Questo testo riproduce nella prima parte (par. 1 e 2), con aggiunta delle note e di pochi passaggi omissi per ragioni di tempo, quello letto nella Casa di Dante in Roma la mattina di domenica 13 marzo 2005. La seconda parte, che è la “lettura” del canto propriamente detta, nell’impossibilità di sfiorare oltre i limiti tollerabili la durata della conferenza venne dichiaratamente rinviata alla pubblicazione, e compare qui per la prima volta. Nella prospettiva, per altro, di un nuovo commento alla *Commedia*, recentemente delineata (vd. E. MALATO, *Per una nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, in RSD, a. iv 2004, pp. 3-160, poi in vol., Roma, Salerno Editrice, 2004), questa “lettura” – come del resto altre “letture” e “chiose” precedentemente pubblicate – vuole anche proporsi come un “saggio” di ciò che si attende da un nuovo commento moderno al poema dantesco.

I. Vd. N. SAPEGNO, *Canto xxxiii*, in «Lectura Dantis Neapolitana». *Inferno*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, Loffredo, 1986, pp. 617-21, a p. 617 (la *lectura* è datata 19 gen. 1983, ma sarà stata aggiornata alla data di pubblicazione).

2. La contestazione (op. cit., pp. 617 sg.) è particolarmente e polemicamente mirata contro una disponibilità di G. CONTINI (*Filologia ed esegesi dantesca*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970 [ma il saggio è del 1965], pp. 407-32, alle pp. 418 sgg.) a dar credito all’ipotesi della “tecnofagia” di Ugolino, in ragione di «una situa-

In realtà, pur con tutta la dovuta attenzione all'avviso di uno studioso della statura di Natalino Sapegno, si può affermare che, nonostante la mole immane della bibliografia critica esistente – accresciutasi, per altro, dopo quella sua “lettura” –,³ nonostante la molteplicità delle suggestioni che quella pagina straordinaria di poesia ha saputo suscitare in schiere di lettori e di interpreti attraverso i secoli, non tutto è stato definitivamente chiarito, forse, e nell'episodio del conte Ugolino, come in tanti altri “episodi” e “settori” della *Commedia*, ancora esistano spazi di approfondimento di un messaggio poetico di eccezionale spessore, complesso, in parte ancora da decrittare. Del resto, solo in tempi relativamente recenti la critica dantesca ha compiuto qualche effettivo tentativo di innovazione nella interpretazione tradizionale del canto xxxiii dell'*Inferno*, esemplarmente condensata nel memorabile saggio di Francesco De Sanctis del 1869: di cui varrà la pena di rileggere qualche passaggio essenziale per recuperarne le coordinate di lettura.

Dopo aver definito il peccatore dell'Antenòra come «il personaggio piú moderno e piú eloquente della *Divina Commedia*», cosí De Sanctis ne tratteggia la figura poetica:

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 una ingegnosissima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggiero, che lo tradí, 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 piú lontana allusione; non è quistione del suo delitto; attaccato al teschio del suo nemico, istrumento 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 è solo 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

zione sorprendentemente analoga [che] si verifica nella canzone di gesta duecentesca *Ames et Amiles*» (CONTINI, p. 419), in cui sarebbe da riconoscere un vero *tópos* circolante nella letteratura medievale.

3. Della quale, nella impossibilità di una ricognizione anche soltanto selettiva, mi limiterò a segnalare – benché anteriore all'intervento di Sapegno (addirittura del 1948), ma in realtà di scarsa circolazione prima di quello – il saggio di J.L. BORGES, *El falso problema de Ugolino*, in ID., *Nueve ensayos dantescos*, a cura di M.R. BARNATÁN, Madrid, Espasa-Calpe, 1983² (1982¹), pp. 105-11 (poi, con il titolo *Il falso problema di Ugolino*, in ID., *Nove saggi danteschi*, A cura di T. SCARANO, Milano, Adelphi, 1996, pp. 33-40; e vd. la *Nota al testo* del curatore alle pp. 145-47).

pensarci, «pur pensando», lacrima, come pur ora fosse stato offeso. [...] Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, 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.⁴

La “chiave di lettura” di De Sanctis, coerente con la sua prospettiva romantica, è dunque prevalentemente psicologica, mirata a focalizzare il complesso groviglio di sentimenti e di passioni che hanno travolto in vita e ancora attanagliano dopo la morte i due peccatori dell'ultima profondità infernale, Ugolino e Ruggieri. Proseguendo lungo il percorso tracciato, il critico contrappone poi a quella immagine fosca di odio e di ferocia bestiale che si esprime nel «fiero pasto» di Ugolino, 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 piú teneri. Quest'uomo odia molto, perché ha amato molto. [...] Una vena di tenerezza penetra in questa natura salvatica; l'amore paterno abbellisce la sua figura e raddolcisce anco il suo accento.⁵

Da questo contrasto, in rapporto anche alla «grandezza di proporzioni che Dante ha date a questo Ugolino», nascerebbe dunque la forza poetica del personaggio, la suggestione di tutto l'episodio che lo vede protagonista e rievocatore, insieme, commosso e feroce.

L'impostazione critica di De Sanctis è rimasta poi, si è detto, sostanzialmente dominante fino ai tempi recenti, pur con adattamenti piú o meno marcati alle diverse sensibilità dei vari interpreti. Sostanzialmente in linea con quella fu già Francesco D'Ovidio, che tornò ripetutamente sul tema: fra l'altro anche con un saggio intitolato *L'Ugolino del De Sanctis*, che dichiara in esordio la necessità di «allontanarsi da lui con libera franchezza, [...] non per ostentazione d'indipendenza, ma per sincera considerazione del vero»; e tuttavia, come aveva osservato già Vittorio Russo, finisce per affermare le stesse cose, riconducendo «la forza emotiva» dell'episodio proprio a quella esasperata contrapposizione di un odio feroce, che si esprime

4. F. DE SANCTIS, *L'Ugolino di Dante*, pubblicato la prima volta in «Nuova Antologia», vol. XII fasc. 12, dic. 1869, poi nei *Nuovi saggi critici* del 1873; vd. ora in ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. ROMAGNOLI, Torino, Einaudi, 1967², pp. 681-704, le citaz. da pp. 685, 687. Il nucleo fondamentale del saggio è ripreso dalla settima lezione del secondo anno del corso torinese sopra Dante (inverno-primavera 1855), ora nel vol. cit., pp. 303-13; condensato poi (1870) nel capitolo sulla *Commedia* della *Storia della letteratura italiana*: vd. ora nell'ed. a cura di N. GALLO, con Introd. di N. SAPEGNO, ivi, id., 1966³, pp. 229-31.

5. DE SANCTIS, *L'Ugolino di Dante*, cit., pp. 689, 692. La citaz. che segue da pp. 686-87.

in un «atto bestiale che non concilia ad Ugolino la simpatia dello spettatore», a una testimonianza del suo essere «padre amorosissimo», per cui «la compassione giunge al colmo»:

Restiam sospesi fra il terrore che c'incute un odio così smisurato e la pietà che ci desta un amore legittimo e bello quale l'amor paterno così crudelmente straziato.⁶

Sulla stessa lunghezza d'onda sono altri interpreti più e meno illustri. Così Benedetto Croce:

Ugolino, quali che fossero le sue colpe e i suoi delitti, è pur uomo [...]; ed ora egli sorge a buon diritto giudice dei giudici, punitore dei punitori, carnefice dei carnefici, e, in questo orrore sull'orrore, il torto suo scema o entra nell'ombra, la sua ragione risplende, perché egli, ferocemente, ferinamente, pur vendica l'umanità. Nel carcere, tra i figliuoli e i nipoti condannati innocenti a morir come lui di fame, il vecchio peccatore, il traditore, soffre generosamente e si strazia non per sé ma per gli altri, [...] e quegli innocenti, quei giovinetti [...] impietosiscono a vedere il padre che dispera e vorrebbero sacrificarsi a lui [...].⁷

Così altri, da Fornaciari a Zingarelli, per non ricordarne che alcuni più noti, e la gran parte dei commentatori del poema, da Scartazzini a Torraca, da Casini-Barbi a Vandelli, a Vittorio Rossi, ecc.; fino a Momigliano, a Sapegno, nel commento che precede di molti anni la ricordata «lettura napoletana»:

Il significato poetico dell'episodio non s'intende se non in questa dialettica dell'odio e della pietà; un odio che scaturisce dalla pietà degli affetti umani più elementari, conculcati e straziati; una pietà che scava a fondo in una piaga sempre aperta, per rinfocolare l'odio e renderlo più atroce.

Fino a Daniele Mattalia, che, denunciando quelli che a lui paiono i limiti dell'interpretazione desanctisiana, soprattutto nelle riprese dei commenta-

6. Vd. i tre saggi di F. D'OVIDIO, *L'episodio di Ugolino, Le ultime parole di Ugolino, L'Ugolino del De Sanctis*, raccolti in ID., *Nuovi studii danteschi*. [vol. II.] *Ugolino, Pier della Vigna, i Simoniaci e discussioni varie*, Milano, Hoepli, 1907, pp. 3-60, 63-116, 119-40, le citazioni rispettiv. da pp. 120, 8, 56 (i tre saggi non sono datati: da allusioni della premessa, p. XIII, s'intende che il primo è antecedente al vol. I dei *Nuovi studii*, ivi, id., 1906, i due successivi sono stati aggiunti al piano editoriale originario); antecedente a questi è ID., *Il vero tradimento del Conte Ugolino* (1887), in ID., *Studii sulla Divina Commedia*, Milano-Palermo, Sandron, 1901, pp. 14-26. Vd. inoltre V. RUSSO, *Il «dolore» del Conte Ugolino* (1965), in ID., *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 147-81, a p. 152.

7. B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1958⁹ (1920¹), pp. 101-2.

tori successivi – dove coglie «amplificazioni patetico-drammatiche che, spinte oltre il limite, si risolvono talvolta in uno snervamento del testo dantesco» –, si induce poi ad ammettere che «la tradizione desanctisiana è ancora e, in parte, legittimamente viva: è difficile, comunque, resistere alla “rapina” di quelle pagine», pervenendo poi a proporre a sua volta una lettura pienamente coincidente con quella del critico avellinese: «Ugolino è tragicamente grande e universalmente umano nel suo dramma di padre», egli scrive, pur cogliendovi, per altro, anche «un proposito polemico messo a nudo dalla prolungata invettiva contro Pisa». ⁸

Un primo notevole tentativo di uscire dal solco del “drammatico-patetico” desanctisiano si è avuto, intorno alla metà degli anni Sessanta, con un importante saggio di Vittorio Russo, che focalizzava l'attenzione del lettore su *Il «dolore» del conte Ugolino*. Russo individua il nucleo cruciale dell'episodio nel passaggio in cui Ugolino, dopo aver sentito inchiodare la porta della torre e intuito il proposito dei suoi nemici carcerieri, si riconosce nel

8. Vd. N. ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Fr. Vallardi, 1931, parte II pp. 1010-14 («Nel sublime che è proprio della poesia di Dante, nel suo immenso ed infinito, viene a mettersi ora il dolore, il pianto, il furore di Ugolino»: p. 1010); R. FORNACIARI, *L'arte di Dante nell'episodio di Ugolino*, in *Id.*, *Studj su Dante*, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 110-30 («L'arte mirabile di questo episodio, consiste nell'aver espresso in Ugolino l'estremo grado dell'amore paterno offeso e rabbioso»: p. 127); e ancora D.A., *La Divina Commedia*, riveduta nel testo e commentata da G.A. SCARTAZZINI, vol. I. *L'Inferno*, Seconda ediz. interamente rifatta ed accresciuta di una Concordanza della *Divina Commedia*, Leipzig, Brokhaus, 1900 (vd. ora la rist. anast., Bologna, Forni, 1965, pp. 579-603, partic. 581 sgg.); *Id.*, *Id.*, nuovamente commentata da F. TORRACA, vol. I. *L'Inferno*, Genova-Roma-Napoli-Città di Castello, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1942¹⁰, pp. 279-92; *Id.*, *Id.*, commento di T. CASINI, Sesta ediz. rinnovata e accresciuta a cura di S.A. BARBI, vol. I. *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 313-26, ma vd. anche le pp. 311-12; *Id.*, *Id.*, Testo critico della Soc. Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da G. VANDELLI, Milano, Hoepli, 1955¹⁶, pp. 274-86; *Id.*, *Id.*, commentata da V. ROSSI, *L'Inferno*, Napoli, Perrella, 1923, partic. le pp. 427-30; *Id.*, *Id.*, commento di A. MOMIGLIANO, Firenze, Sansoni, rist. 1965, pp. 250-60, ma vd. anche le pp. 249-50; *Id.*, *Id.*, a cura di N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pp. 372-82, la citaz. da p. 372 (la medesima frase è ripresa a p. 619 della «Lectura Dantis Neapolitana» cit., dove in realtà rifluisce altro dal commento al poema); *Id.*, *Id.*, a cura di D. MATTALIA, con rimario e indici, I. *Inferno, Purgatorio*, Milano, Rizzoli, 1966², pp. 594-617, le citaz. da pp. 595, 598. È superfluo aggiungere che tali indicazioni sono strettamente funzionali al discorso che si sta qui svolgendo e non pretendono minimamente di esaurire i riferimenti bibliografici sul tema in esame, relativi ai commenti, è ovvio, non meno che alla letteratura critica, così estesa, si è detto, da risultare ingovernabile: per le voci storiche principali vd. la nota bibl. in calce alla voce *Ugolino della Gherardesca, conte di Donoratico*, in *ED*, vol. V 1976, dovuta a S. SAFFIOTTI BERNARDI per la parte storica, a U. BOSCO per la sezione intitolata *Il conte Ugolino nella 'Commedia'*, rispettiv. alle pp. 795-97 e 797-99, la bibl. a p. 800a.

volto dolente dei figli rinchiusi con lui nella Muda, e in un atto di disperazione si morde le mani (vv. 55-58):

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 [...].

In quel «dolor», che già il critico aveva evidenziato quale parola di alta occorrenza nel canto (vv. 5, 58, 75), unitamente all'aggettivo «doloroso» (v. 56), alle varianti «doglia» (v. 61) e «duoli» (v. 40) – come, nel canto v, ricorrenti erano state le fomme *amore*, *amoroso*, ecc., in funzione connotativa della situazione ambientale –; in quel «dolor», dicevo, ricondotto alla supposta autentica valenza semantica, Russo ritiene di cogliere l'elemento che può fornire la “chiave di lettura” del canto, «il fulcro significante e stilistico del racconto del Conte Ugolino», che può «aprire la via ad una diversa valutazione e ad una totale revisione di giudizio dell'intero “episodio” dantesco». ⁹ «Nel linguaggio della psicologia morale del Cristianesimo – egli osserva – *dolor* è sinonimo di *tristitia*, ed è una delle passioni negative, insieme all'*odium* e alla *fuga*, dell'appetito concupiscibile». ¹⁰ Secondo Vittorio Russo, dunque, il *dolore* che impronta di sé tutto il quadro sarebbe non l'angoscia paterna dinanzi allo strazio dei figli, come avevano ritenuto De Sanctis e un po' tutta l'esegesi tradizionale, bensì quel sentimento che una vasta letteratura, dal Seneca del *De ira* a Tertulliano, da san Paolo a san Tommaso, hanno definito come *tristitia*, *ira*, «passio animi [...] saepe prope idem quam ira, indignatio». ¹¹ Scrive Russo:

La verità è che il termine “dolore”, che la sensibilità moderna si è abituata a considerare nell'ambito delle più elementari emozioni sentimentali, è usato da Dante nell'“episodio” del Conte Ugolino in un'accezione molto più complessa e pregnante e determinata, per indicare una precisa e grave passione dell'anima, l'ira e il desiderio di vendetta, secondo l'uso assai comune al suo tempo [...]. Riguardare alla nostra sensibilità critica il valore più autentico e verace del termine “dolore”, intorno a cui ruota tutto l'episodio del Conte Ugolino, significa per noi spostare l'asse

9. Russo, *Il «dolore» del Conte Ugolino*, cit., p. 174; sulle occorrenze di *dolore*, *doloroso*, ecc., vd. pp. 147 sgg. Sulla iterazione della parola *amore/amoroso* nel canto v, per altro, cfr. E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto v dell'Inferno* (1986), in *Id.*, *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 66-125, partic. pp. 83 sg.

10. Russo, *Il «dolore» del Conte Ugolino*, cit., p. 167.

11. *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1909-1934, vol. v col. 1841.

dell'interpretazione tradizionale su una direttiva piú sicura e concreta e soprattutto piú confacente alle intenzioni e alle esigenze etiche dell'ispirazione dantesca.¹²

La proposta di Russo, sostenuta da una vasta e dotta esplorazione nelle fonti letterarie e punteggiata di osservazioni spesso molto acute su singoli passaggi del testo, merita attenta considerazione, al di là delle contestazioni anche pungenti (ancorché talvolta preconette) di cui fu fatto oggetto;¹³ ma non sembra quel contributo risolutivo di ogni dubbio riguardo al messaggio poetico di Ugolino. In realtà la valenza semantica di *dolor* indagata da Russo, garantita da ampia messe di citazioni, per cui «*dolor est genus tristitiae*», «*ira est semper cum tristitia*», ecc.,¹⁴ è una delle possibili valenze, ma non l'unica, del *dolore*, come risulta chiaramente anche dalla documentazione esibita dallo studioso napoletano. Nel *Lexicon totius latinitatis* di Egidio Forcellini, per es., si registra che «*[dolor]* Conjungitur haud raro cum *ira*», e «*Hinc dolor dicitur etiam de ira, quae dolor est cum appetitu vindictae*»:¹⁵ *haud raro*, 'non di rado', dunque, *etiam*, 'anche', non sempre, non solo. E che tale sia la valenza semantica di quel *dolore* nel contesto della vicenda di Ugolino, almeno nel senso pregnante e caratterizzante affermato da Russo, è reso improbabile da una serie di elementi. Innanzitutto, va rilevato che il concetto del 'furore', dell' 'ira', del 'desiderio di vendetta', è stato dedotto dai critici, suggerito dai comportamenti e dalle parole di Ugolino, probabilmente presente nell'intenzione di Dante, ma non c'è in tutto il canto, in tutto il segmento narrativo che coinvolge il conte della Gherardesca, un solo accenno, anche indiretto, all'ira come tratto connotativo

12. Russo, *Il «dolore» del Conte Ugolino*, cit., l. cit.; ma vd. tutte le pp. 162 sgg.

13. Vd. per es. M. SANSONE, *Il canto xxxiii dell'Inferno*, in CASA DI DANTE IN ROMA, *Nuove letture dantesche*, vol. III. Anno di studi 1967-68, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 143-87, in cui il prevenuto atteggiamento ostile del critico verso Russo – che si scopre nell'inciso: «(il cui nome [...] di necessità qui si registra)» – è spinto fino a una contestazione severa quanto gratuita: «qui [nella proposta interpretativa di Russo] non solo si rende un cattivo servizio alla filologia, valendosene senza il rigore e la cautela che essa comporta, ma si fa anche violenza al testo, le cui parole non vanno ricondotte ad un'astratta analisi semantica, ma intese dentro quel *continuum* che è il discorso poetico, come ogni altro e reale discorso» (pp. 152-53): ma lí era in gioco la difesa della linea De Sanctis-Croce, riaffermata dallo stesso Sansone, contro un tentativo di scardinamento giudicato forse troppo rude. Attenzione, pur trovando non esauriente la proposta, dichiarò invece, tra altri, P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, in *SD*, vol. LIII 1981, pp. 31-52, a pp. 31 sg., su cui vd. avanti.

14. Vd. in Russo, *Il «dolore»*, ecc., cit., pp. 167 sgg.

15. E. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, 4ª ediz. riveduta ed emendata da G. FURLANETTO, a cura di F. CORRADINI e G. PERIN, Padova 1864-1926, 2ª rist. anast., Bologna, Forni, 1965, s.v., a p. 190 col. 3ª.

della scena rappresentata; né certo a Dante sarebbe mancata la possibilità di lasciar filtrare un'allusione in tal senso. Ricorre la parola *tristi* («Queta'mi allor per non farli piú tristi»: v. 64), ma in senso diverso dalla *tristitia* intesa da Russo.¹⁶ D'altra parte, lo stesso Dante dà altrove altra connotazione dell'*ira*, nella quale addirittura distingue – sulle orme di san Tommaso, che aveva avvertito che «irasci non semper est malum» –¹⁷ un'*ira mala*, eccessiva e peccaminosa, e come tale punita, da un'*ira bona*, positiva, quando sia reazione a un torto subíto, misurata e regolata dalla ragione: come (in *Purg.*, VIII 83-84) «quel dritto zelo / che misuratamente il core avvampa», si ricorderà, proprio, guarda caso, di Nino Visconti, il nipote del conte Ugolino, probabile vittima del tradimento del peccatore di Antenòra.¹⁸ Qui non c'è dubbio che il conte Ugolino abbia subíto un torto dall'arcivescovo Ruggieri: connotare il suo «dolore», ripetutamente dichiarato, come 'ira', che sarebbe difficile a questo punto graduare, in rapporto all'entità del torto subíto, e classificare come *bona* o *mala*, rischia di introdurre nel testo un coefficiente di ambiguità che appare difficile attribuire all'intenzione di Dante e comunque non aiuta a venire a capo del problema esegetico. Si aggiunga che un'applicazione rigorosa di questa interpretazione proprio alla prima occorrenza del termine, nell'esordio della risposta di Ugolino all'invito di Dante a parlare, può portare a una grave incongruenza. Alla esortazione di Dante, in chiusura del canto precedente, Ugolino risponde (vv. 4-6):

[...] «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli. [...]».

La "lettura" che ne dà Russo, coerente con la sua proposta interpretativa, appare francamente incongrua: «il ricordo di quel "dolore" – egli scrive –, di quell'"ira" disperata è l'assillo costante della sua condizione di dannato, che "rode" in eterno il teschio di Ruggieri. [...] Pertanto la terzina assume tutt'altro significato: "Tu vuoi che io ora rinnovi, anche parlandone, quell'"ira" disperata e quel desiderio di vendetta, che già mi angoscia in eterno,

16. Per cui vd. V. Russo, «*Tristizia*» e «*misericordia*» nel canto v dell'*Inferno*', in *Sussidi di esegesi dantesca*, cit., pp. 53-70; e ID., s.v. *tristizia*, in *ED*, vol. v, cit., pp. 724-26.

17. SANCTI THOMAE DE AQUINO *Summa Theologiae*, II II, q. 158, a 1 4.

18. Per una piú precisa messa a fuoco di questo riferimento, vd. E. MALATO, «*Sí come cieco va dietro a sua guida / per non smarrirsi [...]*». *Lettura del canto XVI del 'Purgatorio'*, in *RSD*, a. II 2002, pp. 225-61, partic. pp. 235 sgg. E vd. anche la voce *ira* in *ED*, vol. III 1971, di A. BUFANO, pp. 513-15, e di F. MONTANARI, pp. 515-16.

dominando *continuamente* la mia memoria”». ¹⁹ Ma è evidente che se quell'ira' disperata, quel 'desiderio di vendetta' per il torto subíto, dominano “continuamente” e in eterno l'animo del peccatore, quei sentimenti non possono essere «rinovellati», ‘rinnovati’, nel momento in cui è sollecitato a parlarne, richiamandoli alla memoria. Piú “economico” sembra dunque intendere quel «disperato dolor» nel senso comune in cui è stato da sempre e da tutti inteso, e leggere il gesto piú avanti associato a quella parola («ambo le man per lo dolor mi morsi») non, come ritiene Russo, come un «gesto ferino e rabbioso», ²⁰ ma piuttosto come un gesto di disperazione, di avvilitamento e di sconforto; non senza, certo, anche una venatura di stizza impotente, che però è altro dalla *tristitia* e dall'*ira* cui egli allude. Come altro è la ferocia 'bestiale' con cui il peccatore, ormai condannato alla pena eterna, nel profondo inferno, conficca i suoi «denti, / [...] come d'un can, forti» (xxxiii 77-78) nel cranio dell'arcivescovo, «là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» (xxxii 129).

Né, ancora, può tacersi che la proposta interpretativa di Vittorio Russo, mirata a superare e a negare la “chiave di lettura” di De Sanctis, pecca per eccesso nei confronti di questa. Perché se è indubbio che la connotazione “drammatico-patetica” dell'episodio di Ugolino proposta dal critico avellinese, soprattutto nella forma totalizzante in cui si è successivamente affermata, debba essere ridimensionata, è anche certo che essa non possa essere annullata. Una componente “patetica” nella costruzione dantesca sembra ineliminabile, e ricercata dal poeta, che come sempre ne lascia qualche labile ma non impercettibile traccia. In ragione di quella appare infatti costruita la presentazione dei compagni di prigionia come «i miei figliuoli / ch'eran con meco» (vv. 38-39), «a' miei figliuoi» (v. 48), di cui piú avanti, nella invettiva di Dante contro Pisa, viene denunciata «l'età novella» (v. 88), l'età giovane, molto giovane (che carica fra l'altro di angosciante valenza semantica quella richiesta: «dimandar del pane»: v. 39); mentre in realtà sappiamo che nella torre furono rinchiusi, con il conte, due figli adulti, Gaddo e Uguiccione, e due nipoti, Nino detto il Brigata e Anselmuccio, figli del primogenito Guelfo II, a loro volta non giovanissimi: il piú giovane era forse Anselmuccio, intorno ai quindici anni. Non si tratta qui, come è stato anche supposto, di un errore di Dante. Non a caso Dante rimarca, in esordio, la sua conoscenza di fatti e persone: «fiorentino / mi sembri veramente quand'io t'odo» gli dice Ugolino (vv. 11-12); e se fioren-

19. Russo, *Il «dolore»*, ecc., cit., p. 179 (il corsivo è dell'A.).

20. Russo, op. cit., p. 174.

tino, egli è certamente informato di ogni evento, che non occorre ridire (vv. 16-18):

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

S'intende che Dante conosce ogni evento accaduto, e certo conosce bene anche le persone, tanto piú che poco avanti, nel corso del viaggio, sulle falde del monte del purgatorio, incontrando Nino (o Ugolino) Visconti, nipote per parte di madre del conte della Gherardesca e da questi per breve tempo associato nel governo di Pisa, lo saluta affettuosamente con parole che forse non sono irrelate con questo passaggio conclusivo dell'*Inferno*. Egli vede un'anima che lo osserva con intensità («vidi un che mirava / pur me, come conoscer mi volesse»: *Purg.*, VIII 47-48) e avviene il riconoscimento, con grande gioia del poeta che scopre l'amico tra i purganti, dunque scampato alla condanna infernale (vv. 52-55):

Ver' me si fece, e io ver' lui mi fei:
giudice Nin gentil, quanto mi piacque
quando ti vidi non esser tra ' rei!
Nullo bel salutar tra noi si tacque [...].

Se dunque Dante è così amico, intrinseco, di Nino, e rimarca in esordio che conosce bene i fatti, per cui non occorre ripeterli; se, ancora, ha avuto contatti stretti con la famiglia, perché nella primavera del 1311 egli è ospite di Guido di Battifolle, dei Conti Guidi, e della moglie di lui, Gherardesca, figlia del conte Ugolino, per conto della quale scrive tre lettere a Margherita di Brabante, moglie dell'imperatore Arrigo VII (oggi *Ep.* VIII, IX e X);²¹ 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. L'aver rappresentato questi come «figliuoli», in tenerissima età («Innocenti faceva l'età novella [...]: v. 88), dunque in nessun modo coinvolgibili nelle responsabilità del conte, è scelta che non può non apparire intenzionale e funzionale a una connotazione "patetica" – almeno mirata a dare una qualche connotazione "patetica" – della vicenda rappresentata. È la *historia* che viene adattata alla *fabula* in ragione degli effetti narrativi

21. Vd. le *Epistole* dantesche a cura di A. FRUGONI, nel vol. D.A., *Opere minori*, a cura di P.V. MENGALDO, B. NARDI, A.F., G. BRUGNOLI, E. CECCHINI, F. MAZZONI, Roma-Napoli, Ricciardi, 1979, to. II pp. 574-79, e le chiose del curatore.

che il narrante intende conseguire.²² Il problema sembra perciò non tanto di qualità quanto di misura.

Un nuovo tentativo di innovazione nella interpretazione dell'episodio di Ugolino venne compiuto qualche anno più tardi da Giorgio Barberi Squarotti, che in un saggio dal titolo *L'orazione del conte Ugolino*, dando pieno consenso all'interpretazione di Russo – cui è attribuito il merito di aver operato una rottura della «tenace incrostazione romantica che ha affievolito e annebbiato il riconoscimento del significato autentico del testo dantesco» –, ha spostato l'attenzione su quello che a lui è parso il «carattere ampiamente oratorio» 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 dell'ascoltatore.²³ È anche questa una novità forte, e audace, sostanzialmente non del tutto coerente con la proposta interpretativa di Russo alla quale pur dichiara di volersi collegare e non sovrapporre, presentata con ampia argomentazione, di cui ancora una volta vale la pena di riprendere il nucleo propositivo con le parole stesse del proponente:

[...] 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 [...].²⁴

22. Si è posto già su questo piano interrogativo, tra gli altri, di recente, Piero Boitani, che scrive: «Quando Ugolino annuncia che non c'è bisogno che egli narri come sia stato catturato e infine “morto” per effetto dei “mai pensieri” di Ruggieri, il messaggio, rivolto a Dante come al pubblico, indica che la storia della prigionia e della morte era nota, che faceva parte dell'orizzonte d'attesa del pubblico contemporaneo. Ma quando Ugolino aggiunge, rivolgendosi a Dante e, attraverso di lui, al pubblico, “però quel che non puoi avere inteso [...]”, sta veramente usando soltanto un'abile tecnica oratoria, o sta invece anche creando, come vedeva il De Sanctis, le premesse per la *fabula*? [...]»: *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 33.

23. Vd. G. BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, in LCl, vol. iv 1973, pp. 145-82, anche in ID., *L'artificio dell'eternità*, Verona, Fiorini, 1972, pp. 283-332 (da cui si cita): le citazioni da pp. 283, 288.

24. BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione*, ecc., cit., pp. 300, 313.

Queste le indicazioni di Giorgio Barberi Squarotti. E va detto che appare, tuttavia, sorprendente come a un lettore certo tutt'altro che sprovveduto, fine e attento quale egli è, sia sfuggito un effetto di questa prospettiva di lettura che rischia di risultare concettualmente aberrante. Perché Ugolino è un peccatore e dei piú abietti, reo di una colpa – il tradimento – che reca offesa al piú 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, invero, a qualsiasi dannato – una perorazione a difesa, un tentativo di discolta che suonerebbe necessariamente come tentativo di deroga, se non addirittura di contestazione, dell'inappellabile sentenza di Dio. È vero, certo, che Ugolino tende a rappresentare se stesso nella luce piú favorevole, in una ricostruzione dei fatti che mira a evidenziare piuttosto il torto subito che la colpa commessa (come, prima di lui, aveva fatto del resto Francesca: «e 'l modo ancor m'offende»: *Inf.*, v 102): ma lo scopo evidentemente non è, non può essere, come ritiene Barberi Squarotti, la costruzione di una «orazione d'accusa (e di difesa)»,²⁵ che risulterebbe incoerente con la rigorosa architettura morale dell'intero universo dantesco, bensí, come del resto è detto esplicitamente fin dall'inizio dell'esposizione di Ugolino, contribuire all'infamia di colui che lo ha tradito (vv. 7-9):

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

Con cui si apre una prospettiva diversa e per molti aspetti ancora in parte da approfondire nella critica dantesca, quella della fama, buona o cattiva, dei peccatori sulla terra, e che risulta, come altrove è già capitato di osservare, un punto nodale di questo passaggio dell'*Inferno*, come di tutta la cantica e di tutto il poema.²⁶

Al di là delle ragioni di possibile consenso o dissenso da tali proposte interpretative – quella di Russo e quella di Barberi Squarotti –, resta il fatto che, come notava un altro recente "lettore" del canto xxxiii dell'*Inferno*, Piero Boitani, «Questi studi forniscono una lettura fortemente orientata

25. BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione*, ecc., cit., p. 297 (l'indicazione è ripetuta a p. 299 e passim).

26. Per cui vd. E. MALATO, *La «fama» di Dante. Chiosa a 'Purg.*, XI 103-6: «Che voce avrai tu piú [...] / pria che passin mill'anni?», in RSD, a. III 2003, pp. 396-407, partic. pp. 401-2.

dell'episodio, che la critica moderna non può permettersi di ignorare o di sottovalutare. Ma è assente, in essi, un'analisi più specifica della natura e dei meccanismi narrativi che contraddistinguono la storia di Ugolino, che è, in primo luogo, uno dei racconti della *Commedia*.²⁷ Ed egli stesso proponeva poi, nel tentativo di soddisfare almeno la seconda esigenza – quella dell'analisi dei meccanismi narrativi –, una lettura in prospettiva “narratologica” del canto, distinguendo «quattro unità» narrative o “movimenti” della narrazione e focalizzando «queste [...] coordinate mimetiche essenziali del racconto: il tempo, lo spazio, la luce. Gli sguardi, le lacrime e il silenzio ne sono le coordinate emotive, interne ai protagonisti».²⁸ Ma a sua volta, pur offrendo una serie di considerazioni puntuali e come sempre acute, utili al recupero di valenze più e meno nascoste del passo dantesco, anche il contributo critico di Piero Boitani non sembra quell'apporto decisivo che consenta di cogliere, andando oltre l'interpretazione di De Sanctis, il nucleo poetico profondo del messaggio di Dante.

2. Ciò che sembra non adeguatamente messo a fuoco dall'esegesi storica nell'episodio del conte Ugolino è l'apparente anomalia di un personaggio che è fondamentalmente una figura negativa – e Dante ne rimarca tale connotazione, ostentando indifferenza davanti al suo caso pietoso e facendosi dire da quell'interlocutore: «e se non piangi, di che pianger suoli?» (v. 42) –; una figura negativa, dunque, presentata tuttavia in una luce che non può non procurargli, se non la simpatia, la solidarietà pietosa del lettore, il quale non può non reagire emotivamente alla rappresentazione di quella straziante vicenda di violenza e di sopraffazione ai danni non solo e non tanto del colpevole di atti scellerati, per altro non denunciati, ma anche e soprattutto dei giovanissimi figliuoli innocenti. È una situazione in verità non nuova nell'*Inferno*, che – al di là della connotazione talvolta “indulgente” anche di altri grandi peccatori: da Francesca a Farinata e a Pier della Vigna, da Brunetto a Ulisse e a Guido da Montefeltro –²⁹ si è già vista clamorosamente esibita proprio nel canto v, il canto di Francesca: sul quale per secoli è stato detto e scritto tutto e il contrario di tutto, senza che si realizzasse una effettiva intelligenza del testo poetico. Portando fra l'altro un lettore di grande sensibilità e certo non privo di acume come Foscolo

27. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., pp. 31-32.

28. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., pp. 34, 46 (ma vd. tutte le pp. 34 sgg.).

29. Sul tema si è soffermato E. BIGI, *Caratteri e funzioni della retorica nella 'Divina Commedia'*, in LCL, vol. 4 1973, cit., pp. 183-203, partic. pp. 200 sgg.

ad affermazioni che oggi appaiono quasi incredibili: «La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; [...] senza pur dirlo, il poeta lascia sentire come la giustizia divina era clemente a que' miseri amanti, che fra' tormenti Infernali, concedeva ad essi d'amarsi eternamente indivisi»;³⁰ e sulla stessa linea Francesco De Sanctis: «Francesca niente dissimula, niente ricopre. [...] Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina [...]». ³¹ Come se fosse possibile immaginare, nella rigorosissima costruzione dantesca, uno spazio per la clemenza di Dio nel momento stesso in cui infligge ai dannati la giusta punizione per la loro colpa, un'indulgenza che suonerebbe insanabile contraddizione con l'estremo rigore che caratterizza l'ordinamento morale di tutto l'oltretomba. Mentre altra, si è visto altrove, è la "chiave di lettura" dell'episodio.³²

Nel canto di Ugolino la situazione non è diversa. Anche qui, al di là di qualche più o meno incidentale accostamento del peccatore di Antenòra ai peccatori del secondo girone infernale – si è visto che già De Sanctis lo ha fatto all'inizio del primo passo citato –, sembra che sia sfuggito almeno un dettaglio, non marginale, di questa costruzione dantesca, contrassegnata dalla apparente incoerenza fra la condizione di dannato attribuita, appunto, a Ugolino, peccatore dei più spregevoli, come traditore della patria, e la connotazione positiva che sostanzialmente ne viene offerta: vittima a sua volta di un tradimento atroce, padre tenerissimo, straziato dal tormento iniquo che viene inflitto ai suoi giovani figli innocenti, verso il quale si orienta la comprensione umana, se non la simpatia, del lettore, partecipe della sua immane tragedia e disposto perciò a solidarizzare con lui, a comprendere, se non a condividere, l'odio e il bestiale accanimento con cui egli addenta la nuca del suo nemico. Il dettaglio sfuggito, mi pare, a tutti i critici – ed è poi ben altro che un dettaglio –, è una sorta di studiata corrispondenza, quasi una simmetria, su passaggi importanti, oltre che nella struttura generale dell'edificio, tra il canto di Ugolino e quello di Francesca. Innanzitutto è notevole che Francesca e Ugolino sono, rispettivamente-

30. U. FOSCOLO, *Discorso sul testo [...] della Commedia di Dante* (capp. CL, CLII), ora in *Id., Studi su Dante*, parte I, a cura di G. DA POZZO, Firenze, Le Monnier, 1979, pp. 151-573, alle pp. 442, 447.

31. F. DE SANCTIS, *Francesca da Rimini* (1869), già in *Nuovi saggi critici* (1873), ora in *Lezioni e saggi su Dante*, cit., pp. 635-52, alle pp. 642-43.

32. Sugli aspetti problematici dell'esegesi del canto v dell'*Inferno* cui qui si allude, vd. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., partic. pp. 69 sg.

te, il primo e l'ultimo dei grandi peccatori dell'inferno, il primo e l'ultimo dei casi esemplari nei quali Dante s'imbatte nel suo viaggio attraverso il regno dei dannati (prima di Francesca non c'è altri che l'innominato Celestino V, «colui / che fece per viltade il gran rifiuto», *Inf.*, III 59-60, e le «ombre» dei lussuriosi «de la schiera ov'è Dido», v 68, 85;³³ dopo Ugolino ci sono soltanto i «minori», e pur non insignificanti, come si vedrà, frate Alberigo e Branca Doria); entrambi, Francesca e Ugolino, rappresentano le due forme fondamentali dell'amore: l'amore passionale tra uomo e donna, Francesca; l'amore naturale, istintivo, sacro, tra padre e figlio, Ugolino. Il richiamo non è peregrino. Qui come altrove Dante offre tutta una serie di segnali che sono spie sicure e non opinabili di un collegamento, di un raccordo, che certamente è intenzionale e studiatamente costruito, funzionale al disegno poetico dell'autore. Per entrambi, Francesca e Ugolino, l'invito di Dante a parlare è causa di rinnovato dolore: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» dichiara Francesca (v 121-23); e Ugolino: «Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli» (xxxiii 4-6). E ad entrambi quel dolore è causa di pianto, che si confonde con le parole: «dirò come colui che piange e dice», afferma Francesca (v 126); e Ugolino: «parlare e lagrimar vedrai insieme» (xxxiii 9). Non basta. Entrambi, rievocando il momento della morte, ne rimarcano il modo «crucele» e «offensivo»: Francesca ricorda «la bella persona / che mi fu tolta, e 'l modo ancor m'offende» (v 101-2); Ugolino dice a Dante: «come la morte mia fu cruda, / udirai, e saprai s'e' m'ha offeso» (xxxiii 20-21). Il suggello di questa affinità, per così dire, è dato dal verso conclusivo di entrambi gli episodi, volutamente ambiguo, indefinibile, che tanto – oziosamente – ha fatto discutere lettori e critici per quasi settecento anni: «quel giorno piú non vi leggemmo avante», dice Francesca (v 138); «Poscia piú che 'l dolor poté 'l digiuno», esclama Ugolino (xxxiii 75). Dove è veramente ingenuo andare a cercare una conferma o del consumato adulterio di Francesca, irrilevante secondo la legge morale ai fini della sua colpevolezza,³⁴ o della ipotetica antropofagia di Ugolino (che da qualche tempo con termine raro e ricercato, ma improprio nel caso specifico, si usa definire *tecnofagia*, dal greco

33. Sulla rilevanza emblematica di quelle figure, ben piú che comparse piú o meno insignificanti, come era stato anche affermato, vd. le considerazioni svolte in MALATO, *Dottrina e poesia*, ecc., cit., pp. 82 sgg.

34. Per un approfondimento di questo aspetto della vicenda di Francesca, vd. E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in *Lo fedele consiglio de la ragione*, cit., pp. 126-227, a p. 198.

téknon, ‘figlio’, e *fagía*, da *fagéein*, ‘mangiare’, l’‘attitudine a mangiare i figli’, che è altra cosa).³⁵ In realtà, in entrambi i casi, Dante ha operato con un procedimento divenuto comune nella tecnica cinematografica moderna, detto *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. Ciò che dunque non autorizza lo sterile esercizio di attribuzione all’autore di una presunta volontà narrativa che egli ha invece volutamente lasciato indeterminata: anche se, come si vedrà avanti, nella lettura puntuale del canto, ha deliberatamente e sapientemente creato una situazione di ambiguità e indeterminatezza, idonea a insinuare nel lettore il dubbio che quell’esito sconvolgente quanto inverosimile potesse aver avuto luogo; e sarebbe stato gravemente incoerente con il clima generale dell’episodio immaginare che avesse avuto luogo.³⁶

Ma al di là di queste riprese, di questi riscontri evidentemente non opinabili, c’è una più generale corrispondenza, “in positivo” e però anche “in negativo”, tra l’episodio di Francesca e quello di Ugolino, che fa apparire quest’ultimo correlato e insieme speculare e contrapposto all’altro. Vediamo innanzitutto gli elementi di affinità. In primo luogo strutturali: come Francesca occupa esattamente la metà del canto di cui è protagoni-

35. In realtà *teknofágos*, ‘divoratore dei propri figli’, era nella mitologia greca Krónos, con ben altra motivazione, com’è noto. Ma Ugolino, posto e non concesso che avesse mangiato le carni dei figli, avrebbe compiuto un atto di antropofagia, o altrimenti oggi si direbbe di cannibalismo, non certo di tecnofagia.

36. In tempi recenti il mondo dei *media* è stato messo a rumore dalla denuncia del ritrovamento di resti umani che sarebbero stati del conte Ugolino e dei suoi compagni di prigionia nella torre della Muda: morti per fame, ma con segni, due di essi, di un probabile colpo di spada alla testa. Tali resti, rinvenuti «nel sepolcro della cappella della famiglia della Gherardesca nella chiesa di San Francesco a Pisa», sono stati «illustrati» in una conferenza stampa tenuta il 22 settembre 2001 «nel chiostro della chiesa pisana dal professor Francesco Mallegni, direttore del Dipartimento di scienze antropologiche e archeologiche dell’università di Pisa e direttore dello scavo»: il quale ne ha sostenuto l’attribuzione («“Tutti gli elementi ricavati dalle analisi ci permettono di attribuire al 98% le ossa a un personaggio che corrisponde al nome di Ugolino”, ha dichiarato Mallegni») e ha esposto i risultati degli esami scientifici eseguiti su quei corpi, che avrebbero dato conferma «della denutrizione sofferta dai cinque individui imprigionati [sic!]» (nota, in data 22 set. 2001, di PAOLO MARTINI, dell’Agenzia ADN Kronos, che ringrazio della documentazione fornitami). Il giorno seguente tutti i giornali italiani hanno riportato la notizia, con servizi più o meno ampi, variamente ripresi nelle settimane e nei mesi successivi e spesso coloriti con pretese inchieste sulla qualità dei cibi consumati da quei defunti negli ultimi giorni o settimane di vita. Vd. ora M. ALBANO, *Il «fiero pasto» non c’è stato. Il test del DNA risolve il giallo*, in «Cultura. Voce del Rotary», ott. 2005, pp. 39-40.

sta, la seconda metà, meno un verso (70 versi dei 142 complessivi: v 73-142), con una piccola proiezione all'inizio del canto seguente («Al tornar de la mente che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati [...]»: vv 1-2), così Ugolino occupa esattamente la metà, la prima metà del suo canto, meno un verso (78 versi, dei 157 complessivi: xxxiii 1-78), con una piccola, anche se meno piccola di quella di Francesca, proiezione anticipativa alla fine del canto precedente (xxxii 124-39). In entrambi i casi, la terzina centrale del canto – i vv. 70-72 del canto v («Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito / nomar le donne antiche e' cavalieri, / pietà mi giunse, e fui quasi smarrito») e i vv. 76-78 del canto xxxiii («Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese 'l teschio misero co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti») – è concepita e costruita come elemento di snodo tra la prima e la seconda parte del canto stesso: tra la parte propriamente narrativa, relativa al personaggio protagonista, e quella preparatoria nel primo caso, quella evolutiva nel secondo.³⁷ In entrambi i casi, ancora, la sezione narrativa del canto, la parte riservata al discorso del personaggio protagonista, presenta una pausa intermedia di riflessione: provocata dall'intervento interrogativo di Dante verso Francesca (v 108-20), e invece dal silenzio di Dante verso Ugolino, che s'induce all'apostrofe sorpresa e risentita: «Ben sè crudel, se tu già non ti duoli [...]» (xxxiii 40-43).³⁸

Ci sono tuttavia altri elementi di grande rilievo che vanno colti. La figura di Francesca si caratterizza da quell'amore per Paolo che «ancor non abbandona» (v 105), ma è anche segnata dal tradimento del vincolo coniugale, accomunata dunque a Ugolino in questa doppia e coincidente connotazione, di amore e tradimento. Di entrambi è taciuta la colpa che ne ha determinato la condanna. Con una tecnica narrativa parallela, in entrambi i casi non solo s'ignora l'antefatto – nel caso di Francesca perché non è rilevante: rilevante è solo il fatto in sé dell'innamoramento non contrastato dalla ragione; nel caso di Ugolino perché si dichiara conosciuto dall'interlocutore (vv. 16-18) –, ma si evita di formulare in modo esplicito l'atto d'accusa per il fallo commesso, dedotto solo, quasi incidentalmente, dalla voce “fuori campo” del poeta, che, a vicenda conclusa, attraverso le sue riflessioni offre al lettore degli spunti illuminanti: «Al tornar de la mente che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati [...]» dice Dante di

37. Tale osservazione relativa al canto di Francesca era stata già formulata da Lanfranco Caretti: cfr. MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., pp. 68 sg.

38. Su tale valenza dell'intervento di Dante nel colloquio con Francesca, vd. MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., p. III.

Francesca all'inizio del canto seguente (vi 1-2), chiarendo indirettamente, attraverso quell'allusione a «i due cognati», che erano poi amanti, la qualità della colpa, rimasta indefinita in tutto il canto v; «Che se 'l conte Ugolino aveva voce / d'aver tradita te de le castella [...]» (xxxiii 85-86) dirà poi, nella sua invettiva contro Pisa (vv. 79 sgg.), del conte della Gherardesca, dando un'indicazione, che è tuttavia solo un'indicazione, del peccato commesso. Come con la peccatrice di Rimini, Dante fa mostra di non prender partito, l'imputazione non viene "formalizzata": che egli fosse colpevole, al pari di Francesca, è garantito dal fatto che, come Francesca, si trova in inferno, ciascuno nel posto che gli spetta, ma la formula d'imputazione, «aveva voce / d'aver tradita te», è formula sfumata, che lascia margine al dubbio, e comunque priva della forza incidente di un'accusa diretta ed esplicita.

Né possono sfuggire altri elementi di "affinità" tra le due figure e le rispettive situazioni. Francesca e Paolo, Ugolino e Ruggieri sono due coppie di peccatori: Francesca è avvinta a Paolo, Ugolino è abbarbicato all'arcivescovo Ruggieri, e in entrambi i casi uno parla, l'altro tace.³⁹ Per tutti e due, come è stato da molti rilevato, quel contatto implica un supplemento di pena a quella che il contrappasso ha assegnato a ciascuno: per Francesca e Paolo, i «due che 'nsieme vanno» (v 74), quell'amore che «ancor non *li* abbandona», rinnovando in continuazione il «ricordo del tempo felice / ne la miseria», implica un tormento aggiuntivo a quello stabilito dalla giustizia divina per tutti «i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento» (v 38-39); per Ugolino, lo sfogo del suo odio su «'l teschio misero» di colui che è stato causa della sua sciagura, riattualizzando continuamente nella coscienza l'evento tragico che lo ha visto protagonista con i figliuoli, aggiunge nuova sofferenza a quella che è propria di tutti gli ospiti di Cocito. Entrambi i dannati, Francesca e Ugolino, che hanno incontrato la morte fisica, premessa di quella spirituale, per l'iniziativa offensiva di un terzo, ostentano la dannazione, con la punizione più severa, di chi ne è stato responsabile: Francesca annuncia che «Caina attende chi a vita ci spense» (v 107), Ugolino addirittura esibisce il cranio martoriato di chi fu causa della sua fine. Tutti e due i peccatori, per altro, Francesca e Ugolino, hanno poi un tratto comune di grande rilievo nell'economia generale della prima cantica. È stato osservato come la colpa di Francesca venga in qual-

39. Situazione analoga, invero, si trova per Ulisse e Diomede, in *Inf.*, xxvi; ma qui Diomede è una mera compresenza, priva della forza evocativa che hanno, pur nel loro silenzio o presenza puramente passiva, Paolo da una parte, Ruggieri dall'altra.

che modo “riscattata”, agli occhi del lettore comune, dalla morte atroce che le è stata inflitta dal marito tradito: «davanti alla morte – osservò Ernesto Giacomo Parodi –, la pietà può prendere il sopravvento sopra ogni altro sentimento umano di giustizia e di dovere, poiché la morte è una grande purificatrice, e chi ha pagato la sua colpa col sangue ha, secondo il giudizio umano, pagato abbastanza»;⁴⁰ ma Francesca è all'inferno: con la sottile solidarietà del lettore, commosso dalla sua tragica vicenda di amore e morte, e tuttavia non affrancata dalla severità della giustizia divina, che non può ignorare la oggettiva gravità della sua colpa, della quale non ha saputo o potuto pentirsi. Così Ugolino: per quanto grave possa essere stato il suo peccato, che con abile artificio narrativo viene lasciato più o meno indeterminato sullo sfondo, con la sua fine orrenda ha avuto una punizione così severa che nell'opinione comune potrebbe essere sufficiente a pareggiare il conto con la giustizia: quella degli uomini, però, non quella di Dio, che non può lasciare spazi di compensazione (e tanto meno, si aggiunga per inciso, per perorazioni autodifensive del dannato), e non lo salva, in mancanza del pentimento, dalla condanna eterna.

Ed è notevole che in entrambi gli episodi, quello di Francesca e quello di Ugolino, si verifichi una situazione in cui è potuto sembrare che, contro ogni regola dell'oltremondo dantesco, si attui, sia pure per brevissimo tempo, una impossibile sospensione della disciplina inflessibile della pena. Accade nel girone dei lussuriosi, dove «La bufera infernal che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina: / voltando e percotendo li molesta» (v 31-33), e però a un certo punto sembra concedere una pausa: «mentre che 'l vento, come fa, si tace», dice Francesca (v 96); ma non si tratterà certo di una deroga alla inflessibilità della regola infernale, bensì semplicemente di una momentanea attenuazione del fragore della tempesta, voluta da Dio per favorire il dialogo tra Dante e Francesca.⁴¹ Così, nella «ghiaccia» (xxxii 35) di Cocito sembra accadere qualcosa del genere. La pena consiste, com'è noto, in un freddo atroce che rende «l'ombre dolenti [...] / mettendo i denti in nota di cicogna» (ivi 35-36), con pianto incontenibile e istantaneo congelamento delle lagrime, che porta, fra l'altro, i fratelli

40. E.G. PARODI, *Francesca da Rimini* (1904), poi in ID., *Poesia e storia nella 'Divina Commedia'*, a cura di G. FOLENA e P.V. MENGALDO, Vicenza, Neri Pozza, 1965, pp. 33-52, a p. 47. Ma su questo aspetto del personaggio Francesca vd. anche MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., pp. 109 sgg.

41. Sulla questione vd. MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., p. 94, e ID., *Chiose dantesche (1)*. *Inf.*, v 96: «mentre che 'l vento, come fa, ci / si tace», in FeC, a. x 1985, pp. 255-68, poi in *Lo fedele consiglio de la ragione*, cit., pp. 257-72, a pp. 259 sg.

Napoleone e Alessandro degli Alberti, conti di Mangona, reciprocamente fratricidi, a dar di cozzo l'un contro l'altro « come due becchi », quando « 'l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli » (xxxii 49, 47-48); poco avanti altri dannati, frate Alberigo e Branca Doria, soffrono la stessa pena, descritta piú in dettaglio (xxxiii 94-99), con le lagrime che sgorgando dagli occhi si congelano, impedendo la fuoruscita delle nuove, « e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l'ambascia » (95-96). In mezzo, Ugolino, che pur ha detto: « parlare e lagrimar vedrai insieme », sembra esente da questa pena, al punto che un commentatore ha ritenuto di dover chiosare: « Si noti che le lacrime a Ugolino non si congelano: una delle incoerenze strutturali poeticamente felici ». ⁴² Laddove sembra invece ragionevole intendere che, come nel caso del vento di Francesca, qui non ci sia né incoerenza né sospensione se pur momentanea della pena, ma – per calcolata omologia con la situazione del secondo girone infernale – il pianto sia interiore (l'idea è suggerita dal successivo « si volge in entro a far crescer l'ambascia »), si esprima in un tormento profondo, in una lacerazione dell'anima che non si manifesta fisicamente all'esterno, ma non per questo implichi una pausa nella sofferenza e nella pena, e dunque una incongruenza nel dettato dantesco. Quel gelo atroce che, in coerenza con la regola del contrappasso (in questo caso, per analogia), rappresenta la appropriata punizione di coloro che ebbero il cuore così duro e il sentimento così freddo da tradire chi ebbe in essi fiducia, non può avere deroghe.

Oltre ai riscontri “in positivo”, si è detto, ce ne sono però altri “in negativo”, che riflettono una “specularità” e per molti versi un rovesciamento della prospettiva nel canto di Ugolino rispetto a quella del canto di Francesca. Di tutta evidenza è una discrepanza profonda nella connotazione generale dei due canti: come quello di Francesca è stato il canto dell'amore, così quello di Ugolino è il canto dell'odio, dichiarato fin dal primo contatto con il personaggio (« O tu che mostri per così bestial segno / odio sovra colui che tu ti mangi [...] »: xxxii 133-34) e sottilmente rimarcato anche dalla insistita allusione, nei canti xxxii e xxxiii, al mito tebano, emblematico dell'odio fratricida;⁴³ come il primo è stato il canto dell'altrui-

42. D.A., *La Divina Commedia*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, *Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1984¹¹, chiosa a xxxiii 9, a p. 489.

43. La prima, molto sfumata, è nell'invocazione alle Muse, all'inizio del canto xxxii (vv. 10-12), evocate proprio in ragione dell'impresa straordinaria da esse compiuta, quando aiutarono il poeta Anfione ad attrarre col dolce suono della sua cetra i massi che si spostarono dalle falde del monte Citerone e andarono a costituire le mura di cinta della città; la seconda,

smo e della dedizione, il secondo è il canto dell'egoismo e della ferocia aggressiva, rimarcata già all'atto della prima presentazione delle due coppie di personaggi. È sempre Dante che parla: nel primo caso si rivolge a Virgilio (v 73-75):

[...] «Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sí al vento esser leggiere».

In quell'aggettivo, «leggiere», c'è una pregnanza semantica che offre già un forte tratto connotativo del quadro rappresentato («l'amore fa il peso leggiere», si legge, per esempio, in una predica di fra Giordano da Pisa del 1304).⁴⁴ Nel secondo caso è ancora Dante che si rivolge direttamente a colui che vorrebbe interlocutore, alla fine del canto precedente, ma con apostrofe di ben altro tenore (xxxii 133-35):

«O tu che mostri per sí bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché», diss'io, «per tal convegno [...]».

E a convalida di questa opposizione, Francesca “rinovella” il «tempo felice», il momento dell'amore pienamente goduto, Ugolino il «disperato dolor», il tempo dello strazio: che trova poi anche un riflesso di ordine stilistico nella costruzione delle due narrazioni. Perché la prima vede svilupparsi un serrato dialogo tra la protagonista e il poeta, che, partecipe, esprime le sue considerazioni e incalza con le sue domande l'interlocutrice; la seconda si esaurisce nel monologo di Ugolino, appena provocato dal breve scambio di battute in fine del canto precedente. Con una ulteriore, per altro, e davvero vistosa marcatura stilistica, sorprendentemente sfuggita finora, se non m'inganno, a tutti i lettori: la totale mancanza, nel discorso di Ugolino, e sostanzialmente in tutto il canto xxxiii, della similitudine, che, com'è noto, è un marcatore forte del linguaggio poetico della *Commedia*.

più scoperta e apertamente allusiva, al primo contatto con Ugolino, quando è ricordato il precedente di Tideo, figlio di Eneo re di Calidone, uno dei sette contro Tebe, che, ferito a morte dal tebano Melanippo, secondo il racconto di Stazio (*Theb.* viii 716 sgg.), riuscì a uccidere a sua volta il proprio feritore, al quale fece mozzare la testa e, morente, la addentò, offrendo a Dante il dichiarato modello di questo atroce episodio; la terza, del tutto esplicitamente, nella finale invettiva contro Pisa, chiamata «novella Tebe» (xxxiii 89), con chiara allusione alle tragiche vicende della stirpe di Cadmo e agli odi implacabili che opposero Eteocle e Polinice, poco sopra evocati (*Inf.*, xxvi 52-54).

44. Su questa valenza di tale passaggio vd. MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., pp. 87 sgg.

Nella retorica classica la *similitudo* era o un elemento della *argumentatio*, in funzione di *probatio*, e dunque di supporto al ragionamento dell'oratore, oppure una forma di *ornatus*, mirata ad arricchire e a rendere piú chiaro il discorso attraverso la comparazione di un fenomeno, un evento, una situazione che voglia rappresentarsi, ad altra che rientri nella sfera dell'esperienza comune di coloro alla quale viene proposta. La retorica medievale ne aveva in verità condannato l'uso: «Hoc autem modernis non licet» aveva avvertito Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria* (iv 5), databile alla seconda metà del secolo XII. Ma Dante ha seguito, come sempre, una sua propria e autonoma strada, e la similitudine ha nella *Commedia* un'alta frequenza con forte rilievo stilistico ma anche narrativo, resa tanto piú necessaria dalle esigenze comunicative di realtà straordinarie quali quelle trattate nel poema, da rapportare alle possibilità di immaginazione del lettore comune. In una sorta di censimento fattone nella seconda metà dell'Ottocento da Luigi Venturi sono state registrate nella *Commedia* non meno di 597 similitudini, con una media dunque di circa sei per canto, variamente distribuite e di varia tipologia e ampiezza:⁴⁵ dal piú o meno breve richiamo a un'immagine del mondo reale all'ampia costruzione narrativa, con elaborata costruzione del termine di confronto, finalizzate sia a offrire al lettore un riferimento al suo bagaglio di esperienza di vita vissuta, condivisa con l'autore, testimone di una vicenda fuori dell'ordinario, sia – o anche – a un'incidenza “tonale” sul quadro o sulla situazione rappresentata. Si pensi, per esempio, alla grande similitudine del canto III dell'*Inferno* per dare al lettore la possibilità di figurarsi mentalmente il movimento delle anime che rispondono al richiamo di Caronte (III 112-15):

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
rende a la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo [...].

Si pensi alla serie delle similitudini del canto v, progressivamente piú ampie e rilevate nel contesto ambientale: al «loco d'ogne luce muto, / che muggia come fa mar per tempesta» (vv. 28-29); «E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo a schiera larga e piena [...]» (40 sgg.); «E

45. Vd. L. VENTURI, *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*, Firenze, Sansoni, 1911³ (1874¹). Ma sul tema è ancora importante la voce *similitudine* di A. PAGLIARO, in *ED*, vol. v, cit., pp. 253-59 (con la pur scarna bibliogr. ivi cit.).

come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga [...]» (46 sgg.). Fino alla grande similitudine che descrive l'approssimarsi di Paolo e Francesca (82-87):

Quali colombe, dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate,
cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno,
sí forte fu l'affettüoso grido.

Con cui non solo si descrive il movimento di quelle anime, che rispondono al richiamo «affettuoso» di Dante («O anime affannate, / venite a noi parlar s'altri no'l niega»: 80-81), ma con l'immagine delle colombe, simbolo di candore, di dolcezza, di amore puro, secondo una certa iconografia tradizionale, si introduce nel fosco panorama infernale precedentemente descritto una nota di chiarore, di levità, che ne attenua i toni cupi e angoscianti, e di implicita sintonia tra il poeta che narra e le anime che accorrono per dialogare con lui, marcata dall'ultimo verso.⁴⁶ Sarà certo non casuale, ma precisa scelta stilistica e tonale dell'autore, la caduta del modulo similitudine in tutta la parte del canto xxxiii relativa a Ugolino. Ve n'è un uso rapido, appena accennato e in forme non edificanti, nel primo approccio col conte: «io vidi due ghiacciati in una buca, / sí che l'un capo a l'altro era cappello» (xxxii 125-26), piú metafora, in verità, che similitudine; cui segue: «e come 'l pan per fame si manduca, / cosí 'l sovran li denti a l'altro pose [...]» (127-28). La "lacuna" viene poi colmata nella parte conclusiva del canto xxxiii, con immagini ancora non delicate: la prima, e unica riferita al conte, cursoria ma fortemente espressiva, nell'immagine del dannato che «ripresé 'l teschio misero co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti» (77-78); altre riferite a quei dannati, alle loro lagrime che «fanno groppo, / e sí come visiere di cristallo / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo» (97-99), e alla propria ridotta sensibilità dovuta al gran freddo: «sí come d'un callo, / per la freddura ciascun sentimento / cessato avesse del mio viso stallo [...]» (100-2). Sembra evidente che c'è qui una netta e voluta differenziazione tra le due situazioni, che sul piano stilistico e della costruzione narrativa riflette una esplicita, ostentata "presa di distanza" del poeta dal personaggio con cui si confronta.

46. Sulla valenza, cui si fa qui riferimento, di questi passaggi, si rinvia ancora a MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., pp. 89 sg.

Altro ancora tuttavia, e con altra rilevanza, che può offrirne forse la “chiave di lettura”, è l’elemento di piú forte opposizione tra il canto di Ugolino e quello di Francesca. Quest’ultimo è il canto della pietá, variamente dichiarata e esibita: di Dante, che si commuove («pietá mi giunse e fui quasi smarrito»: v 72) fino a svenire («sí che di pietade / io venni men, cosí com’io morisse»: 140-41), che partecipa, che interroga la peccatrice e s’immedesima in lei, nella sua storia, nella sua tragedia («Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio», cioè ‘pietoso’: 116-17), ecc.;⁴⁷ l’altro, al contrario, è il canto della durezza, al limite della inumanità, dello stesso Dante, che non può contenere un fremito di sdegno di fronte all’empietà di chi ha mandato a morte – e a morte atroce – degli innocenti, i quattro figli del traditore rinchiusi con lui nella torre («Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove ’l sí suona [...]»: 79-80), ma non concede a quest’ultimo un segnale qualsiasi di solidarietà umana, di partecipazione al suo dolore di padre, fino al rifiuto, ostentato, di dialogare con lui, come aveva dialogato, invece, con Francesca. Non casuale, ma al contrario chiaramente finalizzata a rilevare questo atteggiamento di Dante, è l’interruzione di Ugolino nel corso della sua narrazione (40-42):

Ben sè crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che ’l mio cor s’annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?

Il silenzio di Dante di fronte a cosí accorata sollecitazione è chiaramente un silenzio significativo, che intende trasmettere al lettore un messaggio che è da decrittare. E comunque non è durezza d’animo o indifferenza, smentite – oltre che dall’incongruenza con il personaggio quale si è venuto profilando fino all’attuale stadio della narrazione – dalla successiva invettiva contro Pisa, dettata da un moto di sdegno contro un comportamento dei Pisani cosí scellerato, tanto da indurre De Sanctis a porsi il quesito:

Non so se sia piú feroce Ugolino che ha i denti infissi nel cranio del suo traditore, o Dante che, per vendicare quattro innocenti, condanna a morte tutti gl’innocenti di una intera città, i padri e i figli e i figli de’ figli. Furore biblico. Passioni selvagge in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia.⁴⁸

47. Sul rilievo della pietá nella costruzione dell’episodio di Francesca, vd. ancora MALATO, *Dottrina e poesia*, cit., pp. 85 sgg.

48. DE SANCTIS, *L’Ugolino di Dante*, cit., p. 700.

Ma ancora una volta il grande critico pecca per eccesso, prendendo alla lettera l'invettiva di Dante e non cogliendo quello che sembra invece il nodo problematico (e poetico) profondo di questa costruzione dantesca. Al lettore attento non può sfuggire come la pietà di Dante, non celata o addirittura ostentata in vari passaggi del suo percorso infernale, abbia subito ripetute prove, non senza, anche, un perentorio richiamo da parte di Virgilio: cioè della Ragione che guida il pellegrino attraverso il regno dei dannati, perché acquisisca conoscenza e consapevolezza del peccato. All'inizio del viaggio egli dichiara: «e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí de la pietate, / che ritarrà la mente che non erra» (II 3-6); poco dopo torna sul concetto: «L'angoscia de le genti / che son qua giù, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti» (IV 19-21); nell'incontro con Francesca, si è detto; nel XIII, procurando inconsapevolmente una lacerazione al «gran pruno» (v. 32) che accoglie lo spirito di Pier della Vigna, si fa dire: «Perché mi scerpi? / non hai tu spirito di pietade alcuno?» (35-36), e la risposta, indiretta, viene più avanti, con l'invito a Virgilio a porre ulteriori domande: «ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora!» (84). Nella quarta bolgia dell'ottavo girone infernale, osservando gli indovini che hanno il capo orrendamente «travolto», così «che 'l pianto de li occhi / le natiche bagnava per lo fesso» (XX II, 23-24), Dante non può trattenere a sua volta le lagrime, severamente ripreso dal maestro («la mia scorta»: v. 26) con parole che hanno fatto molto discutere gli interpreti (XX 27-30):

[...] «Ancor sè tu de li altri sciocchi?
 Qui vive la pietà quand'è ben morta;
 chi è piú scellerato che colui
 che al giudicio divin passion comporta? [...]».

Non è il caso di soffermarsi ora qui su questo passaggio cruciale della *Commedia*,⁴⁹ ma non può non ricordarsi come ancora all'inizio del canto XXIX, davanti allo spettacolo sconvolgente della pena cui soggiacciono i seminatori di discordie («Io vidi certo [...] / un busto senza capo andar [...] / ... / e 'l capo tronco tenea per le chiome, / pèsol con mano a guisa di lanterna»: XXVIII 118-22); davanti a quello spettacolo, dunque, malgrado l'ammonimento di Virgilio, Dante non riesce a trattenere un impulso al pianto (1-3):

49. Ma vd. almeno, su questo passo, A. PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, in ID., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, rist. 1967, to. II pp. 585-697, partic. le pp. 611 sgg. E vd. anche A. LANCI, s.v. *pietà*, in *ED*, vol. IV 1973, pp. 493-95.

La molta gente e le diverse piaghe
avean le luci mie sí inebriate,
che de lo stare a piangere eran vaghe.

Non vuol dire che abbia pianto e non importa che lo abbia fatto o no: poco rilevano le discussioni degli interpreti su questo punto. Importa invece prendere atto che ancora mentre sta lasciando la nona bolgia dell'ottavo cerchio Dante confessa un moto di commozione, un sentimento di pietà verso quei dannati, un impulso istintivo, incontrollato, che disattende l'indicazione di Virgilio; il quale questa volta, per altro, amorevolmente, non in modo brusco come nel primo caso, lo richiama di nuovo al cammino che li attende.

Il mutato contegno di Dante, tanto più eloquente in quanto vistosamente esibito in un contesto narrativo costruito ad arte in modo speculare a quello di cui è protagonista Francesca, caratterizzato dalla pietà, non può trovare spiegazione se non nella diversa e perversa realtà ambientale dell'ultimo cerchio. Un avvertimento egli ha già dato al primo approdo in quell'ultima sede della perfidia umana e del massimo degrado della intelligenza dell'uomo (xxxii 13-15):

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

Meglio per voi, traditori, se foste nati animali dei più vili, pecore o capre, piuttosto che uomini, forniti di ragione, applicata a così mal fare. Nel canto xi, nel passaggio dal sesto al settimo girone, in una breve sosta imposta dalla necessità di abituare l'olfatto a «l'orribile soperchio / del puzzo che 'l profondo abisso gitta» (vv. 4-5), Virgilio ha spiegato a Dante la struttura e l'ordinamento morale del basso inferno, che accoglie i violenti, nel terz'ultimo cerchio, e i frodolenti, distinti tra peccatori per frode verso chi non si fida, ospitati nelle dieci bolge del penultimo cerchio, e peccatori per frode verso chi si fida, la specie più abietta, accolti nelle quattro zone di Cocito: Caina, dove sono i traditori dei parenti, Antenòra, che accoglie i traditori della patria, Tolomea, con i traditori dei sodali, Giudecca, con i traditori dei benefattori e della maestà. Nella classificazione dei peccati, determinati da «incontinenza, malizia e la matta / bestialitate» (82-83), frodolenti, e dunque peccatori per malizia, sono tutti i peccatori dei cerchi ottavo e nono; ma tanto più grave è la colpa degli ultimi, in quanto è stata tradita la fiducia, per cui «quell'amor s'oblia / che fa natura, e quel ch'è poi aggiun-

to, / di che la fede spezial si cria» (61-63): si infrange non solo il vincolo dell'amore naturale tra gli uomini, ma anche quello che si aggiunge per effetto di particolari rapporti (parentela, patria, ospitalità, ecc.) da cui si crea una speciale fiducia. L'aspetto piú degradante e perverso di questo peccato è l'uso distorto dell'intelligenza, della ragione, la qualità distintiva dell'uomo, come ha avvertito nel *Convivio*, dono di Dio (III 7 16), di cui l'uomo abusa nell'azione fraudolenta, tanto piú grave, si è detto, quando è rivolta a danno di chi ha motivo di fidarsi (cosí probabilmente connotandosi di "matta bestialità")⁵⁰.

Si può capire allora come diverso sia stato l'atteggiamento di Dante verso altri peccatori, e prima di tutti verso Francesca, colpevole di un peccato di incontinenza, che «men Dio offende e men biasimo accatta» (XI 84),

50. Ripresa dichiaratamente da Aristotele («Non ti rimembra di quelle parole / con le quai la tua Etica pertratta / le tre disposizion che 'l ciel non vole [...]»?», XI 79-81; per cui vd. *Eth. Nic.*, VII I 1145a: «circa mores fugiendorum tres sunt species, malitia, incontinentia et bestialitas»), la triplice classificazione dei peccati trova da sempre, com'è noto, incertezze nella identificazione della terza classe, variamente imputata: all'eresia (che però non può trovare riscontro nell'orizzonte di Aristotele), alla violenza, che riscuote i piú ampi consensi (per la facile immaginazione di una "violenza bestiale"), alla frode verso chi non si fida (con scarse adesioni). Ma anche se Boccaccio aveva trovato da ridire sulla definizione («Questo adiettivo *matta* pose qui l'autore piú in servizio della rima che per bisogno che n'avesse la bestialità, per ciò che bestialità e mattezza si posson dire esser una medesima cosa»: *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, esp. litter., ad l., vd. ora nell'ed. a cura di G. PADOAN, in *Tutte le Opere di G.B.*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, vol. VI 1965, a p. 551), in realtà la «matta bestialitate» è qualcosa di diverso dalla mera *bestialitas*, che si manifesta in ogni azione contro ragione: posta in sequenza, dopo l'incontinenza e la malizia, la matta bestialità non può che essere una forma ulteriore e piú grave di colpa, e questa non può essere che la colpa estrema, la «frode», il tradimento «in colui che 'n lui fida» (XI 53), quella forma di perversa malizia che attua una cosí degradata forma di bestialità da essere inconcepibile se non su un fondamento di pazzia (ed è notevole che la medesima associazione lessicale si ritroverà nel *Paradiso*, a proposito della «compagnia malvagia e scempia», non solo «tutta matta ed empia», ma tale che «Di sua bestialitate il suo processo / farà la prova [...]»: XVII 62, 64, 67-68). Per la tormentata storia dell'esegesi del passo basti qui ricordare: G. BUSNELLI, *L'Etica Nicomachea' e l'ordinamento morale dell'Inferno' di Dante, con un'appendice: La concezione dantesca del Gran Veglio di Creta*, Bologna, Zanichelli, 1907; G. FERRETTI, *La «matta bestialità»*, in *Id.*, *Saggi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. 77-112; B. NARDI, *Il canto XI dell'Inferno'* (1951), in G. GETTO (cur.), *Lecture dantesche*, vol. I. *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 191-207, partic. pp. 197 sgg.; A. PAGLIARO, «*Le tre disposizion...*», in *Ulisse*, ecc., cit., pp. 225-52; F. MAZZONI, *Canto XI dell'Inferno'* (1981), in «*Lectura Dantis Neapolitana*». *Inferno*, cit., pp. 163-209, partic. pp. 167 sgg. e soprattutto 183 sgg.; A. TARTARO, *Il Minotauro, la «matta bestialitate» e altri mostri*, in *FeC*, a. XVII 1992, pp. 161-86, partic. pp. 168 sgg.; C. CALENDI, *Letture di Inferno'*, XI, ivi, a. XX 1995, pp. 217-41, partic., pp. 223 sgg.

prodotto dalla incapacità di dominare la passione e di tenerla sotto il controllo della ragione: una colpa che è sostanzialmente di debolezza (perciò meno grave della malizia), nella quale ogni uomo può facilmente cadere; nella quale Dante stesso è forse più volte caduto – e non a caso in purgatorio si sottopone ai riti espiatori almeno dei peccati di superbia, ira e lussuria –, e che determina quella sottile solidarietà che si è vista con la peccatrice di Rimini.⁵¹ L'elemento discriminante sembra appunto il ruolo della ragione. L'ammonimento di Virgilio a tenere sotto il controllo della ragione anche le sue reazioni emotive dinanzi allo spettacolo della pena cui soggiacciono i dannati risulta poi di fatto temperato dalla umanità del poeta, che non può non sentirsi partecipe di quelle sofferenze, anche se è tenuto a dominare razionalmente il sentimento di pietà che affiora nell'animo suo. Fino al penultimo cerchio. Nell'ultimo, dove la malizia diventa perfidia e «matta bestialitate», dove ogni forma di partecipazione emotiva ai casi rappresentati appare assolutamente incompatibile con la gravità delle colpe commesse, si consuma definitivamente la morte della pietà, apertamente dichiarata: «e se non piangi, di che pianger suoli?». In tale contesto acquista un senso anche quel gesto apparentemente poco nobile di Dante che promette a frate Alberigo di liberargli gli occhi dalle lagrime ghiacciate e poi non glielne toglie: «e cortesia fu lui esser villano» (xxxiii 150). Davvero «Qui vive la pietà quand'è ben morta».

3. Alla luce delle considerazioni fin qui svolte conviene iniziare la lettura puntuale del canto. Il quale, come è stato già rilevato, si apre con forte aggancio al canto precedente, e non solo per l'anticipazione nel finale della figura del conte Ugolino, colto nell'atto della manifestazione selvaggia del suo odio, che si sfoga addentando la nuca dell'arcivescovo Ruggieri. È tutta la sequenza dei canti xxxii e xxxiii che si presenta come un grande quadro d'insieme in cui, dopo una importante nota introduttiva di ordine stilistico (xxxii 1-12),⁵² una breve ma incisiva notazione di ordine morale (vv. 13-15) e una vigorosa descrizione della situazione ambientale (vv. 16-39), si sviluppa la rappresentazione della realtà ghiacciata e agghiacciante del nono cerchio, nei primi tre settori di Caina, Antenòra e Tolomea (mentre la

51. Sui "riti espiatori" cui Dante si sottopone attraversando i gironi purgatoriali in cui sono puniti i peccati di cui implicitamente si riconosce egli stesso colpevole, vd. le indicazioni proposte in MALATO, «*Si come cieco va dietro a sua guida*, ecc., cit., partic. alle pp. 259 sg.

52. Sulla forte valenza caratterizzante, anche con l'evocazione del mito tebano ai vv. 10-12, dell'esordio del canto xxxii, vd. ora L. SERIANNI, *Linee espressive e tensione retorica nel canto xxxii dell'Inferno*, in corso di pubblicazione in RSD, a. v 2005, fasc. 2.

quarta, la Giudecca, troverà un suo spazio proprio, ma non distinto, nel canto xxxiv), con una serie di figurazioni, di scene, di personaggi – i fratelli degli Alberti, Camicion de' Pazzi, Bocca degli Abati e Buoso da Duera da una parte, frate Alberigo e Branca Doria dall'altra –, che fanno da “sfondo” e contorno al grande affresco di Ugolino.

Il canto si apre dunque con uno scorcio di grande effetto, tanto più potente in quanto adeguatamente preparato dalla anticipazione della scena in fine del canto precedente (vv. 1-3):

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'elli avea di retro guasto.

Dante ha già definito «bestial segno» quell'atteggiamento del «peccator», e gliene ha chiesto conto, proponendogli tuttavia un patto («per tal convegno»: xxxii 135), reso plausibile dalla eccezionalità del caso: per cui se egli darà una giusta motivazione di quel suo odio, che s'immagina dettato da un gravissimo torto subito, il poeta ne porterà notizia nel mondo dei vivi («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 [...]»: vv. 136-38). Dove appare notevole l'uso ambiguo e sottilmente antifrastico, in funzione di *captatio benevolentiae*, di quel «a ragion» nel senso di 'per giustificato motivo': che nel momento stesso in cui viene proposto all'origine di un comportamento definito 'bestiale' non può in nessun modo, nell'ottica dantesca, essere immaginato 'conforme a ragione', «per la contradizion che no'l consente» (*Inf.*, xxvii 120).⁵³ La stessa (certo non involontaria) ambiguità si coglie nella formula d'esordio del canto, dove il «fiero pasto» esprime indubbiamente il senso del lat. *ferus*, 'selvaggio, violento, feroce', che accoglie il concetto della *ferocia* in senso negativo, della *feritas*; ma non può ignorare anche una traccia della originaria valenza alternativa propria di *ferox*, 'impetuoso, irruente, irrefrenabile', corrente nella lingua del tempo di Dante: qual era stato per esempio l'amore di Guinizzelli, che ha sede «'n cor gentile» e «splendeli al su' diletto [...] / [...] tant'è fero» (*Al cor gentil rempaira sempre Amore*, 21, 23-24), o in parte quello di Cavalcanti, definito «un acci-

53. Richiama l'attenzione su quel «se tu a ragion di lui ti piangi» – unico, se non m'inganno, tra i commentatori antichi e moderni – Francesco Torraca, che tuttavia non sembra cogliere la densità semantica del passo: «cautamente il poeta dice: “Se tu a ragion di lui ti piangi”; innanzi a tanto “odio” e in così feroce modo manifestato, attraversa la nostra coscienza, violentemente scossa, un lampo di certezza intuitiva: A ragione “si piange di lui”, a ragione!» (ed. cit. della *Commedia*, ch. ad l., p. 278).

dente – che sovente – è fero / ed è sí altero [...]» (*Donna me prega*, 2-3).⁵⁴ La scelta lessicale, insomma, appare in funzione di una connotazione negativa, ma non troppo marcatamente negativa della scena che viene prospettata al lettore, allo scopo evidente di attenuare in lui l'effetto della valutazione personale del poeta su quanto ha visto e sta raccontando. Così anche la descrizione del gesto – che sostanzialmente equivale a 'alzò la testa' – come «la bocca sollevò [...], forbendola a' capelli», è mirata al fine di rendere le cose e i fatti orridamente eloquenti per sé, esclusa ogni "partecipazione" del narratore; mentre l'allusione all'atto dell'addentare la nuca di Ruggieri come al «fiero pasto» offre, nell'apparente oggettività della definizione, con quel "dettaglio" raccapricciante del «capo ch'elli avea di retro guasto», un ulteriore contributo al conseguimento di questo effetto. Né si può escludere che, come è stato osservato, la precedente specificazione della "punizione" di Ruggieri localizzata «la 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» (xxxii 129) abbia valenza simbolica, tormentando il traditore proprio in quell'organo che è la sede del pensiero, dove ha concepito il disegno del tradimento.⁵⁵

54. Vd. in G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, to. II pp. 461 e 522-23. Sulla valenza complessa di fero in *Donna me prega*, vd. E. MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la 'Vita nuova' e il «disdegno» di Guido*, Roma, Salerno Editrice, II ediz. con una postfazione, *Nuove prospettive degli studi danteschi*, 2004 (1997¹), p. 26.

55. Così, per es., MATTALIA, nel commento cit. (ch. al v. 2, p. 596): «La bocca [...] è l'organo espressivo della facoltà razionale che ha sua sede nel cervello ed è l'elemento distintivo dei peccati di frode: con la bocca dell'avversario ferinamente affondata nella propria sostanza cerebrale, l'arcivescovo Ruggieri paga proprio nell'organo che fu strumento del suo reato. E questa è la legge del taglione, come dice il De Sanctis [...]. Ma tutta la rappresentazione tiene conto del ricordato episodio staziano di Tideo (*Theb.* VIII 739 sgg.), di cui è interessante leggere oggi una resa italiana del primo Settecento, non esente da suggestioni dantesche (ivi, VIII 751 sgg.): già ferito a morte, «Tideo s'alza di nuovo, e al suo nemico / corre incontro col guardo, e poi che 'l vede / gir boccheggiando ne' singulti estremi, / e colle luci languide ed erranti, / e la sua morte riconosce in lui: / d'allegrezza e di sdegno ebbro e furente / vuol che 'l capo sen tronchi e se gli porga»; ma ciò non basta a «l'empia Furia ultrice», Tisifone, che lo spinge a «maggior misfatto», provocando l'intervento di Pallade: che «quando il vide di cervella e sangue / ancor fumante satollar le labbra, / né poterlo staccar dal fiero pasto / inorriditi i Greci [...] / purgò la vista con il sacro fuoco, / e dell'Eliso si purgò nell'onda» (C. BENTIVOGLIO D'ARAGONA, *La Tebaide di Stazio*, VIII 1138-44, 1149, 1153-56, 1160-61, cit. dall'ed. a cura di R. RABBONI, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 519-20). E più avanti: «et nunc ille iacet (pulchra o solacia leti!) / ore tenens hostile caput, dulcique nefandus / inmoritur tabo [...]» (*Theb.* IX 17-19), reso da Bentivoglio: «Ed or colui sen giace (o della morte / nobil conforto!) e con i denti afferra / il teschio ostile, e le dure ossa e 'l sangue / rode e sugge l'infame, e muor contento» (vv. 26-29); «sic ait, et maerens etiamnum lubrica tabo / ora viri terget lacrimis dextraque reponit» (IX 73-74; Bentivoglio: «Così dice, e co' pianti il morto viso / di sozzo sangue deformato e lordo / lava, e sul petto gli compon le braccia», vv. 109-11).

Sullo stesso tono di ostentato distacco del *viator*, che si limita a solo osservare e riferire, si sviluppa il séguito della narrazione, costruita con ritmo lento, in un linguaggio piano, lineare, “neutro” sotto il profilo stilistico non meno che, si è già rilevato, quello della articolazione narrativa e dialogica, ridotta al grado zero. Il « convegno », la ‘convenzione’, il ‘patto’ proposto da Dante viene implicitamente accettato dall’interlocutore, ma per ragioni opposte a quelle che potevano essere sottintese alle parole del proponente (vv. 4-9):

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.

La scelta del “tono basso” non impedisce a Dante di dare solennità e spessore di reminiscenza letteraria alta all’esordio del discorso di Ugolino. Il quale, dichiarando il proprio strazio, attinge a due luoghi tra loro distanti dell’*Eneide* le parole che lo esprimono: « Infandum, regina, iubes renovare dolorem [...] / [...] Quis talia fando / [...] temperet a lacrimis? » è l’inizio solenne della narrazione di Enea a Didone (*Aen.* II 3, 6, 8); e poco sopra: « premit altum corde dolorem » (1 209). Non è solo un’eco della memoria, ma la studiata collocazione di questo racconto di un’immane tragedia su un piano narrativo analogo a quello del racconto di un’altra grande tragedia, forse la più grande e la più famosa della tradizione letteraria antica, l’una e l’altra rievocate da un testimone che ne fu anche protagonista. Súbito dopo egli spiega perché s’induce a parlare di sé e della sua storia, con parole che sono innanzitutto un’affermazione di disprezzo e di odio verso quel misero di cui addenta la nuca, e che però, insieme alla confessione d’apertura, conferiscono un tratto di umanità, se pur degradata e sofferente, a quel peccatore di cui è stata già marcata la connotazione « bestial(e) ». Il pensiero che induce il dolore, e per esso il « parlare e lagrimar », sono qualità e sentimenti umani, al pari dell’odio, già rilevato da Dante, alla fine del canto precedente, come il movente profondo di quel comportamento selvaggio, animalesco, che erano apparsi come la negazione dell’umanità.

E su un presunto, ambito piano di solidarietà umana si svolge il successivo discorso di Ugolino, che dopo la premessa che si è vista tenta per prima cosa di creare un clima di “intesa” personale con il suo interlocutore, al quale ha deciso di raccontare la sua storia (vv. 10-12):

Io non so chi tu sè, né per che modo
venuto sè qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.

Facendosi riconoscere alla parlata, come già da Farinata e da altri, quale toscano e in particolare fiorentino – un espediente per rimarcare la scelta consapevole, nella *Commedia*, di un modo linguistico distante da quello teorizzato nel *De vulgari eloquentia* –,⁵⁶ Dante circoscrive l'orizzonte territoriale entro il quale si sviluppa il suo rapporto dialettico con quel peccatore. L'apostrofe di avvio («Io non so chi tu sè [...]») non è, in realtà, né «leggermente spregiativo», come a taluno è parso, né esprime «disinteresse» o indifferenza, che sarebbero non coerenti con l'aspirazione evidente di Ugolino ad avere la partecipe e magari solidale attenzione di Dante su quanto sta per raccontare.⁵⁷ Piuttosto, dichiarare la non-conoscenza serve a dare rilievo alla presa d'atto di averlo riconosciuto come fiorentino, che è ciò che preme a Ugolino, autorizzato a presumere che egli fosse per ciò informato dei fatti e interessato ad averne dettagli, oltreché il più adatto a «fruttare infamia» al suo nemico: tanto da non mostrare sorpresa neanche davanti all'annuncio imprevedibile e straordinario di trovarsi al cospetto di un vivo.⁵⁸ Una dichiarazione, per altro, nell'auspicio che il suo discorso «frutti infamia al traditor ch'i' rodo», significativamente opposta all'offerta di Dante, che al primo dannato incontrato in Antenòra, poi riconosciuto in Bocca degli Abati, aveva offerto giustappunto il contrario («se dimandi fama»: xxxii 92), come subito dopo, con formulazione più ambigua, allo stesso Ugolino.

56. Su questa evidentemente intenzionale e meditata scelta dantesca, e sulle sue implicazioni, vd. E. MALATO, *Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2002² (1999¹), p. 356 (e prima in *Id.*, dir., *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 1. *Dalle Origini a Dante*, ivi, id., 1995, pp. 773-1052, a p. 1023). Le altre allusioni alla propria toscaneità o fiorentinità in *Inf.*, x 22-26 e xxiii 76; *Purg.*, xvi 136-37.

57. La prima notazione in D.A., *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, vol. 1. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, ch. ad l., a p. 982; la seconda nel commento di D. MATTALIA, cit., p. 597 (più esattamente: «*Io non so* non esprime tanto disinteresse, quanto, forse, diplomatica rinuncia a chiedere di qualificarsi socialmente a un cittadino della Firenze a reggimento popolare [...]»). Ma vd. anche il commento di BOSCO-REGGIO, cit., ad l., ecc.

58. Ha colto bene questo aspetto del passo Manfredi Porena, che osserva: «Ugolino, concentrato tutto in un sentimento, non si scuote come le altre anime a sentire che Dante è vivo, non ha sul fatto straordinario nessuna curiosità, non si cura di sapere chi sia quell'uomo così privilegiato. Una sola cosa gli preme e osserva: che è un Fiorentino. Infamare un Pisano sarà una missione ben affidata a un Fiorentino [...]; e poi l'infamia si spargerà così nell'ambiente toscano [...]»: cit. da D.A., *Opere*, a cura di M. PORENA e M. PAZZAGLIA, Bologna, Zanichelli, 1966, ch. ad l., pp. 326-27.

Esaurito questo primo approccio, inizia la vera e propria esposizione del peccatore, che ancora una volta procede marcando uno scarto dalla peccatrice del secondo girone infernale. Francesca non si nomina: percepita una sottile, profonda “solidarietà” del suo interlocutore, ella si limita a dare qualche indicazione appena allusiva al teatro della propria vicenda («Siede la terra dove nata fui [...]»: *Inf.*, v 97), ai modi in cui questa si è svolta («Amor [...] / Amor [...] / Amor [...]»: vv. 100-6), e ciò è sufficiente perché Dante la riconosca e la chiami per nome: «Poi mi rivolsi a loro e parla' io, / e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri [...]”» (vv. 115-16). Ugolino, che malgrado l'accenno “accattivante” alla sua fiorentinità avverte la “distanza” di Dante da sé, sente invece il bisogno di presentarsi, diremmo oggi, con nome e cognome, nominando se stesso e il suo compagno di pena (xxxiii 13-21):

Tu dèi 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,
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

Dichiarato il nome, tuttavia, non è necessario aggiungere altro, perché gli eventi che lo hanno visto protagonista avevano fatto scalpore in tutta la Toscana. Ugolino della Gherardesca, conte di Donoratico, era stato personaggio di grande rilievo nello scenario politico dell'Italia centrale del tempo. Di nobile e potente famiglia ghibellina, signore di vasti dominî nella maremma di Pisa e in Sardegna, aveva partecipato attivamente ai conflitti civili che opponevano nobili e popolani nella città toscana: tradizionalmente ghibellina, ma non senza infiltrazioni guelfe, e da tempo in lotta con potentati vicini, in primo luogo Genova, Firenze, Lucca. Le fonti storiche sono non così esaurienti come si vorrebbe, e talvolta addirittura non indenni dal sospetto di suggestioni del testo dantesco.⁵⁹ Si sa di contrasti

59. È il caso per es. di Giovanni Villani, che nei ripetuti accenni alla vicenda di Ugolino (vd. G.V., *Nuova Cronica*, A cura di G. PORTA, [Milano-]Parma, Fondaz. Pietro Bembo-Guanda, vol. I, Libri I-VIII, 1990, l. VIII capp. XLVII, XLIX, LI, LXXXIV, XCVIII, CXXI, CXXVIII, rispettiv. alle pp. 486-87, 488, 491-92, 540-42, 587-89, 594-95) non manca di inserire il suo giudizio circa «l'ira d'Iddio [che] tosto gli sopravvenne, come piacque a'dDio, per gli suoi tradimenti e

antichi dei della Gherardesca con i Visconti, famiglia guelfa di origine lombarda, motivati anche da divergenze di interessi nei possedimenti di Sardegna, ma devono essere stati a un certo punto composti, se troviamo una figlia di Ugolino sposa di Giovanni Visconti, esponente di rilievo della casata avversa; dai quali nel 1265 nacque Nino Visconti (Ugolino al fonte battesimale, evidentemente dal nome del nonno materno), il già ricordato «giudice Nin gentil», interlocutore di Dante nella valletta dei principi del purgatorio. È certo comunque che in un periodo di gravi turbolenze della storia pisana, mentre la città era stretta d'assedio dalle altre città guelfe e fatta obiettivo di ripetuti attacchi, Ugolino, pur senza rinunciare al proprio profilo ghibellino, trovò il modo di sviluppare una buona collaborazione con il genero Giovanni Visconti, e dopo la morte di lui, nel 1275, con il nipote Nino, anche appoggiandosi alla Lega guelfa, benché in guerra con Pisa. E ciò può forse spiegare come, dopo la battaglia della Meloria del 6 agosto 1284, che vide la flotta pisana distrutta da quella genovese e la città prostrata, questa si sia affidata proprio a lui, concedendogli i pieni poteri per trattare con le potenze vittoriose. Sta di fatto che, a partire dall'ottobre dello stesso anno, egli gestì con una certa abilità quel difficile momento, associandosi nel governo il nipote Nino, forse per neutralizzare le diffidenze della parte guelfa, e portò avanti una delicata trattativa con Firenze, Lucca, Genova, forse Siena, inducendosi a cedere alcuni castelli (Pontedera ai Fiorentini, Viareggio e Ripafratta ai Lucchesi), per contenerne le pretese. Sembra che in questo contesto sia insorta qualche divergenza con il nipote, disposto a chiudere anche con Genova, dove i prigionieri pisani della Meloria sollecitavano la liberazione, mentre Ugolino prendeva tempo, forse proprio per evitare il ritorno massiccio di cittadini anche autorevoli che avrebbe potuto alterare gli equilibri raggiunti. Il quadro non è ben chiarito dagli storici.⁶⁰ È probabile che da un lato la reazione di famiglie nobili che avevano congiunti tra i prigionieri, dall'altro lo scontento popolare, alimentato anche dalle restrizioni seguite alla sconfitta, forse l'atteggiamento apparso tortuoso o poco risoluto del conte, abbiano provocato una serie di forti tensioni, che sfociarono in varie sommosse e congiure, con diversi rovesciamenti di fronti e di alleanze. La successione dei fatti è incerta. Pare

peccati [...]» (ed. cit., p. 588). Su Ugolino, oltre tutta la bibliografia sul canto xxxiii dell'*Inferno*, vd. almeno le voci della *ED*: oltre all'*Ugolino* di S. SAFFIOTTI BERNARDI, cit., R. PIATTOLI, s. vv. *Gherardesca*, al vol. III pp. 137-38, e *Ubal dini, Ruggieri della Pila*, al vol. V pp. 772-74, con le bibliogr. ivi citt.

60. Su questi passaggi vd. U. DORINI, *Il tradimento del conte Ugolino alla luce di un documento inedito*, in *SD*, vol. XII 1927, pp. 31-64.

che durante una sua momentanea assenza da Pisa, mentre era impegnato nel suo castello di Settimo, una sommossa guidata dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, che si era messo a capo della consorteria magnatizio-ghibellina della città, abbia indotto Nino Visconti alla fuga; rientrato Ugolino, convinto di poter riprendere il potere, sia stato invece catturato con alcuni figli e nipoti, il 1° luglio 1288, e rinchiuso nella torre della Muda, dove, dopo lunga prigionia, è stato poi lasciato morir di fame. Secondo una diversa ricostruzione, che sembra lo scenario fatto proprio da Dante, Ugolino sarebbe rientrato in città, dopo la fuga di Nino, perché attirato in un tranello, con la promessa di un accordo, poi disattesa. L'epilogo è comunque quello descritto dal racconto dantesco.

Questi fatti il peccatore li dà per noti e di essi è superfluo parlare («dir non è mestieri»). Presunzione legittima, se in effetti tale era stata l'impressione prodotta da quella vicenda, che su denuncia di Nino Visconti si attivò perfino il papa (non Niccolò IV, ma il successore Bonifacio VIII), il quale promosse un giudizio a carico di Ruggieri, approvato nel 1295 a una sua condanna, con perdita della dignità vescovile e prigionia perpetua, cui lo sottrasse poco dopo la morte.⁶¹ Ma a colui che parla – come a Dante – interessa evidentemente non la vicenda storica, dietro la quale pur si delinea l'azione peccaminosa che trova adeguata sanzione nell'ultimo girone dell'inferno, bensì la vicenda umana di Ugolino e dei suoi congiunti, in cui si esprime la perversione del contesto ambientale e sociale delle città medievali, non dissimile dalla degenerazione dei valori ideali negli ambienti cortesi in cui è maturata la tragedia di Francesca. Perciò, e non solo per la notorietà dei fatti, l'attenzione dell'interlocutore è sollecitata non su questi ultimi ma sul dramma personale del protagonista, che spiega la sua presenza lì con Ruggieri e «perché 'i son tal vicino»: un verso sul quale i commenti generalmente corrono, con illustrazione piuttosto banale («sono a lui un vicino così molesto»: Sapegno),⁶² mentre con grande sensibilità De

61. Cfr. PIATTOLI, s.v. *Ubaldini, Ruggieri*, cit., p. 774a. A Ruggieri veniva contestata, oltre l'efferatezza dell'azione in sé, il coinvolgimento dei figli e dei nipoti innocenti: dei quali, tra quelli presenti a Pisa, solo un Guelfo, ancora lattante, scampò alla morte, e rimase però prigioniero fino al 1313, quando venne liberato dall'imperatore Arrigo VII; mentre degli altri figli sopravvissuti, il primogenito Guelfo (il padre di Anselmuccio e del Brigata), con il fratello Lotto, che era tra i prigionieri della Meloria, si fecero cittadini genovesi, e il minore, Matteo, bolognese, e tutti combatterono poi contro Pisa, portando nella lotta lo spirito della vendetta per il grave torto familiare subito, l'ultimo tornandovi nel 1313 con le milizie di Ugucione della Faggiuola (cfr. SAFFIOTTI BERNARDI, voce cit., p. 797a).

62. Vd. nell'*ed. minor* del suo commento, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1985³ (1955¹),

Sanctis aveva colto e segnalato la gravidanza di quella formula, «tal vicino»: «“Vicino” risveglia idea benigna d’amicizia e domestichezza di uomini che vivono ed usano insieme; ma in bocca ad Ugolino è una ironia amara», marcata da quel «tal», che fa evidentemente riferimento all’atto del “roderne” il capo⁶³ (se non è da cogliervi invece, come si vedrà avanti, un’allusione alla comune responsabilità verso la patria tradita).

Premesso – con un accenno rapido ma incisivo – che la vicenda di cui è stato vittima è frutto delle macchinazioni, dei «mai pensieri», dell’arcivescovo, e ricordato «come la morte *sua* fu cruda», fu crudele, e grave l’“offesa” che gliene è venuta, Ugolino racconta ciò che Dante non può sapere, perché sono i tempi e i modi della tragedia che si è consumata nel chiuso della torre, ignota a chi era fuori (vv. 22-39):

Breve pertugio dentro da la Muda,
 la qual per me ha titol de la fame,
 e che conviene ancor ch’altrui si chiuda,
 m’avea mostrato per lo suo forame
 piú lune già, quand’io feci ’l mal sonno,
 che del futuro mi squarciò ’l velame.
 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 pareo lor veder fender li fianchi.
 Quando fui decto innanzi la dimane,
 pianger senti’ fra ’l sonno i miei figliuoli
 ch’eran con meco, e dimandar del pane.

L’esposizione è ancora una volta essenziale, il linguaggio asciutto e nitido, senza la minima indulgenza a formule ricercate, idoneo a esprimere con immediatezza il dramma vissuto da quei miseri, non senza offerta delle informazioni necessarie per mettere bene a fuoco luogo, circostanze, atto-

ch. ad l., p. 367; analogamente BOSCO-REGGIO (ed. cit., p. 489: «un vicino così infesto, così feroce») e altri commentatori.

63. La citaz. da DE SANCTIS, *L’Ugolino di Dante*, cit., p. 688. Ripresa da Sapegno, ma non valorizzata nel contesto.

ri e relative responsabilità: la torre de «la Muda» (così detta, sembra, perché vi si mettevano a *mudare*, cioè a 'mutare le penne', le aquile del Comune)⁶⁴ e la successiva, tragicamente motivata, nuova denominazione di torre «de la fame», il capo della brigata, primo attore e responsabile, con «Gualandi, con Sismondi e con Lanfranchi», di quell'azione, la rappresentazione di una "caccia" che, esibita come sogno premonitore di ciò che potrà accadere («che del futuro mi squarciò 'l velame»), in realtà è verosimilmente evocazione di ciò che deve essere accaduto. Con abile tecnica narrativa, tutto l'antefatto – il conflitto con l'arcivescovo, il tranello, il probabile inseguimento a furor di popolo attraverso i monti, la cattura, la lunga prigionia –, non irrilevante nel quadro che si intende rappresentare, viene non taciuto, ma lasciato intravedere o intuire nella ricostruzione delle ultime battute del dramma; mentre l'accento al «Breve pertugio» ha comunicato l'informazione che i prigionieri rinchiusi nella torre erano anche al buio, e solo da quella piccola feritoia avevano potuto acquisire consapevolezza che erano passate «più lune», molti mesi, dall'inizio della reclusione, offrendo implicitamente una ambientazione angosciante.

La formula «quand'io feci 'l mal sonno», che recupera l'ambigua valenza semantica del latino *somnum/somnium*, 'sonno/sogno', talvolta indistinta nelle forme flesse del sostantivo, adotta un collaudato espediente virgiliano per anticipare e chiarire nelle sue linee di svolgimento le vicende che stanno per accadere.⁶⁵ Il «mal sonno», che è insieme l'atto del dormire inquieto e

64. Chiosa Francesco da Buti: «*muda* è luogo chiuso ove si tengono gli uccelli a *mudare*; *muda* chiama l'A. quella torre, e forse perché così era chiamata perché vi si tenessero l'aquile del Comune a *mudare*, o per transunzione [= metafora] che vi fu rinchiuso il Conte e li figliuoli, come li uccelli nella muda» (cit. da *La 'Divina Commedia' nella figurazione artistica e nel secolare commento. Inferno*, a cura di G. BIAGI, Torino, UTET, 1924, p. 772a-b; d'ora in avanti cit. *Comm. figur.*). Petrocchi lo assume invece come nome della torre, derivato da quella destinazione, perciò scritto con l'iniziale maiuscola (D.A., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. II. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 563-64, in appar.): ma il nome potrebbe designare solo la torre, la parte dell'edificio dei Gualandi destinata a quella funzione; e infatti più avanti dice: «e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre» (vv. 46-47), che sembra alludere a una torre, appunto, sopraelevata all'edificio dove era la porta di accesso.

65. Sull'uso ambiguo e talvolta incerto di *somnium* e *somnus* in Virgilio (e nella tradizione letteraria latina), vd. A. PERUTELLI, s.v. *somnium/insomnia*, e F. MOYA, s.v. *sonno*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, vol. IV 1988, rispettiv. pp. 937-40 e 940-41. «Virgilio (come altri poeti latini) – osserva Perutelli – utilizza l'espressione *in somnis* (da *somnus*) in un'accezione sostanzialmente identificabile con 'in sogno' [...]: ma, poiché la resa letterale 'nel sonno' è equivalente, e soprattutto esiste ben attestato il corrispondente greco ἐν ὕπνοις, non si giustifica una derivazione da *somnium*» (op. cit., p. 937a). D'altra parte, nell'*Eneide* «un'importanza capitale ha il [sonno] come scenario della visita di un dio o di

tormentato e la visione in sogno di un evento nefasto, mostra dunque al conte una scena che in realtà poco ha a che fare con ciò che accadrà, salvo l'epilogo fatale. E quella non viene neanche dichiarata per ciò che è, una battuta di caccia, quale solo si può dedurre dal comportamento dell'arcivescovo: che appare, a colui che sogna, nel ruolo di quello che nella successiva società signorile si chiamerà *capocaccia* («Questi pareva a me maestro e donno / cacciando [...]»), 'maestro e signore o direttore della caccia',⁶⁶ impegnato a organizzare la strategia dell'azione venatoria lungo le pendici del monte San Giuliano, il massiccio che sorge tra Pisa e Lucca e impedisce agli abitanti della prima di vedere la seconda (e viceversa): un particolare apparentemente insignificante, che però vuole forse alludere al fatto che ciò che accadeva a Pisa non si poteva vedere da Lucca, pur molto vicina: il misfatto, dunque, fu senza testimoni. Il lupo e i lupicini sono, naturalmente, figura dello stesso conte e dei suoi figli, come le cagne lo sono delle bande popolari, aizzate contro di loro dai cacciatori, i nobili ghibellini guidati dall'arcivescovo. Il racconto alterna l'allusione ai simboli («il lupo e ' lupicini», le «cagne magre, studiose e conte», mute di cagne fameliche, ritenute più aggressive dei cani, ardite e abili), alla presentazione dei personaggi reali, lo stesso Ruggieri e i «Gualandi, con Sismondi e con Lanfranchi»; il primo in posizione appartata, come lo stratega di una battaglia, che assegna a ciascuno dei cacciatori una posizione e un ruolo nell'inseguire «il lupo e ' lupicini» («s'avea messi dinanzi da la fronte [...]»), tutti appostati con le loro mute in modo che la preda non potesse avere scampo.⁶⁷ Non

visioni [...], perché si ha il privilegio di conoscere la verità o la volontà degli dei [...], trasformandosi poi queste apparizioni in motori dell'azione [...]; durante il [s]onno appare la visione, *in somnis*, 'nei sogni' [...]» (MOYA, op. cit., p. 941a). Traccia dell'ambiguità semantica tra *somnum* e *somnium*, del resto, si ritrova nel napoletano *suonno*, che può valere indistintamente 'sonno' o 'sogno' (vd. per es. in Salvatore Di Giacomo: «Uocchie de suonno, nire, appassionate [...]», *Suniette antiche*, I. *Nannina*, v. 1). – Non incompatibile con la proposta suggestione virgiliana potrebbe essere una suggestione biblica, fortemente asserita da Ezio Raimondi: «si tratta certamente di uno di quei sogni di visione negativa che vengono dal testo biblico, dove, in contesti profetici, più volte compaiono le dimensioni simboliche attraverso le quali si rivela una verità, di solito catastrofica [...]» (E.R., *Le figure interne di Ugolino*, in LCI, vol. 25, su *Intertestualità dantesca*, 1996, pp. 87-100, a p. 93).

66. Vd., anche per la relativa documentazione, il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* dir. da S. BATTAGLIA, s.v. *capocaccia*, attestato, pare, dal XVI secolo.

67. Così BUTI: «*Cagne magre*... Sono lo popolo minuto che comunemente è magro e povero; *studiose*... desiderose di siffatte cose, e *conte*... ammaestrate da siffatte cose...» (*Comm. figur.*, p. 772b). L'Ottimo aggiunge: «Per lo lupo e li lupicini è significato il conte Ugolino e li figliuoli, però che fu tiranno; ... per li cani magri la fame, ond'elli morirono; per quello che l'Arcivescovo si mettea innanzi li detti Pisani, significa come li predetti Gualandi, Sismondi

casuale sarà anche la scelta della preda come «il lupo e ' lupicini», animali non inoffensivi, che insinuano l'idea (quasi “preterintenzionale” in Ugolino) di una vittima non esente da ogni responsabilità in quell'accanimento persecutorio, e la successiva allusione agli stessi, sfiniti dal lungo inseguimento, come «lo padre e ' figli», che confonde quelli con le persone di cui sono figura. Incalzati dai cacciatori e dai cani, il lupo e i lupicini, il padre e i figli, già stremati evidentemente da lunghe privazioni, appaiono stanchi, estenuati, «in picciol corso», dopo una breve fuga, e ben presto pare a colui che sogna di vederli raggiunti dalle cagne fameliche, che a loro dilanano i fianchi «con l'agute scane»: parola rara e ricercata («*L'agute scane* sono li denti pungenti del cane ch'elli ha da ogni lato, coi quali elli afferra», chiosa Buti), di altra forza espressiva rispetto al sinonimo *zanne* (o l'equivalente *sanne*, o *sane*).⁶⁸

Il sogno viene assunto come anticipazione di quanto sta per accadere, secondo un concetto già altrove affermato: «Ma se presso al mattin del ver si sogna [...]» (*Inf.*, xxvi 6). Qui non dice che fosse in prossimità del mattino, ma avverte che, svegliatosi prima dell'indomani («innanzi la dimane»), prima dell'alba, sente i figli piangere nel sonno e chiedere del pane, che da un lato lascia supporre un sogno analogo anche degli altri prigionieri, dall'altro è assunto come secondo presagio di morte, a conferma del primo. Il passaggio dal sonno alla veglia («Quando fui desto [...]»), dalla illusione ipnotica alla realtà fisica, che tuttavia rappresenta a sua volta un incubo, nel sonno, dei figliuoli, si mantiene in questa ambigua incertezza tra visione immaginaria, sognata, e realtà effettuale, che crea l'atmosfera del dramma, del resto già compiutamente evocata, perché l'interlocutore, Dante, ne conosce l'epilogo. La richiesta di pane, nel sonno, da parte dei giovani figli, può forse spiegarsi con la fame di cui probabilmente già soffrivano, per una precedente riduzione della dieta, oppure (o anche) immaginarsi dettata da un incubo, magari procurato da quella.

4. Ricostruita la situazione ambientale e lo stato d'animo dei protagonisti, la tragedia è ormai così chiaramente delineata nelle sue premesse e

e Lanfranchi ad istanza del detto Arcivescovo accusarono ed infamarono lo detto conte Ugolino» (ivi, pp. 771-72). Ma sulla figura delle «cagne magre studiose e conte» vd. ora G. BRUGNOLI, *Le «cagne conte»*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 95-112, partic. le pp. 109 sgg. (che però poi evolve verso una in verità improbabile «identificazione Ecuba-Ugolino»: p. 110).

68. Vd. BUTI, in *Comm. figur.*, p. 772b. PETROCCHI registra solo una «Variante tarda *sane* (che vorrebbe valer 'sanne')», di certo erronea»: *Inferno*, cit., p. 566, in apparato, ad l.

nelle sue inesorabili deduzioni di sofferenza e di morte, che Ugolino non può non esprimere il suo risentito stupore per la mancanza di ogni reazione emotiva da parte di Dante, in un'apostrofe («Ben sè crudel [...]») su cui già sopra si è fermata l'attenzione e su cui si tornerà avanti: non soltanto una necessaria pausa nella lunga sequenza narrativa, ma uno spazio riservato dall'autore al passaggio nodale del suo messaggio.

Preso atto del perdurante silenzio di Dante, Ugolino riprende il racconto (vv. 43-48):

Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solëa essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;
e io senti' chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' miei figliuoi senza far motto.

I giovani figli sono ormai tutti desti, e tuttavia, mentre si avvicina l'ora in cui veniva di solito portato il cibo – ciò che dunque, si lascia intendere, accadeva una sola volta al giorno –, «per suo sogno ciascun dubitava»: un dubbio che esprime angosciosa attesa, non dichiarato, ma solo immaginato dal padre. Il quale, a sua volta in angoscia, si interroga su ciò che può accadere, quando sente «chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre», inchiodare il portone di accesso all'edificio (dal latino *clavus*, 'chiodo'), che conferma la chiusura definitiva di quel varco dal quale era fornito il cibo:⁶⁹ e ne trae conferma dell'atroce sospetto, che, come dice poco avanti, lo lascia impietrito, incapace di ogni reazione. Il suo stato d'animo si esprime solo in quell'aggettivo, «orribile», riferito alla torre, significativo di orrore, paura, sdegno in chi lo pronuncia, che sul momento gli tolgono anche la parola. Egli non è in grado di parlare; riesce solo a guardare in volto i suoi figliuoli, «senza far motto».

La tragedia è giunta ormai all'epilogo, e il ritmo narrativo diventa più rapido e intenso, configurandosi come tragedia dell'amor paterno violato,

69. Preferibile questa interpretazione all'altra, 'chiudere a chiave', avallata da GIOVANNI VILLANI: «i Pisani [...] aveano messo in pregione il conte Ugolino e due suoi figliuoli, e due figliuoli del conte Guelfo suo figliuolo, [...] in una torre in su la piazza degli anziani, feciono 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» (*Nuova Cronica*, l. VIII cap. cxxviii, nell'ed. cit. a p. 595); ripreso poi da BENVENUTO: «*Senti' chiavar*, intellige cum clavis ferreis, ut amplius non aperiretur: quia iam clavatum fuerat cum clavibus, que abiecte fuerant in Arnum» (in *Comm. figur.*, p. 774a). Ma è da supporre che anche prima il portone fosse chiuso a chiave.

per la sofferenza del padre che deve assistere impotente allo strazio dei propri figli, e tragedia dell'umanità oltraggiata e offesa (vv. 49-75):

Io non piangëa, sí dentro impetra:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: "Tu guardi sí, padre, che hai?".

Perciò non lacrimai né rispuos'io
tutto quel giorno né la notte apresso,
infìn che l'altro sol nel mondo uscío.

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 subito levòrsi

e disse: "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 piú tristi;
lo dí e l'altro stemmo tutti muti;
ahi dura terra, perché non t'apristi?

Poscia che fummo al quarto dí venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".

Quivi morí; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dí e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dí li chiamai, poi che fur morti.
Poscia piú che 'l dolor, poté 'l digiuno».

Come bene ha visto Mario Sansone, «incomincia di qui il dramma del silenzio, degli sguardi che si cercano e parlano taciti, e delle invocazioni e della disperazione e delle offerte supreme e strazianti». ⁷⁰ Impietrito, dal momento che i colpi di martello che inchiodavano l'uscio gli avevano dato conferma del suo atroce dubbio, Ugolino resta muto, mentre i figli piangono. Con straordinaria capacità di scavo psicologico, Dante ricostruisce in poche terzine di grande effetto l'evolversi degli eventi, fino alla catastrofe, solo attraverso quello scambio di muti sguardi e di poche battute tra i prigionieri nella torre. L'angoscioso "dubbio" dei figli, prima soltanto intuito, viene poi reso manifesto dalle domande di quelli, che leggono l'an-

70. SANSONE, *Il canto XXXIII*, cit., p. 172.

goscia nel volto del padre. Comincia Anselmuccio, il piú giovane dei quattro, perciò forse ancora non consapevole, amorevolmente alluso come «Anselmuccio mio»: «Tu guardi sí, padre, che hai?». In quel 'cosí' è condensato tutto lo strazio di quel padre, còlto dal giovanissimo figlio e raccontato al *viator* che ne dirà poi ai viventi, al suo ritorno sulla terra. E Ugolino, che non risponde, non può rispondere, trattiene le proprie lagrime per non aggiungere nuovo tormento a quello che già legge in quei volti.

Cosí passano le ore, «tutto quel giorno» e «la notte appresso», fin quando «l'altro sol nel mondo uscío»: dove l'allusione al nuovo sole uscito 'nel mondo', mentre conferma l'oscurità anche ambientale, oltre che psicologica, di quella prigionia, ne registra la sua distanza dal mondo degli uomini, e dunque la totale assenza di ogni barlume di umanità. «La situazione drammatica – scrive molto bene Sapegno – è sentita con straordinaria concretezza, tutta risolta in elementi visivi; una serie di quadri, di atteggiamenti plastici di intensa efficacia emotiva; e al tempo stesso svolta con un senso profondo del ritmo, che diventa via via piú concitato, e cresce dal pathos allo strazio, alla disperazione, al delirio, fino a concludersi nell'immagine torva e chiusa di un odio implacabile, in cui non v'è piú nulla di umano». ⁷¹ Il correre dei giorni viene scandito quasi senza rimarcarlo, e con esso l'inesorabile cammino verso la morte di quei reclusi. Passati quel giorno e quella notte, appena «un poco di raggio» del nuovo sole riuscí a filtrare «nel doloroso carcere» – dove ancora una volta soltanto l'aggettivo qualificativo del luogo esprime lo stato d'animo di chi lo pronuncia –, Ugolino scorge nel volto smagrito e sofferente dei figli, come riflessa in uno specchio, la sua stessa immagine, e in uno scatto di angosciosa rabbia impotente si morde le mani («ambo le man per lo dolor mi morsi»): un atto istintivo, umanamente comprensibile, che innesca l'equivoco sul quale si è fondata in parte, nei secoli, la fama dell'episodio.

Un equivoco, beninteso, voluto: studiato da Dante, attentamente preparato (con la scena iniziale e finale di Ugolino che «si mangia» il suo nemico, con l'allusione al «fiero pasto», con gli insistiti richiami alla «fame», al «digiuno», al «cibo» sottratto) e mirato proprio all'effetto che poi ha prodotto. I figli intendono quel gesto come dettato dalla fame, e – inverosimilmente, in verità – gli offrono in pasto le loro carni: «Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni e tu le spoglia»; una frase, non importa se pronunciata da tutti o da uno interpretando il pensiero di tutti, con cui per un verso si trasmette il messaggio che

71. SAPEGNO, nell'*ed. minor* del suo commento, cit., ch. al v. 49, a p. 369.

essi hanno capito qual è il loro destino, ed è ulteriore notazione di angoscia, dall'altro vuol proprio insinuare nel lettore il sospetto che in quel carcere si sia potuto consumare un orrendo episodio di antropofagia, e ad opera di un padre in danno dei propri figli; contraddetto fra l'altro, oltre che dal clima generale della scena, dalla successiva avvertenza che la fine del primo è sopraggiunta solo due giorni dopo la morte dell'ultimo: troppo pochi se egli avesse poi mangiato. Acutamente Jorge Luis Borges ha messo a fuoco la strategia narrativa del poeta: «Dante ha voluto che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo *Inferno*, non quello storico) abbia mangiato la carne dei suoi figli? Arrischierei questa risposta: Dante ha voluto non che lo pensassimo, ma che lo sospettassimo. L'incertezza è parte del suo disegno». ⁷² Ciò che accade non per gusto del macabro, in una costruzione granguignolesca troppo fuori tempo per l'età sua, ma per suggestione, probabilmente, di un concetto di *tragedia*, quale egli voleva rappresentare, desunto da Uguccione da Pisa, che autorevolmente sembra prescrivere tali ingredienti. Nelle *Derivationes*, testo ben noto a Dante, che esplicitamente lo cita nel *Convivio* (iv 6 5), se ne dà questa definizione:

Item oda in eodem sensu componitur cum tragos, quod est hyrcus, et dicitur hec *tragedia* -e, idest hyrcina laus vel hyrcinus cantus, idest fetidus: est enim de crudelissimis rebus, sicut qui patrem et matrem interficit vel comedit filium, vel e converso et huiusmodi. ⁷³

Riesce difficile ricostruire la fonte di quella indicazione di Uguccione, di colui che uccide il padre e la madre o mangia il figlio, forse suggerita da Seneca (si pensa naturalmente all'*Agamennone* e all'*Edipo* per il primo tipo, al *Tieste* per il secondo, che però non paiono circolanti nel Medioevo), ma sembra verosimile che da quella possa dipendere la scelta dantesca di far intravedere nella vicenda tragica di Ugolino e dei suoi figli un evento di quel genere, proprio come connotativo della tragedia. ⁷⁴

72. BORGES, *Il falso problema di Ugolino*, cit., p. 38. E vd. le osservazioni che seguono, in cui anche a lui appaiono inverosimili le profferte dei figli: «Ugolino, spinto dal dolore, si morde le mani; Ugolino sente che i figli gli offrono inverosimilmente la loro carne; Ugolino, pronunciato l'ambiguo verso, torna a rodere il cranio dell'arcivescovo. Tali atti suggeriscono o simboleggiano il fatto atroce. Assolvono a una duplice funzione: li crediamo parte del racconto e sono profezie» (ivi, pp. 38-39).

73. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, O II, *Oda*, II-12; vd. ora l'Edizione critica princeps a cura di E. CECCHINI e di G. ARBIZZONI *et alii*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 863. E vd. anche G. SCHIZZEROTTO, s.v. *Uguccione (Uguccione) da Pisa*, in *ED*, vol. v 1976, pp. 800-2.

74. È notevole che quel passo di Uguccione si riconosca parzialmente dietro un passo

La quale corre, anche nella narrazione, rapidamente al suo epilogo. Ugolino ritrova il controllo di sé, per non aggravare l'angoscia degli altri, e un cupo silenzio presago di morte cala in quella stanza in cui sono rinchiusi: «lo dí e l'altro stemmo tutti muti». E qui il narratore, che cerca di atteggiarsi a mero "relatore", non può evitare una testimonianza di sofferenza partecipazione personale al dramma che si va consumando, con quella esclamazione-interrogazione retorica in chiave di epifonema, «ahi dura terra, perché non t'apristi?»: che è poi una tessera virgiliana inserita in quel passaggio cruciale della vicenda, ripresa dall'episodio di Turno che, sottratto da Giunone a Enea che lo cerca per vendicare la morte di Pallante, ignaro di ciò che accade, mentre è sospinto su una nave al largo, e temendo di apparire un vile che fugge dal campo di battaglia, si chiede: che faccio?, quali abissi abbastanza profondi si potranno aprire nella terra per me? («quid ago? aut quae iam satis ima dehiscat / terra mihi?»: *Aen.* x 675-76); e però è anche un'eco discreta della precedente apostrofe, «Ben sè crudel [...]», e quindi una reiterata sottile sollecitazione a Dante di partecipazione e di

famoso della cosiddetta epistola a Cangrande (cap. x), in cui si tratta del titolo del poema e si offre una definizione etimologica dei nomi *comedia* e *tragedia*, con ripresa degli etimi dal lessicografo pisano e con esplicito riferimento, per la seconda, a Seneca («tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a "tragos" quod est hircus et "oda" quasi cantus hircinus, id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis»: *Ep.*, xiii 29; ma vd. anche 28 e 30); dove tuttavia risulta omissa proprio il passo relativo a «qui patrem et matrem interficit vel comedit filium». Senonché, al di là dei dubbi sulla paternità dell'epistola, al di là del fatto che qui interessa all'autore mettere a fuoco il concetto di *comedia*, più di quello di *tragedia*, e che, come è stato da molti osservato, l'indicazione è poco perspicua e perciò poco vincolante, perché secondo quella indicazione l'*Encide*, pur definita da Virgilio «l'alta mia tragedia» (*Inf.*, xx 113), esigerebbe piuttosto un anomalo riconoscimento di 'commedia'; al di là di tutto questo, resta il fatto che, da un lato, c'è un ampio divario cronologico fra quel passo dell'*Inferno* e il testo latino, anche se fosse autentico, dall'altro, la corrispondenza fra la costruzione dell'episodio di Ugolino e quel passo di Ugucione è troppo stretta perché si possa pensare che non ci sia un collegamento. Non tale però da indurre a condividere l'opinione di Contini, che, anche a prescindere dal segnalato rinvio al poemetto medievale *Amis et Amiles*, ha ritenuto di affermare: «Il cannibalismo, secondo me indubbio, di conte Ugolino, costretto dalla "novella Tebe" a quella 'cena di Tieste' [...]» (G.C., *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti*, ecc., cit., pp. 369-405, a p. 391; e vd. ancora a p. 399). Alla quale sembrerebbe incline ad associarsi Raimondi, che in realtà poi la insinua senza affermarla esplicitamente, collegando per altro quella supposta scelta di Dante a suggestioni bibliche, su cui è costruito tutto il suo studio: «L'offerta dei figli, della propria carne come cibo, al padre che è il loro creatore, rimanda abbastanza chiaramente ad alcune battute di Giobbe, e anche in Isaia e in altri, con altre cadenze, ci sono alcune formule sul rivestirsi del corpo che passano nel dizionario dantesco [...]» (*Le figure interne*, cit., p. 94, ma vd. tutte le pp. 93 sgg.).

pietà. Poi c'è solo la sequenza dei decessi. Il primo che soccombe, il quarto giorno, è Gaddo, il quale si lascia cadere ai piedi del padre, con una straziante invocazione di aiuto, che quello non può dare;⁷⁵ seguito, nei due giorni successivi, dagli altri. La notazione è secca: «Quivi morì; e come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno / tra 'l quinto dí e 'l sesto [...]» («come tu mi vedi», 'cosí come tu vedi me, ora', che è ancora un'eco virgiliana: dalla descrizione della morte di Polite, figlio di Priamo, per mano di Pirro, caduto sotto gli occhi del padre e della madre: «ante oculos [...] et ora parentum / concidit [...]», *Aen.* II 531-32). Poi fu anche il turno suo: «già cieco», colpito da una cecità evidentemente indotta dall'inedia (motivo in piú per escludere il finale cannibalesco), andò brancolando ancora per due giorni tra quei corpi esanimi, chiamandoli, ormai non piú costretto al silenzio, senza speranza di risposta (e anche qui si intravede una reminiscenza classica: dalla ovidiana Niobe, che si getta sui gelidi corpi dei figli, uccisi da Febo e Diana, e disordinatamente dispensa loro gli ultimi baci: «Corporibus gelidis incumbit et ordine nullo / oscula dispensat natos suprema per omnes», *Met.* VI 277-78; quindi, guarda caso, trasformata in pietra: «viscera saxum est»: v. 309). «Poscia, piú che 'l dolor poté 'l digiuno»: non lo uccide, infine, il dolore, ma il «digiuno». Di dolore, per quanto «disperato», non si muore; ma all'inedia non è possibile resistere.

Compiutasi la rievocazione del dramma, che ha prodotto quel che aveva previsto («Tu vuo' ch'i' rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme [...]»), il peccatore torna a fare quel che faceva all'inizio (vv. 76-78):

Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che furo a l'osso, come d'un can, forti.

Il “rinovellato” dolore rattizza l'odio. Ugolino si avventa di nuovo sul cranio dell'arcivescovo, e ancora una volta un aggettivo («con li occhi torti»: con lo sguardo 'bieco, torvo, truce') esprime da solo una condizione psicologica dell'*agens*; che trova poi nell'unica similitudine che lo riguarda, nel

75. Nell'invocazione di Gaddo, «Padre mio, ché non m'aiuti?», Raimondi ritiene di riconoscere una sicura reminiscenza evangelica: «non c'è dubbio che l'estrema richiesta al padre [...] rinvia, nel vangelo di Matteo, alle parole di Cristo che sulla croce grida: “Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?” (27, 46) [...] che a sua volta [...] rimanda, essendo quella di Cristo una citazione, al Salmo XXI, che comincia esattamente cosí [...]» (*Le figure interne*, cit., p. 94). Il suggerimento potrebbe trovare una convalida nel successivo grido di Dante: «non dovei tu i figliuoi porre a tal croce» (v. 87).

canto, a proposito dei suoi «denti, / che furo a l'osso come d'un can, forti», una ulteriore connotazione “bestiale”, a conferma della prima, esplicitamente dichiarata in chiusura del canto precedente (dove per altro già di un altro traditore, Bocca degli Abati, era stato evidenziato il tratto bestiale, canino: «latrando lui con li occhi in giú raccolti», v. 105, e ancora al v. 107).

5. Quest'ultima terzina appare concepita, si è detto, come snodo, nel canto, tra la parte narrativa, che occupa tutta la prima metà, e la parte riservata a “chiudere” e “concludere” quel grande affresco; così come nel canto v la terzina centrale aveva fatto da cerniera tra la prima parte, “preparatoria” e “introduttiva”, e la seconda, propriamente narrativa (e sarà non irrilevante che nel canto di Francesca quel passaggio marca la partecipazione “pietosa” di Dante a ciò che ha visto e a ciò che si prepara a vedere: «pietà mi giunse e fui quasi smarrito»; nel canto di Ugolino solo la “bestialità” del personaggio narrante, che con «li occhi torti / riprese 'l teschio misero co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti»). Ribadito, in quel passaggio di giuntura tra le due parti del canto, il tratto “bestiale” di quel peccatore, emblema del peccato in cui si esprime il massimo degrado della ragione e dell'intelligenza umana, che ben si definisce di «matta bestialitate», colui che finora ne è stato interlocutore muto, per così dire, apparentemente insensibile a ogni sollecitazione di pietà, ritiene di doversi prendere un proprio spazio per dichiarare il suo sentimento: che non è solo lo sfogo sdegnato di un uomo giusto, di una coscienza retta, offesa nella sua umanità davanti a così grande misfatto, ma è anche il modo che egli sceglie per comunicare al lettore il senso profondo di tutta la vicenda (vv. 79-90):

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sí suona,
poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sí ch'elli annieghi in te ogne persona!
Che se 'l conte Ugolino aveva voce
d'aver tradita te de le castella,
non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
Innocenti facea l'età novella,
novella Tebe, Uguiccone e 'l Brigata,
e li altri due che 'l canto suso appella.

Costruita secondo i canoni della retorica classica, l'invettiva assume toni apocalittici, eleggendo a bersaglio non solo coloro che sono responsabili

primi di quelle azioni infami, ma tutta la comunità che ne è stata o corresponsabile diretta, in figura di quelle torme di «cagne magre, studioso e conte» che hanno condotto l'offesa, o testimone più o meno consenziente e dunque non indenne da colpe. L'apostrofe a Pisa – e per essa, ai Pisani – sintetizza in quella formula, «vituperio de le genti / del bel paese là dove 'l sí suona», il biasimo profondo e sdegnato del pellegrino, che si erge a rappresentante e portavoce dell'umanità offesa. *Vituperio* è propriamente l'atto ed effetto del *vituperare*, cioè infamare, disonorare', da intendere in questo contesto nel senso di 'fonte di disonore, vergogna, infamia delle genti d'Italia': imputato a questa Pisa, in chiusura definita «novella Tebe», emblema delle atrocità più efferate testimoniate dalla tradizione antica. L'enfasi retorica si esprime in un *dimax* di grande efficacia, che si estende dal piano puramente verbale a quello scenografico. Il misfatto è tale, che la natura stessa non può non ribellarsi: se i vicini sono lenti a muoversi, se la giustizia vindice degli uomini è tarda ad attivarsi, si attiveranno gli elementi della natura, strumento della giustizia di Dio: due isole dell'arcipelago toscano, «la Capraia e la Gorgona», a nord dell'Elba, pur lontane, si muoveranno nel mare aperto fino a «far siepe» davanti alla foce dell'Arno, così che le acque del fiume, non potendo defluire in mare, rifluiscono sulla terra, e sommergono la città, dove tutti i suoi cittadini muoiano annegati. Perché se il conte Ugolino era colpevole, innocenti non potevano non essere i giovani figliuoli, se non altro per la tenerissima età, e non dovevano essere sottoposti a tale supplizio. Anche in una società dove era normale che i figli fossero chiamati a rispondere delle colpe dei padri – e Dante ne aveva avuto dolorosa esperienza personale –, una vicenda come quella di Ugolino e dei suoi figliuoli pare davvero un eccesso imperdonabile.⁷⁶

Ma questa condanna netta, perentoria, severa, se da un lato attesta la sensibilità e la partecipazione umana di Dante al caso patetico che gli è stato rappresentato, lo sdegno per l'ingiustizia compiuta, per la violenza inammissibile consumata ai danni di innocenti (ma anche di un colpevole: la formula «Che se 'l conte Ugolino aveva voce [...]» sembra configurarsi non tanto come un riconoscimento della piena legittimità di quell'atroce

76. Anche in questo passaggio sono state da molti intraviste suggestioni bibliche. Come da RAIMONDI: «In "vituperio delle genti" è inequivocabile una cadenza biblica, che si ripercuote dai Salmi a tutti i Profeti» (*Le figure interne*, cit., p. 96). In realtà se vengono in mente, come situazioni di riferimento, la punizione generalizzata di Sodoma e Gomorra, per i peccati dei loro abitanti, e il diluvio universale, meno immediati sembrano altri riferimenti, al di là della intonazione generale di tutta la rappresentazione.

atto punitivo verso un presunto colpevole, quanto come una tolleranza della sua pratica); se dunque da un lato esprime, questa condanna, la reazione sdegnata di Dante a quella ingiustizia, la riprovazione di quell'atto iniquo, non lascia tuttavia trapelare alcun segno di adesione emotiva alla vicenda personale di Ugolino, al suo dramma di padre offeso nel sentimento piú sacro. Quella pietà che è stata variamente e piú o meno esplicitamente sollecitata dal peccatore, attento a esibirsi piuttosto nel ruolo di protagonista di una tragedia dell'amor paterno violato che in quello primariamente suo proprio di traditore dannato, non affiora neanche in questo ultimo sfogo di Dante. E risulta allora del tutto evidente come quella ostentata "freddezza", quella pertinace negazione di un segno di pietà, che non è indifferenza, come attesta l'invettiva finale, intenda comunicare qualcosa al lettore: che non sembra possa essere altro, se non la conferma del fondamento di quel richiamo, già visto, di Virgilio, il quale alla commozione del pellegrino di fronte alla punizione degli indovini oppone la necessità di mantenere il controllo delle proprie facoltà razionali: «Ancor sè tu de li altri sciocchi? [...] / Chi è piú scellerato di colui / che al giudizio divin passion comporta?». *Scellerato* è parola forte, che esprime un biasimo senza attenuanti, legato (attraverso l'etimo *scelus*, *-eris*, 'delitto, misfatto, efferatezza') a un comportamento delittuoso, moralmente deprecabile, esecrando: chi è piú 'scellerato', chi compie piú grave fallo, dunque, di colui che 'comporta passione', cioè 'prova compassione', nel senso proprio di 'condivide la sofferenza' (implicitamente mostrando comprensione per la colpa) di chi subisce le conseguenze del 'giudizio di Dio?'; e *sciocco*, 'poco avveduto', 'privo di senno (e dunque di ragione)' è colui che prova pietà per la pena cui soggiace il dannato, dettata da quel «giudizio divin» che, ispirato a suprema giustizia, ovviamente non conosce squilibri, guarda al fondo delle cose e ne coglie tutte le implicazioni, senza margini di condiscendenza pietosa. Il senso di tutta la rappresentazione sembra racchiuso in questo passaggio, che è da approfondire.

Va rilevato innanzi tutto che, osservando la pena degli indovini, Dante si commuove non tanto per loro, con i quali non ancora ha stabilito un contatto, quanto, come acutamente ha osservato Pagliaro, per il «dolore di vedere la forma umana così orribilmente violentata nella sua struttura». ⁷⁷ È lo spettacolo dell'umanità "travolta", "distorta", che offende la sensibilità del poeta pellegrino, come esplicitamente dichiara al lettore, e ne sollecita anzi l'attenzione, dalla quale auspica che possa trarre un utile (vv. 19-23):

77. PAGLIARO, *Il linguaggio poetico*, cit., p. 611.

Se Dio ti lasci, lector, prender frutto
 di tua lezione, or pensa per te stesso
 com'io potea tener lo viso asciutto,
 quando la nostra imagine di presso
 vidi sí torta [...].⁷⁸

Ma dietro quella pena, che l'inflessibile (e infallibile) giustizia divina ha inflitto a quei colpevoli, secondo le regole del contrappasso, c'è una colpa, quella dei frodolenti – ai quali sembra inevitabile estendere (e al tempo stesso circoscrivere) il richiamo di Virgilio, oltre lo spazio riservato agli indovini, cui generalmente si tende a riferirlo –, che ha stravolto non tanto l'immagine dell'uomo, quanto l'essenza della sua umanità.⁷⁹ Il richiamo di Virgilio sembra mirato proprio a questo. Se l'atteggiamento "pietoso" di Dante è dettato dal turbamento nel vedere «la nostra imagine [...] sí torta», evidentemente sfugge a lui, in quel momento, al primo impatto, la ragione di quella punizione. Di qui l'esortazione a guardare con attenzione, al di là della prima apparenza: «Drizza la testa, drizza, e vedi a cui / s'aperse a li occhi d'i Teban la terra [...]» (xx 26, 31-32; dove, per altro, forse non a caso è una prima allusione a Tebe). Vedi chi sono e per quale colpa sono, questi, dannati a tale pena. Non è la pena in sé che fa violenza all'uomo, ma è il comportamento da cui essa dipende, è l'applicazione a mal fare dell'intelligenza, di quella ragione che costituisce l'elemento distintivo e qualificante dell'uomo, che ha operato la piú grave e profonda lacerazione dell'umanità.

Si chiarisce allora, nel contesto piú generale dell'ultimo basso inferno, dei gironi ottavo e nono, il senso di quella sentenza, variamente discussa: «Qui vive la pietà quand'è ben morta». Di cui conviene in primo luogo definire l'oggetto. Nel *Convivio*, com'è noto, Dante offre la sua precisa definizione di *pietà* (II IO 6):

E non è pietade quella che crede la volgar gente, cioè dolersi de l'altrui male, anzi è questo uno suo speziale effetto, che si chiama misericordia ed è passione; ma

78. E infatti l'accenno a quell'effetto ritorna ripetutamente, in varie forme e in rapida successione: «mirabilmente apparve esser travolto / ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso» (vv. II-12); «Forse per forza già di parlasia / si travolse così ciascun del tutto» (vv. 16-17); fino al già visto: «la nostra imagine [...] sí torta».

79. E vd. la notazione di san Tommaso, ricordata già da PAGLIARO («*Le tre disposizion...*», cit., p. 243 n. 26): «bestialitas differt a malitia, quae humanae virtuti opponitur, per quendam excessum circa eandem materiam. Et ideo ad idem genus reduci potest»: *Summa theol.*, II II, q. 154 art. II, Resp.

pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni.

Si distingue cioè tra la «pietade» in senso stretto, conforme al latino *pietas*, nel senso di 'disposizione dell'animo ai più nobili sentimenti umani, amore verso i genitori, verso la patria, verso Dio, verso la giustizia, e inclinazione a operare in conformità ad essi' (quale fu propria del *pius Aeneas*);⁸⁰ e la «misericordia» o *compassione*, che ne è soltanto l'effetto e si configura come un 'sentimento di affettuosa partecipazione alle sofferenze altrui'. Ma sembra difficile dedurne, come ritenne Pagliaro, che a questa distinzione dantesca vada riferita l'enunciazione di Virgilio: «vi è una pietà che *vive*, quando una pietà è *ben morta*. Palesemente non si tratta della stessa pietà».⁸¹ In realtà la formula è tale da lasciare ai due predicati verbali il medesimo soggetto, del quale sembra improbabile un mutamento del valore semantico: è la «pietà» che «vive» quando (la pietà) è «ben morta», e questa non può essere altra dalla prima. Più ragionevole può essere invece assumere l'indicazione di Virgilio in senso più pregnante. È la «morte della pietà» – da intendere, sembra, nel senso più ampio, di 'disposizione d'animo' non meno che della 'compassione' che ne deriva –, è il controllo razionale di quell'impulso istintivo, in particolare nei confronti di quei peccatori che con uso maliziosamente distorto della ragione hanno recato offesa alla propria natura di uomini (e al consorzio umano), che implica una esaltazione della pietà autentica, che è pietà dell'umanità oltraggiata. La vera pietà, la pietà

80. Sulla complessa valenza semantica della *pietas* in Virgilio, certo ben presente a Dante, vd. ora l'ampia voce di A. TRAINA, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., vol. iv pp. 93-101 (e vd. partic. lo spazio riservato al *pius Aeneas*, a pp. 96 sgg., che occupa due terzi delle circa 60 occorrenze di *pius* e *pietas* nell'*Eneide*: ivi, p. 97a).

81. A. PAGLIARO, *Commento incompiuto all'Inferno di Dante. Canti 1-xxvi*, a cura di G. LOMBARDO, Presentazione di A. VALLONE, Roma, Libr. Herder, 1999, ch. ad l., pp. 407-8 (citaz., da p. 407). Notevole comunque il tentativo di Pagliaro di uscire dall'*impasse* esegetica su quel verso, generalmente arenata non solo sul senso da attribuire a «pietà», ma anche sul valore del «qui» («in questa bolgia? o in questo basso inferno? o in tutto l'inferno?»: SAPEGNO, ch. ad l., nell'*ed. minor* del suo commento, cit., p. 227), e orientata generalmente a soluzione banale, così sintetizzata da MATTALIA: «qui (nell'Inferno in generale, e nel basso Inferno in particolare, dove sono i peccati più gravi e dannosi agli uomini) l'unico modo di usare rettamente la pietà è di averla definitivamente uccisa (*morta*), di crearsi, cioè, di fronte alle pene dei dannati, quell'impassibile distacco che è poi serena accettazione del giudizio divino, governo religiosamente regolato del sentimento» (nel comm. cit., ch. ad l., pp. 387-88; e vd. ora anche il comm. di CHIAVACCI LEONARDI, cit., ch. ad l., p. 602, e «Note integrative», pp. 618-19, sostanzialmente allineato). Trascurandosi il fatto che, come sopra si è ricordato, ripetutamente Dante, nel suo percorso infernale, ostenta una pietà che non si concilia con questa prescrizione di Virgilio.

per l'umanità oltraggiata, vive solo quando è morta ogni pietà, quando sia acquisita piena consapevolezza che non può esserci pietà per chi è responsabile di quell'oltraggio. Più o meno tollerata da Virgilio nelle sue manifestazioni al cospetto di dannati che hanno peccato per incontinenza o anche per violenza, essa risulta inammissibile di fronte ai responsabili di peccati di malizia, e tanto più nei casi limite della «matta bestialitate».

Nell'episodio del conte Ugolino, comunque, sembra che sia davvero «la pietà [...] ben morta». Qui non c'è neanche, si è già rilevato, quel moto di commozione che scuote Dante, anche dopo l'ammonimento di Virgilio, nell'incontro con Bertram dal Bornio. Né può sfuggire che in questo caso non entra in alcun modo in gioco la modalità della pena, sulla quale non è particolarmente sollecitata l'attenzione del lettore. Se ne deve dedurre che l'ammonimento di Virgilio a razionalizzare le proprie reazioni emotive sia stato recepito, e che il silenzio di Dante di fronte al racconto dei casi pietosi di Ugolino e dei suoi figliuoli voglia esprimere non "indifferenza" ai fatti, smentita dall'invettiva contro Pisa, ma "presa di distanza" da colui che li narra, che ne è stato anche protagonista e vittima (e magari corrispondabile), determinata – non se ne può immaginare altra ragione – dalla figura del peccatore. Del quale, per altro, se sappiamo che, destinato al nono cerchio, si è macchiato della colpa più infame, la frode verso chi «'n lui fida» (xi 53), specificata, per la collocazione nella seconda sezione, come tradimento della patria, in realtà poi ignoriamo cosa abbia veramente fatto per meritare quel castigo. Come già Francesca, che si definisce "lussuriosa" solo perché presentata tra «i peccator carnali / che la ragion sommettono al talento», ma senza una esplicitata sentenza di condanna,⁸² così Ugolino, "traditore della patria" perché in Antenòra, non si sa bene come abbia messo in atto il proprio tradimento: egli «aveva voce» di aver tradito Pisa «de le castella»; che tuttavia è, così formulata, eco di un'accusa, non accertato verdetto di colpevolezza, e dunque plausibile motivazione di una condanna che, inflitta da Dio, non può esser dubbio che sia giusta e meritata. Lo stesso si dica di Ruggieri. Se ha tradito Ugolino, con cui si era accordato, non può essere traditore della patria, bensì della "fede", del "socio", di colui con cui ha stretto un patto («Che per effetto de' suo' mai pensieri, / fidandomi di lui, io fossi preso [...]»), degno dunque di Tolomea. Perché allora è punito in Antenòra, insieme con Ugolino?

82. Su tale aspetto della situazione di Francesca, vd. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., partic. pp. 118 sgg.

Una risposta a questi interrogativi sembra di poter cogliere solo nel quadro generale qui rappresentato. Molti critici moderni hanno messo in rilievo la forte valenza politica di questo canto. Così Sansone, che vi ha scorto una «rappresentazione ideale degli orrori delle fazioni e delle vendette partigiane»; così Bosco, che osserva: «l'orrore di Dante è verso la crudeltà della lotta politica a lui contemporanea».⁸³ In realtà si colgono in questi passaggi toni e modi che saranno ripresi poco avanti, da Dante, nell'apostrofe «Ahi serva Italia, di dolore ostello» del canto vi del *Purgatorio* (v. 76), dove è vivacemente richiamata quella lotta fratricida (vv. 82-84):

e ora in te non stanno senza guerra
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
di quei ch'un muro e una fossa serra;

con ripresa, fra l'altro, di quel verbo, *rodere*, che fortemente caratterizza la prima dichiarazione di Ugolino: «che frutti infamia al traditor ch'i' rodo». Se un rapporto c'è – come non può non esserci – tra la vicenda di Ugolino e il quadro storico-politico in cui essa si è svolta, e se in questa vicenda Ugolino ha svolto un ruolo – quale non può non avere svolto, trovandosi in Antenòra – di traditore della patria, il tradimento non può ravvisarsi che nell'essersi egli fatto protagonista attivo di quella realtà di forti contrasti, di divisioni e contrapposizioni feroci che sfociavano in odi civili portati alle estreme conseguenze, che laceravano le città medievali e di fatto facevano scempio del corpo sociale. A sua volta Ruggieri, venendo meno all'accordo con Ugolino, ha certo rotto la fede verso colui con il quale aveva raggiunto un'intesa, e ciò ne fa un traditore del sodale, degno perciò piuttosto di Tolomea che di Antenòra, oggetto dell'odio bestiale di colui che è stato

83. SANSONE, *Il canto xxxiii*, cit., p. 179; BOSCO, nel commento di BOSCO-REGGIO, cit., la nota introduttiva al canto, a p. 486. Il medesimo concetto sembra dietro le osservazioni di RAIMONDI (*Le figure interne*, cit., p. 99): «Che cosa accade quando una società si sovverte? Quando l'odio e il senso del potere diventano l'unico principio che conta? Quando la solidarietà è venuta meno, e il tradimento ha preso il posto della "fides"? Accade il mostruoso, l'indicibile [...]». E vd., tra gli antichi commentatori, almeno la lunga nota al passo di Guido da Pisa: «sicut civitas Thebana, propter civiles discordias, de libertate et statu regio devenit in servitutem, et de servitute postea ad nichilum est redacta, ita Pisana civitas a magno et quasi regio statu, propter discordias civium, in statum infimum iam devenit. [...] Et, ut manifeste videmus, in manus devenit novorum civium a ducarum, qui ipsam omni suo antiquo honore et alto statu privarunt [...] Pisanas civitas incidit in latrones, videlicet novos cives, qui eam omni suo honore, statu, divitiis, et gloria expoliaverunt [...]» (cit. da GUIDO DA PISA's *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, Edited with Notes and an Introduction by V. CIOFFARI, Albany, N.Y., State Univ. of New York Press, 1974, p. 698).

tradito e così crudelmente punito; ma anche e primariamente ha agito – al pari del suo suppliziatore postumo – in danno della città, dei cittadini, della patria, fomentando le divisioni, violando i patti ed esasperando gli antagonismi, operando per dilaniare il tessuto civile e umano della città stessa. L'“offesa” di Ruggieri a Ugolino, denunciata da quest'ultimo, che certo non a caso rappresenta se stesso, nel sogno, in figura di lupo, è in realtà innanzi tutto offesa di entrambi alla patria, alla comunità dei cittadini, che si attua nella violazione delle più elementari regole della giustizia e della convivenza civile, anche in una società, come quella medievale, in cui, si è ricordato, era normale coinvolgere i figli nella responsabilità delle colpe dei padri. Lo scontro fra i due, esasperato fino a quegli eccessi tremendi, si risolve dunque oggettivamente in un tradimento della città; tanto più grave, in quanto operato con lucida consapevolezza, nel perseguimento dei rispettivi interessi di parte e nella totale indifferenza verso gli interessi collettivi. Perciò la dichiarazione di Ugolino: «or ti dirò perché 'i son tal vicino», potrebbe implicare una sottile allusione alla comune responsabilità verso la patria, nel senso di una “vicinanza” morale prima ancora che fisica; e così l'altro verso evidentemente allusivo, ma di incerta allusione, «e che conviene ancor ch'altrui si chiuda», con riferimento alla “torre della fame”, potrebbe sottintendere un inevitabile séguito di ulteriori misfatti che in quel contesto, in quel quadro di cannibalismo sociale, non potrà non aversi, ulteriore effetto di quei comportamenti scellerati. Né può sfuggire che, in quanto fomentatore di quelle divisioni, di quei contrasti, di quegli odi sfociati in azioni delittuose esecrande, Ugolino è fra l'altro non solo colpevole di tradimento della patria, ma corresponsabile degli effetti che quelle azioni hanno prodotto a danno anche dei propri figli: ciò che può dare una ragione in più del rifiuto di Dante di dialogare con lui.

6. L'invettiva contro Pisa chiude, di fatto, l'episodio di Ugolino, che tuttavia trova nella seconda parte del canto una serie di elementi che integrano il quadro e portano un ulteriore contributo alla sua definizione. Narrativamente il séguito segna il passaggio dalla seconda alla terza zona di Cocito, la Tolomea (v. 124), che implica un superamento anche fisico dello spazio e del contesto in cui si è svolto quell'incontro, benché nel gran «lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante» (xxxii 23-24) le varie sezioni non siano nettamente delimitate (vv. 91-99):

Noi passammo oltre, là 've la gelata
ruvidamente un'altra gente fascia,
non volta in giù, ma tutta riversata.

Lo pianto stesso lí pianger non lascia,
 e 'l duol che truova in su li occhi rintoppo,
 si volge in entro a far crescer l'ambascia;
 ché le lagrime prime fanno groppo,
 e sí come visiere di cristallo,
 riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.

La formula «Noi passammo oltre» marca lo stacco anche psicologico del pellegrino dalla vicenda appena evocata. I nuovi dannati sono soggetti a una pena sostanzialmente non diversa da quella che affligge gli ospiti delle prime due sezioni: tutti immersi nella «ghiaccia», quelli della Caina hanno «in giù [...] volta la faccia» (xxxii 37), al pari sostanzialmente di quelli di Antenòra, come si desume dalla posizione di Ugolino chino sulla nuca di Ruggieri; mentre quelli di Tolomea l'hanno «tutta riversata», 'rovesciata', 'rigirata' rispetto alla posizione dei primi, vòlta verso l'alto, non necessariamente con tutto il corpo in posizione supina.⁸⁴ Come per gli altri, il tormento consiste, si è visto, in un'angoscia incontenibile, che stimola a un pianto che non trova sfogo, perché le lagrime si congelano istantaneamente e «fanno groppo», aggiungendo una lacerante sofferenza fisica a quella morale. Rapidamente disegnata nel passaggio della Caina, attraverso la straordinaria scena dei fratelli degli Alberti, cui «'l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli» (vv. 47-48), sottintesa in quello dell'Antenòra, la modalità della pena viene piú in dettaglio descritta nella terza zona, dove diventa pretesto di un'azione; mentre l'immagine della «gelata» che «ruvidamente un'altra gente fascia» rende con grande efficacia l'idea di quel gelo terrificante che, quasi palpabile, copre e avvolge tutto e tutti.

84. Sulla posizione dei dannati nelle varie zone di Cocito, vd. le acute osservazioni di GIORGIO BRUGNOLI, che recuperando un possibile riferimento ovidiano (da *Metam.*, I 84-86) ritiene di poter proporre che «la faccia in giù sia fondamentalmente un dato fisiognomico "bestiale" e quindi di filosofia "naturale". Esso riguarda dunque non tanto la posizione "funzionale" dei dannati di Caina-Antenora, quanto la loro posizione "naturale" di "bestie"». La posizione rovesciata di Tolomea (e così quella "libera" di Giudecca: xxxiv 11-15) si spiegherebbe «perché lí si va, oltre la "bestia" e il "bestiale", nella natura "inanimata" tout court, dove le note dominanti sono piuttosto di toni petrosi: vetri e cristalli (*Inf.*, xxxiii, 98 *visiere di cristallo*; 128 *le 'nvetriate lagrime*; xxxiv, 11 *vetro*) e concrezioni degli elementi (*Inf.*, xxxiii, 99 *corpo*; 109 *crosta*; xxxiv, 9 *grotta*) e dell'epitelio (*Inf.*, xxxiii, 100 *callo*). Lí, dove Cocito è pietrificato sotto le grandi ali del *vermo reo*, e (*Inf.*, xxxiv, 11-12) "dove l'ombra tutte eran coperte, / e trasparen come festuca in vetro", nel grande cristallo [...] i dannati non possono non apparire come fossili (Momigliano), imprigionati in posizioni affatto casuali come festuche e insetti nell'ambra, dentro la rigida insensibilità della materia morta»: *Le «cagne conte»*, cit., a pp. 99-100.

Ma l'avanzamento verso il centro dell'inferno, lungo la superficie ghiacciata di Cocito, produce effetti anche sul *viator*, che deve registrare come «la freddura», a un certo punto, avesse tolto ogni sensibilità al suo viso («ciascun sentimento / cessato avesse del mio viso stallo», di 'far dimora' sul suo viso: vv. 101-2), come in un'epidermide callosa. Ciò che tuttavia non gli impedisce di percepire «alquanto vento» (v. 103), di cui si sorprende, e ne chiede spiegazione al «maestro» Virgilio (vv. 104-8):

per ch'io: «Maestro mio, questo chi move?
non è qua giù ogne vapore spento?».
Ond'elli a me: «Avaccio sarai dove
di ciò ti farà l'occhio la risposta,
veggendo la cagion che 'l fiato piove».

Secondo la scienza del tempo, di derivazione aristotelica, ben nota a Dante, i venti erano prodotti dal calore del sole che, penetrando nel corpo della terra, ne fa evaporare l'umidità, che diventa vento («di vapore aereo lo quale è chiamato vento» scrive, per esempio, Restoro d'Arezzo, prima del 1282).⁸⁵ Nella profondità infernale, dove non si vede il sole e non penetra il suo calore, non dovrebbe esserci movimento di vapori e dunque non dovrebbe esserci vento: di questo il pellegrino – che pure si è già imbattuto, attraversando il secondo girone, nella «bufera infernal che mai non resta» – chiede spiegazione, che gli viene data con un semplice rinvio a quel che presto (*avaccio*, da un comparativo con valore avverbiale, *vivacius*, 'più vivacemente, più rapidamente') gli sarà reso manifesto da ciò che potrà vedere con i suoi stessi occhi: quel vento gelido, come apparirà nel canto seguente, è prodotto dal movimento delle ali di Lucifero.

Sono sei terzine di transizione al successivo e penultimo quadro di questo ultimo girone, che servono al poeta per dare una più precisa definizione della situazione ambientale, in certo modo "speculari" alle sei terzine del canto v (vv. 28-45: «Io venni in loco d'ogne luce muto [...]») che servono anche lì a una corrispondente messa a fuoco di quella situazione ambientale. Compaiono poi gli ultimi personaggi di questo estremo scenario d'inferno, a loro volta elementi di completamento del quadro; che a differenza dei dannati della «schiera ov'è Dido», però, non restano mere "comparse", pur altamente significative, ma si esibiscono (almeno uno si

85. RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, II 7 4 I (cit. dall'Ediz. critica a cura di A. MORINO, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 183; ma vd. tutta la *Distinz.* settima del II libro, alle pp. 174-92).

esibisce) in un dialogo che dà netto rilievo alle loro figure. Il contesto è tuttavia ben altro, fra il secondo e il nono girone infernale. Mentre lí la presentazione di Virgilio si sviluppa in un tono “lieve”, quasi indulgente e cattivante, tanto che il pellegrino deve ammettere: «pietà mi giunse e fui quasi smarrito» (v 72),⁸⁶ qui la presentazione è brusca e sostenuta da un’aggettivazione aspra e ingrata, idonea a introdurre súbito tutt’altro clima (vv. 109-14):

E un de’ tristi de la fredda crosta
gridò a noi: «O anime crudeli,
tanto che data v’è l’ultima posta,
levatemi dal viso i duri veli,
sí ch’io sfoghi ’l duol che ’l cor m’impregna,
un poco, pria che ’l pianto si raggeli».

È il dannato che si rivolge al poeta e al suo accompagnatore, e scambiandoli per dannati a loro volta, in transito verso la quarta zona di Cocito («O anime crudeli, / tanto che data v’è l’ultima posta [...]»), chiede un intervento di soccorso: gli tolgano dagli occhi le incrostazioni di ghiaccio che impediscono alle lagrime di uscire, così da ottenere un pur momentaneo sollievo, consentendogli di dare sfogo al pianto. E Dante mostra di raccogliere l’invito (vv. 115-17).

Per ch’io a lui: «Se vuo’ ch’i’ ti sovvegna,
dimmi chi sè, e s’io non ti disbrigo,
al fondo de la ghiaccia ir mi convegno».

Spregevoli, si è già rilevato, prima ancora che per la qualità fondamentale della loro colpa di tradimento, per l’efferatezza dei loro delitti, evocati o esibiti senza il minimo tentativo di “attenuazione” delle rispettive responsabilità, i dannati delle prime tre zone di Cocito – i fratelli degli Alberti, Sassol Mascheroni, Camicion de’ Pazzi per la prima; Bocca degli Abati, Buoso da Duera, Tesauro del Beccheria, Gianni de’ Soldanieri, Gano di Maganza, Tebaldello di Faenza per la seconda; frate Alberigo e Branca Doria per la terza –, precedendo, i piú, e seguendo Ugolino, sono collocati in posizione tale da dare il massimo risalto alla vicenda di quest’ultimo, il solo presentato in una luce che tende piuttosto a mettere in rilievo il suo profilo di vittima di un tradimento e di un’atroce punizione che non quel-

86. Su questo passaggio del canto v, nodale nella strategia narrativa dell’episodio, vd. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca*, cit., pp. 82-89.

lo di responsabile di un altro e non meno grave misfatto.⁸⁷ Perciò Ugolino è l'unico fra tutti gli ospiti del nono cerchio che, pur non suscitando la pietà di Dante, è in grado di ottenere l'attenzione solidale, se non la simpatia del lettore, per ragioni che obbligano poi lo stesso Dante, pur mostrando "freddezza" verso quel peccatore, a non infierire contro di lui. Ma quella "freddezza" verso Ugolino, che è stata "crudeltà" verso i dannati incontrati prima del conte pisano (per esempio, Bocca degli Abati), diventa poi ostentata "durezza" venata di scherno nel dialogo con l'ultimo dannato con cui parla, frate Alberigo: insieme con Branca Doria, tra i piú abietti di quei peccatori. Così, egli finge di secondarlo, mentre forse ha già deciso, anche nella finzione narrativa, di trarlo in inganno.

L'ampio spazio riservato dal poeta a illustrare la figura di quei due traditori degli amici, degli ospiti, dei commensali, ha evidentemente lo scopo di suscitare nel lettore, dopo l'ampia e centrale "parentesi compassionevole" di Ugolino, un rinnovato senso di riprovazione e di ribrezzo per quell'ampia fenomenologia di «matta bestialità» che è rappresentata in quell'estremo angolo d'inferno: al punto che, con ardito volo di fantasia, egli giunge a immaginare una identificazione del peccato con il male stesso, del peccatore con chi del male è simbolo e figura, il diavolo in persona. Giocando sull'equivoco, Dante dichiara la sua beffarda adesione alla richiesta: «Se vuoi che ti sovenga, che ti aiuti, dimmi chi sei, e se non «ti disbrigo», se non ti libero dalla "briga", dall'impaccio del ghiaccio, che sia costretto ad andare «al fondo de la ghiaccia», fino all'estremità di Cocito (e, potrebbe intendersi, a restarvi)». È una promessa solenne, assunta con formula sacramentale (adempirò, e mi accada tale cosa se non mantengo l'impegno), in cui è però scoperto l'inganno, che ostenta, in quella implicazione beffarda, l'atteggiamento "ostile" del *viator* verso quell'ultimo interlocutore infernale: Dante deve comunque andare al fondo di Cocito – ciò che l'altro naturalmente non sa –, così che l'"impegno" non è in al-

87. Notevole è il rilievo di GIORGIO BRUGNOLI su tale aspetto strutturale di questo scorcio di *Inferno*: «È stato già acconciamente rilevato [da M. HARDT, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt/M., Athenäum, 1973, pp. 176 sgg., 186 sgg.], che l'*initium* della *Invectiva in Pisas* di *Inf.*, xxxiii, 79 è il cardine su cui si articolano le prime due sezioni del Cerchio IX, e cioè la Caina (*Inf.*, xxxii, 1-69) e l'Antenora (*Inf.*, xxxii, 70-xxxiii, 78), alle quali Dante dedica complessivamente 217 versi; esattamente quanti ne dedica alle restanti due sezioni del Cerchio, e cioè la Tolomea (*Inf.*, xxxiii, 79-157) e la Giudecca (*Inf.*, xxxiv, 1-139). Se ne dovrà dedurre che l'Episodio del Conte Ugolino, che viene a concludere le prime due sezioni, immediatamente a ridosso dell'*Invectiva*, e che anzi dà lo spunto all'*Invectiva*, è stato collocato in posizione sintomatica di massimo richiamo»: *Le «cagne conte»*, cit., p. 97.

cun modo vincolante. Quello cade nel tranello: abbocca all'invito, offre l'informazione richiesta, e avvia con il pellegrino un vivace dialogo, perché le cose che dice sembrano incredibili a chi le ascolta, che le contesta.

Ciò che appare innanzi tutto rilevante, in questo passaggio, è che il dannato – a differenza di altri, per esempio Bocca, che si era sforzato di tener nascosta la propria identità e la propria vicenda – si esibisce senza reticenza, senza “pudore”, dichiarando la propria colpa odiosa addirittura con una frase allusiva che evidentemente richiama un fatto ben noto (vv. 118-20):

Rispuose adunque: «I' son frate Alberigo;
i' son quel da le frutta del mal orto,
che qui riprendo dattero per figo».

Il degrado morale è tale, che non c'è più neanche il pudore della propria nequizia. Io sono frate Alberigo, egli risponde, colui (che si ricorda) ‘dalle frutta del mal orto’, e sono ora qui dannato, dove ‘riprendo dattero per fico’, o, si direbbe con formula oggi più comune, pan per focaccia. Il personaggio è ben presentato dai commentatori antichi. Per esempio Buti:

Questo [...] fu de' Manfredi da Faenza di Romagna, e in sua vecchiezza si fece cavaliere gaudente, e però fu chiamato frate, e avea guerra con certi suoi consorti, e non potendo avere copia di loro pensò uno grandissimo tradimento; cioè, di pacificarsi con loro e poi nella pace ucciderli, e così fece; e mise mezzani a far la pace, e fatta la pace, disse che si volea trovare con loro, e ordinò uno bello convito e ordinò tutti questi suoi consorti co' quali avea fatta la pace; e quando essi ebbono desinato tutte le vivande elli ordinò che venissero le fruttora, e allora venne la sua famiglia armata, com'elli avea ordinato, e uccisono tutti costoro alle mense com'erano a sedere; e però s'usa dire: «Elli ebbe delle frutta di frate Alberigo».⁸⁸

I fatti si fanno risalire al 2 maggio 1285. La frase che Dante gli attribuisce, attraverso la quale viene riconosciuto («i' son quel da le frutta del mal orto»), sembra divenuta proverbiale, come attesta anche Francesco da Buti, poco dopo l'evento, ripresa qui con implicita valenza negativa: dove il «mal orto» potrebbe essere l'«orto del tradimento», come intese, fra gli altri, l'Ottimo, oppure Faenza, come intese per esempio Benvenuto: «*Mal orto*. Appellat Faventiam 'malum hortum', que produxit aliquando tam malos fructus in nobilibus suis».⁸⁹ Il misfatto è così atroce che non può avere

88. BUTI, in *Comm. figur.*, p. 783b. Ma su frate Alberigo vd. anche la voce di V. PRESTA, in *ED*, vol. 1 1970, pp. 94-95, e la bibliogr. ivi cit.

89. Cit. da *Comm. figur.*, rispettiv. pp. 782b e 783a.

“attenuanti”, e non ne ha e non ne invoca: anzi, il dannato ammette che riceve, in corrispettivo del malfatto, piú severa punizione; dove la metafora del dattero, ritenuto frutto piú dolce e pregiato del fico, riprende l'immagine del (mal) orto dove è maturata tutta la vicenda.

Ma l'attenzione si sposta poi su altro aspetto della situazione. Anche se qui non s'invoca quella notorietà dei fatti che Ugolino aveva potuto desumere dal riconoscimento della fiorentinità di Dante, quelli dovevano aver avuto tale eco, benché il teatro fosse stato lontano, la Romagna, che il pellegrino súbito mette a fuoco uomini e cose, ed esprime i suoi dubbi (vv. 121-47):

«Oh», diss'io lui, «or sè tu ancor morto?».
 Ed elli a me: «Come 'l mio corpo stea
 nel mondo sú, nulla scièntia porto.
 Cotal vantaggio ha questa Tolomea,
 che spesse volte l'anima ci cade
 innanzi ch'Atropòs mossa le dèa.
 E perché tu piú volontier mi rade
 le 'nvetriate lagrime dal volto,
 sappie che, tosto che l'anima trade,
 come fec'io, il corpo suo l'è tolto
 da un demonio, che poscia il governa
 mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto.
 Ella ruina in sí fatta cisterna;
 e forse pare ancor lo tempo suso
 de l'ombra che di qua dietro mi verna.
 Tu 'l dèi saper, se tu vien pur mo giusto:
 elli è ser Branca Doria, e son piú anni
 poscia passati ch'el fu sí racchiuso».
 «Io credo», diss'io lui, «che tu m'inganni;
 ché Branca Doria non morí unquanche,
 e mangia e beve e dorme e veste panni».
 «Nel fosso sú», diss'el, «de' Malebranche,
 là dove bolle la tenace pece,
 non era ancora giunto Michel Zanche,
 che questi lasciò il diavolo in sua vece
 nel corpo suo, ed un suo prossimano
 che 'l tradimento insieme con lui fece.

Il dialogo è serrato e vivacizza tutta la scena, in chiara antitesi alla costruzione in schema di monologo della scena precedente. Dante dichiara súbito la sua sorpresa: ‘sei dunque già morto?’; essendo sottinteso che alla data dell'immaginario viaggio dantesco, nell'aprile del 1300, egli fosse ancora

vivo, e la cosa fosse nota. La risposta è imprevedibile, e tale che ha sollevato riserve e dubbi di ordine teologico negli interpreti: ‘come il mio corpo stia lassù nel mondo, non so, dichiara il dannato; perché questa regione di Cocito, la Tolomea, ha una sua straordinaria peculiarità: che spesse volte, prima che Atropo, la parca che taglia il filo della vita, abbia deciso la morte di un peccatore che vi è destinato, l’anima vi precipita’ (dove la formula adottata, «Cotal vantaggio ha questa Tolomea», esprime sarcasticamente il beneficio di quel sito, che acquisisce un nuovo ospite prima ancora che sia compiuto il tempo della sua vita). E altro aggiunge Alberigo, per ulteriore *captatio benevolentiae* verso colui che ha promesso di liberarlo, in cambio, dalle lagrime ghiacciate che gli opprimono il volto: ‘sappi, egli aggiunge, che appena l’anima ha commesso il tradimento, come feci io, il corpo le viene sottratto da un demonio, che se ne impossessa e lo governa fino al termine dei suoi giorni; essa precipita in questo pozzo infernale (ma «cisterna» è propriamente un serbatoio o comunque un contenitore, di solito interrato, adibito allo scolo e alla raccolta delle acque piovane), mentre sú nel mondo ancora appare in giro, forse, come se fosse vivo, il corpo di quell’ombra che qui dietro «mi verna»: formula di ambiguità semantica tipicamente dantesca, che può voler dire sia ‘sverna, passa l’inverno (eterno, nella ghiaccia eterna)’, qui dietro a me, come comunemente si intende, sia, come da altri è stato proposto, nel senso caricaturale di ‘canta’ (dal latino *vernare*, il ‘cantare degli uccelli in primavera’, con riferimento al battere i denti per il freddo dei dannati).⁹⁰ ‘E tu devi saperlo, se arrivi appena ora quaggiú, continua Alberigo: egli è ser Branca Doria, e sono passati piú anni dopo che fu rinchiuso in questo ghiaccio’.

Ancora una volta è presentato un personaggio responsabile di un delitto infame, di tale notorietà – o esibito come di tale notorietà – che Dante non ha esitazioni nell’individuare. Si tratta di Branca Doria (o d’Oria), nobile genovese genero di Michel Zanche, signore del Logudoro, in Sardegna –

90. È la proposta di TORRACA: «Ma *vernare* fu detto anche del canto degli uccelli in primavera: e le anime de’ traditori battono i denti “in nota di cicogna” (*Inf.* xxxii 36); e frate Alberigo, maligno come un traditore [...], che non risparmia l’ironia a sé stesso, non pare uomo da volerla risparmiare ad altri. Perciò *mi verna* può avere, in bocca a lui, il senso e l’intenzione ironica di “sonar” in bocca a B(uoso) da Duera» (comm. cit., ch. ad l., a p. 291). Il suggerimento parve «preferibile» all’interpretazione tradizionale a SIRO A. CHIMENZ, che trovò quel senso «piú bizzarro e arguto» e idoneo a dare maggior «rilievo e senso umoristico» al pronome «mi»: («“proprio a me, in questo luogo, con tanto mio fastidio”») (D.A., *La Divina Commedia*, a cura di S.A.C., Torino, UTET, rist. 1966, ch. ad l., a p. 310). Ma è possibile che il doppio senso fosse presente all’intenzione dell’autore (mentre pare difficile cogliere il «senso umoristico» della situazione).

intravisto poco sopra tra i barattieri, nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio (xxii 88) –, che, per impossessarsi dei domini del suocero, escogitò l'inganno di un invito a cena, e durante il banchetto, con l'aiuto di un «prossimano», un 'parente' (forse il cognato Giacomo Spinola), lo fece assassinare: evento di cui per altro non c'è documentazione storica sicura, databile al 1275 o al 1294, cui Branca sarebbe sopravvissuto di molti anni, se risulta ancora vivo intorno al 1325.⁹¹ Ma Dante contesta: 'io credo che tu m'inganni, gli dice, perché Branca Doria non è ancora («unquanche»: da *umquam* + *anche*, propriamente 'non è ancor mai') morto, ma mangia e beve e dorme e veste panni'. Cui Alberigo replica, spiegando il sorprendente meccanismo che governa la condizione di quei dannati: 'lassú, nei bacini della quinta bolgia di Malebolge, dove bolle la tenace pece in cui sono immersi i barattieri, non era ancora giunto Michel Zanche, assassinato dal genero, che già l'anima di questi uscì dal suo corpo, lasciando un diavolo in sua vece, come accadde anche a quel «prossimano» che lo aveva aiutato nel suo atto scellerato. Così che l'uomo che «pare» (v. 134), che sembra vivere nel mondo, in realtà è solo un «corpo» che si muove sulla terra, governato da un demonio, mentre l'anima sua è già dannata e conficcata nella profondità glaciale di Cocito'.

L'idea, suggerita forse anche, come qualcuno ha supposto, dall'intenzione di marchiare d'infamia personaggi viventi con ben altra efficacia che non con un equivoco del tipo di quello di Bonifacio VIII (*Inf.*, xix 52 sgg.),⁹² è forte e non poteva non produrre sconcerto nei lettori, così sintetizzato nel commento moderno di Bosco-Reggio: «L'ardita invenzione del poeta è desunta forse dal passo del vangelo di S. Giovanni (xiii 27) in cui si dice che in Giuda, appena compiuto il tradimento, entrò Satana; e frequentissima è nell'immaginazione popolare la credenza di corpi posseduti dal demonio. Ma l'invenzione dantesca è tutta originale e va oltre ogni ammissibilità teologica, perché toglie al peccatore la possibilità del pentimento finale; deve dunque essere intesa in senso poetico».⁹³ Senonché, sembra

91. Sul personaggio vd. la voce di G. PETROCCHI, in *ED*, vol. II 1970, pp. 586-87, e la bibliogr. ivi cit.

92. Così, per esempio, nel commento di CASINI-BARBI: «ardita fantasia, che [...] permette a Dante di segnare note d'infamia su uomini viventi ancora nel 1300, senza ricorrere sempre alla forma delle predizioni [...] o delle imprecazioni [...] fatte dai dannati rispetto ai vivi»: cit. da D.A., *La Divina Commedia*, Con i commenti di T. CASINI-S.A. BARBI e di A. MOMIGLIANO, Testo della Società Dantesca Italiana, Introd. e aggiornam. bibliogr. di F. MAZZONI, *Inferno*, Firenze, Sansoni, 1972, a p. 699a.

93. BOSCO-REGGIO, comm. cit., ch. ai vv. 131-32, a p. 497.

difficile immaginare una “ragione poetica” di Dante che sia in aperto conflitto con la “ragione teologica”. Il suggerimento del demonio che si introduce nel corpo di un uomo e se ne impossessa appare in realtà, come è stato segnalato, di derivazione evangelica: dopo che Gesù ha avvertito i suoi discepoli che uno di loro lo tradirà (*Mat.*, xxvi 21-25; *Mar.*, xiv 18-21; *Luc.*, xxiii 21-23; *Joh.*, xiii 21-25), quando tutti gli chiedono chi sia il traditore, secondo Giovanni egli allude a Giuda: «Respondit Iesus: “Ille est, cui ego intinctum panem porrexero”. Et cum intixisset panem, dedit Iudae Simonis Iscariotae» (xiii 26); poi, dopo che Giuda ebbe mangiato il boccone, Satana entrò in lui: «Et post bucellam, introivit in eum Satanas» (27). Il concetto del corpo di un uomo posseduto dal demonio è dunque garantito da una testimonianza evangelica, e con riferimento proprio al primo traditore e in ragione del suo tradimento; mentre non mancano altre testimonianze bibliche sia di una dannazione in vita, sia di una vita apparente, quando l'anima è dannata: per esempio del salmista: «Veniat mors super illos: et descendant in infernum viventes» (*Ps.*, liv 16); o dello stesso Giovanni: «Scio opera tua, quia nomen habes quod vivas et mortuus es» (*Apoc.*, iii 1). D'altra parte, Dante ha spiegato altrove, dichiaratamente sulle orme di Aristotele («sí come dice lo Filosofo nel secondo de l'Anima [*De an.*, ii 1 412a 19 sgg.]»: iii 6 II), che «l'anima è atto del corpo; e se ella è suo atto, è sua cagione [...], ch'è Dio. Onde, [...] quanto è da la parte del corpo, [...] manifesto è che la sua forma [la *forma* del corpo], cioè la sua anima, che lo conduce sí come cagione propria, riceva miracolosamente la graziosa bontade di Dio» (ivi, 12). S'intende allora come l'anima, che è l'impronta di Dio nell'uomo («l'anima umana [...] piú riceve de la natura divina che alcun'altra»: iii 2 6), «conduce o governa il corpo di cui è la forma», chiosa il moderno commentatore del trattato dantesco.⁹⁴ E altrimenti Dante ribadisce il concetto: «l'uomo è composto d'anima e di corpo; ma ne l'anima è quella [la umana bontade (...)] la quale nobilitade si chiama; sí come detto

94. C. VASOLI, in D.A., *Opere minori*, to. 1 parte II, a cura di C.V. e D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, ch. a *Conv.*, iii 6 12, a p. 369 (e vd. ivi anche l'indicazione delle fonti aristoteliche). Si noti che tali principî trovavano solidi supporti in san Tommaso: «anima dicitur esse primum principium vitae [...]» (SANCTI THOMAE *Sum. Theol.*, 1 q. 75, art. 1 3); «necesse est dicere id quod est principium intellectualis operationis, quod dicitur animam hominis, esse quoddam principium incorporeum et subsistens» (art. 2, resp.); «anima est homo» (art. 4 2); «necesse est dicere quod intellectus, qui est intellectualis operationis principium, sit humani corporis forma. [...] Hoc ergo principium quo primo intelligimus, sive dicatur intellectus sive anima intellectiva, est forma corporis» (q. 76, art. 1 resp.); ecc.

è che è a guisa di semente de la virtù divina» (IV 21 2 [I]);⁹⁵ mentre aveva già avvertito che «levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto» (IV 7 15). Ne consegue che se il demonio può insediarsi nel corpo di un uomo, come le Scritture garantiscono, e ciò accade quando l'efferatezza del peccato ha spento ogni barlume di ragione, e dunque di umanità, quello, principio del male, non può condividere con l'anima, principio divino, ma soffocato dal peccato, il "governo" del medesimo corpo; se ne può quindi dedurre che se l'anima abbandona il corpo per precipitare all'inferno, come altre indicazioni scritturali avallano, resta il solo diavolo a dare a quello parvenza di vita.

Il tema fu ampiamente dibattuto nell'esegesi antica. Fra gli altri, da Pietro Alighieri, che mentre ha dedicato spazio esiguo all'episodio di Ugolino, si è ampiamente diffuso nella trattazione del caso di Alberigo e Branca Doria, interrogandosi su ciò che l'autore abbia voluto intendere quando fa dire al primo che l'anima di quei traditori cade in Cocito prima che Atropo ne abbia decretato la morte.⁹⁶ Il problema che prende Pietro è se il corpo umano possa vivere senza l'anima, che è il soffio divino della vita, e se il diavolo possa tenervi luogo di quella, che ne è anche il principio vitale; ma soprattutto se non venga così offeso il principio del libero arbitrio, privando l'anima della facoltà di ravvedersi e pentirsi.⁹⁷ La contraddizione, suffragata da varie citazioni – da Claudiano a Pietro Lombardo e alle Scritture, da Ilario ad Agostino – appare a lui così evidente, da indurlo a chie-

95. Sul passo, di lettura incerta, vd. le osservazioni di C. VASOLI nell'ed. cit., pp. 752-53; dove si ricorda che «Per il Pézard (*La rotta gonna [Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante]*, tome 1. *Vita Nova, Rime, Convivio*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1967), pp. 292-95) il senso del passo, peraltro molto ragionevole, è il seguente: l'uomo ha un corpo e un'anima; ma è nell'anima che risiede la sua bontà» (p. 753).

96. «Nunc [...] restat videre quod auctor hic sentire voluit, inducendo dictam umbram dicti fratris Alberici ad dicendum sibi quomodo sepe anima talium proditorum, ut fuit ipse idem, cadit ibi in illa parte Cociti dicta Tholomea antequam Atropos [...] faciat eius corpus mori»: cit. da PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis*, A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro's Alighieri's *Commentary* in Dante's *The Divine Comedy*, edited by M. CHIAMENTI, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, pp. 267-72 (pp. 268-72 su frate Alberigo), la citaz. da p. 269.

97. «[...] quod corpus humanum viveret sine vita si viveret sine Anima, cum anima sit *spiraculum vite* humani corporis, ut habetur *Genesis* capitulo 1^o, quod absurdum et inhumanum et contradictorium esset [...]; nam demon ex sua natura non habet ut vivificet corpus sine anima [...]; nam sic privaretur anima suo libero arbitrio convertendi se ad Deum usque ad mortem ut habet potestatem [cum] humana voluntas» (PIETRO ALIGHIERI, *Comentum*, ed. cit., pp. 269-70).

dersi quale sia stata la «*intentionem veram auctoris*», che secondo lui non può essere quella letterale.⁹⁸ La spiegazione che egli offre al lettore è che l'autore abbia voluto soltanto mettere in grande evidenza l'eccezionale scelleratezza di quel tipo di peccato, un tradimento che eccede ogni altra forma di tradimento e che non solo non lascia possibilità di salvezza, ma porta con sé l'ignominia e il disprezzo; senza però accogliere l'indicazione letterale del testo e concludendo che si tratta in realtà di una finzione allegorica.⁹⁹ Sulla stessa linea è Guido da Pisa, che pur facendo varie ammissioni, sui peccatori ostinati che non attendono la misericordia di Dio e si possono perciò considerare dannati prima della morte, oppure preda del demonio benché ancora al mondo, o addirittura così perversi che le loro azioni possano ritenersi opera non di uomini ma di demoni, ritiene tuttavia che la rappresentazione dantesca sia mera finzione poetica, perché Dio attende il pentimento del peccatore fino alla sua morte.¹⁰⁰ E ancora l'Ottimo:

Sappi che tosto ec. Ma avvegna che queste cose sieno così scritte, non sono così vere; perocché gli è falso, e contro natura e fede, che partita l'anima dal corpo, il corpo per alcuno modo si governi e viva. La ragione è questa: conciosia cosa che l'anima sia regolatrice, e vivificativa, e perfezione di tutto il corpo; seguita che essa partendosi dal corpo, il corpo non si possa muovere, o vivere. Ma queste cose sono

98. PIETRO ALIGHIERI, *Comentum*, ed. cit., p. 270. Pietro ricostruisce anche una sua interpretazione simbolica del passo giovanneo sopra cit.: «*Magister Sententiarum super illis verbis Petri [Lombardi] dicentis, ut habetur in Actibus Apostolorum capitulo v: Anania, cur temptavit cor tuum Sathanas? ait: Sathanas eius cor implevit non intrando substantialiter, sed malitie sue virus inserendo. Et hoc eodem modo debet intelligi: scribitur in Evangelio de Iuda ibi: Et cena facta, cum dyabolus iam misisset in cor eius ut traderet Dominum, post buccellam introivit in eum Sathanas*» (ivi, p. 270).

99. «[...] non semper anime talium proditorum ibi cadunt ut dicit textus, et hoc mistico tali et allegorico sensu intelligas auctorem scribere dum dicit et fingit animam talium proditorum ibi ita sepe eadem cadere nundum corpore mortuo» (ivi, p. 271).

100. Scrive Guido: «circa istam partem, ista poetica narratio seu fictio, quam de descensu animarum in hanc partem Tholomee ante mortem corporum poetice ista fingit autor, videtur inconveniens et absurda, quod homo scilicet damnatus quam diu vivit esse dicatur [...] de nullo desperandum est quam diu patientia Dei ad penitentiam ipsum expectat» (GUIDO DA PISA's *Expositiones et Glose*, cit., p. 704). Ammettendo tuttavia: «obstinati nec Dei misericordiam attendunt, nec medico vulnus ostendunt, ideo ante mortem iam damnati non immerito esse dicuntur. [...] ita homo malus et nequam, dum in profundum malorum venerit et Dei misericordiam contemnit, potest dici, licet sit in mundo, in inferno damnatus et in dyabolum quodammodo transformatus. [...] ita opera malorum hominum, et maxime proditorum, possunt dici opera non virorum, immo demonum. [...] et quia eius opera sunt omnino diabolica, ideo tale corpus a demone dicitur gubernari» (ivi, p. 705).

dall'Autore per figura descritte; perocché questo nulla altro significa, se non che tanta è la grandezza del peccato del tradimento, che il traditore immantinente per lo peso del peccato seguisce la pena, e seguire dovrebbe lo suo autore.¹⁰¹

Sembra dunque che gli scrupoli teologici degli interpreti finiscano per portare preterintenzionale violenza al testo di Dante: il quale certo ha avuto le sue ragioni poetiche nel proporre quella condizione per i peccatori di Tolomea, ma non sembra proprio che abbia voluto mettere in atto una mera finzione narrativa. Per lui, la dannazione immediata dei colpevoli della forma piú grave di tradimento, estrema espressione della perversione della ragione e del peccato di «matta bestialitade» (l'ultima rappresentata, quella punita nella Giudecca, non trova altre possibilità di testimonianza oltre Giuda, Bruto e Cassio), è non meno “vera” di ogni altra forma di punizione dei peccati esibita in altre parti del regno della pena. L'atto che lo pone in essere è di per sé la negazione della ragione, cioè del principio divino nell'uomo, così grave che non può lasciare margini di recupero, e perciò comporta – «spesse volte»: non necessariamente e sempre – la dannazione immediata (non a caso Alberigo dice: «tosto che l'anima trade / [...] il corpo suo l'è tolto», dove è rimarcato che attore del tradimento non è l'uomo genericamente inteso, ma quella parte razionale di lui che dovrebbe distinguerne l'umanità): l'anima precipita in Cocito, e se il corpo, ridotto a «cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto», non ha ancora compiuto i suoi giorni, “sembra” sopravvivere sulla terra, governato da un demonio che si è insediato in lui e lo muove. Il problema del possibile pentimento non si pone, perché il ciclo vitale – nel senso della vita spirituale – di quel peccatore si è concluso nel momento in cui è stato commesso il peccato e la sua anima, per la gravità di quel peccato, ottenebrante ogni spirito di umanità, è stata istantaneamente dannata e

101. Cit. da *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, Testo inedito d'un contemporaneo di Dante [...], [a cura di A. TORRI], Pisa, Capurro, 1827, e vd. ora la rist. anast. con prefazione di F. MAZZONI, [Bologna], Forni, 1995, vol. 1. *Inferno*, p. 571. Notevole per altro, su un “fronte opposto”, poco oltre la metà del Quattrocento, la notazione di Matteo Chiromono, che addirittura scrive: «Dicit frater Albericus quod anima Branchae in puteum descendit antequam ipse Micaeli mortem inferret. Nec videtur inconveniens quod anima ante perpetratum facinus puniatur, quoniam, cum homo peccare cogitavit, et id in corde confirmavit, iam in conspectu Dei peccavit» (cit. da M.C., *Chiose alla 'Commedia'*, A cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2004, to. 1 p. 503): dove è evidente l'equivoco nella interpretazione del v. 144, «non era ancora giunto Michel Zanche», che non vuol dire ‘non era stato ancora ucciso’, bensì ‘l'anima sua non aveva fatto in tempo a raggiungere la sua destinazione, passando dal tribunale di Minosse’.

precipitata in inferno; talché la vita fisica successiva è mera apparenza. È difficile dire quale fondamento teologico possa avere tale proposizione, ma certo ha una sua coerenza logica con precisi riferimenti scritturali, sopra recuperati. E probabilmente non fu assente dalla memoria di Dante il ricordo del primo e più nefando tradimento della storia umana: quello di Caino, che con l'inganno attira il fratello Abele in un campo aperto e lo uccide a tradimento, maledetto poi dal Signore (*Gen.*, iv 8-II):

Dixitque Cain ad Abel fratrem suum: Egrediamur foras. Cumque essent in agro, consurrexit Cain adversus fratrem suum Abel, et interfecit eum. [...] Et ait Dominus ad Cain: [...] Quid fecisti? vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra. Nunc igitur maledictus eris super terram, quae aperuit os suum, et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua.

Súbito dopo Caino stesso dichiara che la propria iniquità è più grande di quanto si possa sopportare («Dixitque Cain ad Dominum: Maior est iniquitas mea, quam ut veniam merear»: 13). Dio lo rassicura dal timore di essere a sua volta ucciso («[...] omnis igitur, qui invenerit me, occidet me. [...] Nequaquam ita fiet: sed omnis qui occiderit Cain sestuplum punietur»: 14-15), ma egli scomparve poi dal cospetto del Signore: «Egressusque Cain a facie Domini» (16).

7. Questo ultimo episodio del canto, spesso frainteso dai critici,¹⁰² offre dunque elementi importanti per capire il senso più profondo di tutto il segmento di testo riservato ai peccatori dell'ultimo girone infernale: il senso del loro peccato, non meno che del rapporto in cui esso si pone con tutto il sistema dei peccati rappresentato nell'universo dantesco. Perciò la beffa di Dante a quel dannato appare la naturale e ovvia reazione al quadro che è stato proposto. Adempiuto al suo obbligo di informazione con solerzia accattivante ben oltre il limite richiesto, quello chiede l'adempimento del corrispettivo impegno dell'interlocutore (vv. 148-50):

Ma distendi oggimai in qua la mano;

102. Vd. per es. la notazione finale di MATTALIA: «Nel giudizio, negativo, di molti critici sul finale del canto è visibile l'influenza indiretta dell'interpretazione desanctisiana dell'episodio di Ugolino, levato a un livello di tensione drammatica da cui riesce poi difficile ridiscendere a ritrovare sapore e naturale vivezza nella tematica allegro-beffarda dell'ultima parte del canto. Causa non ultima dell'inconveniente è l'interpretazione in chiave biblicofurente che si suol dare dell'invettiva contro Pisa [...]» (comm. cit., p. 616). Ma è difficile focalizzare in chiave "allegro-beffarda" questa parte conclusiva del canto, che suonerebbe come stonatura non minore del cedimento cannibalesco di Ugolino.

aprimi li occhi». E io non gliel'apersi;
e cortesia fu lui esser villano.

Il tono irriverente, se non sprezzante, di Alberigo dà ulteriore motivazione del contegno distaccato, scopertamente duro e ostile verso quel dannato, che però si raccorda con l'atteggiamento addirittura violento di Dante verso Bocca degli Abati. Se il caso di Ugolino, "compassionevole" in sé, per il torto subito dai figliuoli innocenti, non ha mosso a pietà il pellegrino, che non ha potuto dissociare l'evento dal profilo e dalla responsabilità di colui che lo ha narrato, tanto meno potevano destare un moto di solidarietà i casi di Alberigo o di Branca Doria, in cui il primo esibisce cinicamente i misfatti propri e dell'altro. È ribadito il concetto che «Qui vive la pietà quand'è ben morta», riformulato in termini diversi – «e cortesia fu lui esser villano» –, tradotto addirittura in un comportamento di Dante, che si astiene dal compiere il gesto pietoso pur promesso. *Cortesia*, nell'uso del tempo, esprime la qualità positiva per eccellenza, che assume il concetto di 'nobiltà, lealtà, rettitudine'; il contrario di *villania*, che esprime i valori esattamente opposti. «Cortesia e onestade è tutt'uno», avverte Dante nel *Convivio* (II IO 8). Perciò un comportamento in apparenza da «villano», 'zotico, sleale', mancando all'impegno di liberare gli occhi di quel dannato dalle incrostazioni di ghiaccio che lo affliggevano, si configura in realtà come improntato, nella sua motivazione più profonda, a «cortesia», nel senso appena visto di 'nobiltà, onestà, giustizia', che è fondamentalmente rispetto per l'uomo, pietà verso l'umanità oltraggiata.¹⁰³

E una conferma di questa "lettura" sembra venire dai versi finali del canto: la seconda invettiva, contro i Genovesi, che bilancia quella contro Pisa e i Pisani, dichiara espressamente la deprecazione per quei delitti nefandi (vv. 151-57):

Ahi Genovesi, uomini diversi
d'ogne costume e pien d'ogne magagna,
perché non siete voi del mondo spersi?

103. È notevole per altro una notazione in chiusura del commento a questo canto di TOMMASEO, che a sua volta legge unitariamente i tre canti finali dell'*Inferno*, dedicati al nono girone: «In questi tre ultimi Canti sentesi il ribrezzo che Dante sentiva del tradimento; e da quel freddo eterno spira immortale la fiamma non solo dell'ira di lui, ma del suo affetto alla patria, all'amicizia, all'ospitalità, al beneficio, alla privata fede e alla pubblica. Il pianto che prorompe dal cuore, e si fa sugli occhi diaccio, e ripercuote la sua ambascia sul cuore; è tormento d'inferno»: cit. da N.T., *Commento alla 'Commedia'*, A cura di V. MARUCCI, Roma, Salerno Editrice, 2004, ch. finale al canto xxxiii, to. I pp. 659-60, a p. 660.

Ché col peggiore spirto di Romagna
trovai di voi un tal, che per sua opra
in anima in Cocito giú si bagna,
e in corpo par vivo ancor di sopra.

Forse non a caso sono fatti bersaglio della nuova rampogna altri protagonisti della guerra che ebbe il suo momento piú tragico nella battaglia della Meloria, momento d'avvio della tragedia di Ugolino. Ma qui non c'è una implicita solidarietà verso le vittime di un'ingiustizia, e dunque una profonda "partecipazione" dell'autore alla sofferenza di quegli innocenti. Qui c'è solo la denuncia di quei comportamenti infami e lo sdegno per ciò che hanno prodotto. All'apostrofe «Ahi Pisa, vituperio de le genti, [...]» corrisponde qui «Ahi Genovesi [...]», collettivamente definiti «uomini diversi / d'ogne costume», nel senso proprio (dal latino *divertere*, 'volgere altrove, deviare') di 'uomini alieni da ogni (civile) costumanza', pieni di ogni «maggagna», rotti a ogni vizio: perché, si chiede retoricamente il poeta, non siete voi dispersi, estirpati dal mondo? La motivazione che porta, per così severa sentenza – corrispondente a quella di «Arno» che «annieghi [...] ogne persona» –, è che con 'il peggiore spirito di Romagna', frate Alberigo, egli ha trovato «un tal», un genovese, Branca Doria, che «per sua opra», per ciò che ha fatto, è già immerso nella ghiaccia di Cocito mentre il suo corpo «par vivo» ancora sulla terra. Una straordinaria singolarità, che porta un peccatore, colpevole del peccato piú infame, a identificarsi con il male, a proporsi come personificazione del demonio. La condanna piú energica che la fantasia poetica di Dante potesse immaginare per quel tipo di peccato, quell'estremo scempio dell'umanità, in cui si manifesta il massimo degrado della ragione umana. Verso il quale sarebbe atto villano, ignobile, infame, mostrare un segno di comprensione e di pietà.

ENRICO MALATO