

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

## PIER DELLA VIGNA O LA POESIA DEL SEGNO

### PER UNA RILETTURA DEL CANTO XIII DELL'« INFERNO »

O voi ch'avete li intelletti sani,  
Mirate la dottrina che s'asconde  
Sotto 'l velame de li versi strani.  
(*Inf.*, IX, 61-63)

Come avvenne per molti canti della *Commedia* (i canti « di grandi caratteri e grandi passioni ») il XIII dell'*Inferno*, ambientato nel « secondo girone » (17) del settimo cerchio, quasi sempre rimase per la critica e tanto più, naturalmente, per il « semplice » lettore il canto di un unico personaggio, la rappresentazione di un solo episodio: Pier della Vigna, insomma<sup>1</sup>. Il fatto era già stato rilevato da Leo Spitzer, che giustamente si oppose a questo tipo di riduzione antologica e quindi arbitraria<sup>2</sup>. Perché, a guardar bene, l'apparizione del cancelliere di Federico II non comprende che i versi 33-108, cioè 77 endecasillabi su 151: appena un po' più della metà del testo. Parrebbe dunque abbastanza ovvio che una lettura approfondita del XIII non possa limitarsi a puntare sulla vicenda dell'illustre Capuano.

Stando così le cose, si potrebbe mettere a fuoco la triste fine del protonotaro, per concludere (memori dell'ammaestramento virgiliano in *Inf.*, XI, 40-42) che il XIII è indubbiamente il canto dei suicidi. Infatti all'imponente figura di « colui che tenn[e] ambo le chiavi / del cor di Federigo » (58-59) va accostata quella del cittadino fiorentino che fece « giubbetto a [sé] delle [sue] case » (151). Che è, si badi, il verso con cui il canto si conclude. Fra questi due personaggi (di cui il testo non esplicita il nome) vengono alla ribalta, inquadrati in un fulmineo episodio di soli 20 versi (109-129), Lano e Giacomo di Sant'Andrea, i due scialacquatori.

<sup>1</sup> Prospettiva critica che risale al De Sanctis, cfr. *Pier delle Vigne* (1855), in *Saggi critici*, ed. Luigi Russo, vol. I, Bari, Laterza, 1952, pp. 104-119. Per la storia della esegesi del canto XIII cfr. Ignazio Baldelli, *Il canto XIII dell' 'Inferno'*, in *Nuove letture dantesche*, II, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 33, n. 1 e, di Emilio Bigi, la voce *Pietro della Vigna* nell'*Enciclopedia dantesca*, IV, pp. 511-516.

<sup>2</sup> Cfr. *Il canto XIII dell' 'Inferno'* (1942), ora in *Letture dantesche: Inferno*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 223-248.

Con ciò il XIII, oltre che il canto dei suicidi, risulta pure quello dei dilapidatori, poiché:

Puote omo avere in sé man violenta  
e ne' suoi beni: e però nel secondo  
giron convien che senza pro si penta (*Inf.*, XI, 40-42).

Facilissimo, s'intende, spiegare perché Dante inserisce i rappresentanti dei due peccati nell'ambito dello spazio poetico del medesimo canto. Entrambi infatti sono colpevoli di essersi « tolti » (105) qualcosa nella misura in cui (e su questo punto i commentatori sono sostanzialmente concordi) a livello dottrinale « la dilapidazione è assimilata a una sorta di autodistruzione della personalità »<sup>3</sup>. E fin qui tutto corre liscio.

Senonché il motivo « contenutistico » dello sperpero inconsulto, interpretabile come denominatore comune del canto, pur essendo una realtà dichiarata e testuale, andrebbe considerato come elemento di una struttura fantastica. Posto in questi termini il problema, alcune domande s'impongono con insistenza. Perché il testo dantesco fa il nome degli scialacquatori tacendo invece quello di entrambi i suicidi? Com'è che l'episodio degli scialacquatori viene a collocarsi fra i due interventi dei suicidi? Ma soprattutto: esiste un nucleo fantastico, un polo immaginativo intorno al quale il tessuto dei 151 versi finisce per articolarsi organicamente?

A chi rilegga il canto in questa prospettiva guardandosi però sempre dal sollecitare il testo, non sfuggirà il fatto che l'intera affabulazione si riallaccia alla immagine dello sterpo, proposta dal poeta in un verso caratterizzato da emblematiche opposizioni e simmetrie significative:

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi (37).

È un'immagine che, com'è noto, oltre le *Metamorfosi* di Ovidio, riecheggia l'episodio virgiliano di Polidoro ucciso dal re di Tracia e trasformato in mirto parlante<sup>4</sup>. Ma qui l'immagine (per dirla

<sup>3</sup> Daniele Mattalia, commento al verso 115 dell'*Inf.* XIII, Milano, Rizzoli, 1960.

<sup>4</sup> Antonio Cesari, *Bellezze della 'Divina Commedia'*, 3 voll., Verona, 1824-

col Singleton<sup>5</sup>) è senz'altro leggibile come allegoria o addirittura come simbolo; essa comunque (si direbbe oggi) diventa « segno » in quello

*stizzo verde ch'arso sia  
dall'un de' capi, che dall'altro geme  
e cigola per vento che va via (40-42).*

Rimane però da sottolineare una differenza cruciale: nel poema di Virgilio la pianta è il risultato della metamorfosi (non descritta!) di un'« anima incolpevole »<sup>6</sup>, di un assassinato; nella *Commedia* invece è un suicida a trovarsi fatto sterpo. Il lettore non potrà quindi non chiedersi come il testo dantesco operi questa rilevante trasposizione.

Gioverà a questo fine porre in evidenza i molteplici aspetti del « segno » menzionato, ripercorrendone i riflessi figurativi attraverso le differenti fasi del canto. Innanzitutto colpisce il particolare che il pezzo di legno, come Dante lo presenta, appare animato, « geme » (41). Antropomorfismo evidente, dunque, dell'elemento ligneo nella celebre similitudine; sul fenomeno, del resto, insiste esplicitamente la formula del già citato verso 37:

*Uomini fummo, e or siam fatti sterpi<sup>7</sup>.*

Ed ecco che i termini « uomini » e « sterpi », in quella posizione metricamente assai particolare, non soltanto esprimono una illu-

1826, sarebbe il primo ad aver impostato il confronto fra l'episodio virgiliano e quello dantesco, cfr. E. Bigi, *loc. cit.*, p. 513.

<sup>5</sup> Cfr. Charles S. Singleton, *Dante Studies, I: Commedia. Elements of Structure*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1954. Per la competente ed approfondita discussione del problema cfr. Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Montréal/Paris, Inst. d'études médiévales/Vrin, 1970; in particolare sul dantesco « dessein d'écriture allégorique » cfr. *ibid.*, pp. 132 ss.

<sup>6</sup> Cfr. Ettore Paratore, *Analisi 'retorica' del canto di Pier della Vigna* (1965), ora in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 197; cfr. inoltre Ireneo Sanesi, *Polidoro e Pier della Vigna*, « Studi medievali », 5, 1932, pp. 207-216. Per un'interpretazione « figurale », cioè auerbachiana, dell'episodio cfr. Spitzer, *loc. cit.*, p. 240, n. 2. Gran parte dei saggi danteschi di Erich Auerbach sono raccolti in veste italiana nel volume *Studi su Dante*, Milano, 1963.

<sup>7</sup> Cfr. Tibor Wlassics, *Antropomorfismo dantesco*, « Lettere italiane », 25, 1973, pp. 148-161.

minante opposizione teologica<sup>8</sup>; allo stesso tempo essi raffigurano il punto di partenza e quello d'arrivo di una evoluzione che poi anche in sede giuridica (non dimentichiamo che Minòs « manda », 96) è un « processo ». Il passaggio dalla esistenza umana intesa come altissima realtà passata (« Uomini *fummo* ») all'attuale stato vegetale è considerato come trasformazione subita (« *siam fatti sterpi* »). L'uso del passivo opposto alla forma attiva del primo verbo implica una precisa connotazione esistenziale della situazione descritta. In perfetto accordo col concetto dell'« *homo tripliciter spirituatus* [. . .], *videlicet vegetabili, animali et rationali* » esposto nel *De Vulgari Eloquentia* (II, II, 6), qui l'esistenza vegetale si rivela quindi come pena, risultato di un castigo. Ne è la spia un ulteriore contrasto suggerito dal paragone dello stizzo, infatti il ramo, prima, è « verde » (colore che riflette rigogliosa vitalità), ma poi è « arso »: allusione piuttosto palese alle torture infernali. Tutto questo va naturalmente approfondito; comunque la serie di dicotomie in cui, a primo approccio, si risolve la similitudine dello stizzo (uomo-pianta, passato-presente, vita-morte, verde-fuoco) contribuisce sensibilmente a investirla appunto della dignità del « segno »<sup>9</sup>.

Ma il legno non appare ridotto alle mere qualità vegetali poiché

della scheggia rotta usciva insieme  
*parole e sangue* (43-44).

Un esame anche rapido del passo citato mostra che le « parole » come sequenze di suoni articolati, nel contesto, si scoprono intimamente legate al carattere vegetale del ramo: non sfuggirà certo il fatto che il poeta ci mostra uno stizzo che « geme »; egli non tralascia di segnalare che « cigola per *vento* che va via » (42).

<sup>8</sup> Cfr. D. Mattalia, commento al v. 37 dell'*Inf.* XIII, ed. cit.

<sup>9</sup> Sul funzionamento e sulla struttura della similitudine in Dante cfr. Antonino Pagliaro, *La similitudine dantesca*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, vol. 2, Firenze, Olschki, 1966, pp. 895-916 (Biblioteca dell'Archivum romanicum, 86). Per quanto riguarda il « segno narrativo » cfr. anche D'Arco Silvio Avalle, *Modelli semiologici nella 'Commedia' di Dante*, Milano, 1975 (Studi Bompiani, 13), e Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino,, 1975.

Preme dunque sottolineare lo stretto rapporto che viene a crearsi fra l'immagine dello sterpo e le attività dell'organismo; rapporto che lo stesso Dante esplicita dicendo:

*Allor soffiò il tronco forte, e poi  
si convertì quel vento in cotal voce (91-92).*

L'antropomorfismo del materiale ligneo espresso a livello vegetale nell'immagine dell'uomo-sterpo è esasperato a livello animale nel « sangue », a livello spirituale nella « voce » o, mostruosamente, addirittura nelle « parole ». Risale allo Spitzer la pertinente osservazione sul modo come Dante esprime l'indissolubile unità dei due elementi servendosi d'un abile espediente grammaticale (un verbo al singolare legato a due soggetti)<sup>10</sup>: « usciva insieme / parole e sangue ». Sbocco di sangue, sbocco di alito: ecco i sintomi della morte; dalla ferita sgorgano sostanze vitali. Non per nulla Virgilio chiama lo sterpo « *anima lesa* » (47): lesa dal gesto esitante di Dante, ma lesa ancor più profondamente dall'insano gesto con cui « ella stessa s'è *disvelta* » (95) dal corpo, togliendosi la vita.

Fin qui, in fondo, Dante procede grosso modo sulla scorta dell'*Eneide*, perché proprio quella « rima » (48) gli dovette suggerire il binomio pianta-vittima. Nuovi risultano invece due aspetti: il fatto (segnalato in partenza) che la vittima sia un suicida, e l'idea di riallacciare l'immagine dell'uomo-sterpo a quella dello « stizzo verde ch'arso sia » (anch'essa forse un ricordo letterario<sup>11</sup>). Qui, direi, si pone il problema centrale della lettura globale del canto XIII. Com'è che viene a stabilirsi il rapporto fra il « segno » analizzato (la « scheggia rotta » verde e ardente, gemente, sanguinante e parlante) e il protagonista ridotto a uomo-sterpo e, contemporaneamente, rappresentante di chi sta scontando il peccato del suicidio? Questo personaggio principale, ripeto, nel testo dantesco sarà storicamente identificabile, certo; ma rimane nondimeno anagraficamente innominato. A chi se ne stupisce verrebbe di obiet-

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, p. 227-228.

<sup>11</sup> Cfr. Johannes Oeschger, *Antikes und Mittelalterliches bei Dante: Hinweise und Untersuchungen zur 'Commedia'*, « Zeitschrift für romanische Philologie », 64, 1944, pp. 22-23, e Salvatore Santangelo, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, s.a.

tare che, poeticamente, non v'è nessun bisogno di nominarlo, essendo egli in effetti perfettamente « rappresentato »: convinzione intimamente sintonizzata con quella che lo stesso Dante, sulla falsariga della *Glossa magna*, espone nella *Vita Nuova* quando afferma che « li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum* » (XIII, 4)<sup>12</sup>. Del resto si tratta di un fatto che lo Spitzer sembra aver intuito senza però approfondirne gl'impulsi figurativi e strutturanti<sup>13</sup>.

È universalmente nota l'importanza che (per dirla col Battaglia) nella coscienza medievale assume il nome. Ne risultano per la narrativa dell'epoca certi dati che il Contini non esita a chiamare « topici »<sup>14</sup>, come il suo impatto evocativo (si pensi alla Beatrice della *Vita Nuova*) o la collocazione intenzionale nel racconto (per esempio, nel *Purgatorio* la « *späte Namensnennung* » di Matelda)<sup>15</sup>. Nel romanzo omonimo, il « *bel Descouneü* », per non citare che uno degli esempi più stimolanti<sup>16</sup>, non viene a conoscenza del suo nome che al momento decisivo della *queste* di se se stesso: avvenimento che (come ha per primo con finezza messo in rilievo Reto R. Bezzola)<sup>17</sup> senza dubbio trova la sua più alta espressione nella scena di Chrétien de Troyes dove Perceval, indovinando il suo nome, intuisce la propria personalità:

« Coment avez vos non, amis? »  
Et cil qui son non ne savoit  
Devine et dist que il avoit

<sup>12</sup> Cfr. André Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Vrin, 1950, pp. 355-364 (Etudes de philosophie médiévale, XL).

<sup>13</sup> Cfr. *loc. cit.*, p. 231 e p. 245, n. 16.

<sup>14</sup> Cfr. Gianfranco Contini, *Alcuni appunti su 'Purgatorio' XXVII*, ora in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, 1976, p. 188, n. 1 (Piccola Biblioteca Einaudi).

<sup>15</sup> Sul fenomeno del « ritardo narrativo » dei nomi nella letteratura medievale cfr. Werner Ziltener, *Chrétien und die 'Aeneis': Eine Untersuchung des Einflusses von Vergil auf Chrétien de Troyes*, Graz-Köln, pp. 51-57, citato dal Contini, *op cit.*, p. 188, n. 1.

<sup>16</sup> Cfr. Antoinette Fierz-Monnier, *Initiation und Wandlung: Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im 12. Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*, Bern, 1951 (Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis, 5).

<sup>17</sup> *Les sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, La Jeune Parque, 1947, pp. 47-61 (riediz. Champion, 1968).

Perchevaux li Galois a non,  
 Ne ne set s'il dist voir au non;  
 Mais il dist voir et si nel sot (3572-3577)<sup>18</sup>.

Per l'uomo medievale il nome tende a coincidere con la cosa medesima che designa; essa, oggetto o uomo, si esprime appunto nel nome. Orbene: chi è « colui che tenn[e] ambo le chiavi / del cor di Federigo », colui che « ingiusto fece [sé] contra [sé] giusto »? È Petrus de *Vinea*, Pier della *Vigna*, morto (a creder le voci che correivano) suicida e, perciò, condannato all'Inferno. Ci vuol poco a rendersi conto che, nel contesto del canto XIII, un nome che suggerisce una pianta ha tutte le carte in regola per assumere la complessa funzione del « segno ». Funzione che emerge anche dai documenti contemporanei; e quindi va senz'altro versata all'incartamento quella lettera in cui Nicola della Rocca si rivolge enfaticamente a Pier della Vigna giocando sul nome del Capuano: « O felix vinea, quae felicem Capuam tam suavis fructus ubertate reficiens [...] »<sup>19</sup>. D'altronde, non è addirittura l'assenza « materiale » del nome, sostituito da complicate e qualificative circonlocuzioni in chiave biblica e rettorica (58 ss.), che attira l'attenzione (non soltanto, direi, del medievalista) sul significato strutturale dei « versi strani » (*Inf.*, IX, 63)? Ricordando l'episodio di Polidoro (anch'egli vittima d'intrighi politici) Dante si accinge a evocare la sorte di Pier della Vigna<sup>20</sup>. Essa è « raccontata » come

<sup>18</sup> Cfr. Jean Frappier, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Etude sur 'Perceval ou le Conte du Graal'*, Paris, SEDES, 1952, pp. 120-121.

<sup>19</sup> Nr. 2 della *Corrispondenza* di Pier della Vigna, cit. da Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia*, Genova, Emilio degli Orfini, 1934, pp. 100-101. Sull'esegesi trecentesca cfr. Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967 (Münchener romanistische Arbeiten, 19); L. Jenaro-McLennan, *The Trecento Commentaries of the 'Divina Commedia' and the Epistle to Cangrande*, Oxford, Clarendon Press, 1974; Manfred Bambeck, *Göttliche Komödie und Exegese*, Berlin/New York, de Gruyter, 1975; Giovanni Tramice, *Lecture 'figurali' del Trecento e Novecento, in Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV* (Atti del III Congresso Nazionale di Studi Danteschi), Firenze, Olschki, 1975, pp. 277-304, in particolare p. 286; e G. Contini, *Filologia ed esegesi*, ora in *op. cit.*, pp. 113-142.

<sup>20</sup> Per quanto concerne la tesi (avanzata da parecchi commentatori) che Dante si fosse identificato con Piero in base alla comune esperienza dei « lieti

« storia » nei versi 58-78; ma il gesto che, per così dire, lo consacra personaggio dantesco, piuttosto che narrato è allusivamente riassorbito dal discorso. Infatti, pur senza voler troppo insistere su eventuali prelievi attuati da Dante su testi di Piero<sup>21</sup>, si avverte che quel « *si parte l'anima feroce / dal corpo* » (94-95) sembrerebbe riecheggiare un verso amoroso dello stesso cancelliere:

Di ciò viver non voglio,  
ma *dipartire l'alma da le membra*<sup>22</sup>.

Presenza di Pier della Vigna dunque nell'affabulazione come protagonista della vicenda evocata; presenza di Piero nel discorso grazie a echi testuali; ma finalmente e soprattutto presenza del personaggio nella *imagerie* del canto in funzione del suo nome. Se il destino di Polidoro aveva suggerito a Dante l'idea di raffigurare certi dannati sotto forma di sterpi, è al nome di Piero che egli deve la straordinaria ma medievalissima trovata poetica del binomio uomo-sterpo quale immagine del suicida; perché, storicamente, Piero, in quanto *de Vinea*, è sia suicida che, appunto, uomopianta. Ed ecco che i versi dello « stizzo », letti più a fondo, rivelano un « segno » privilegiato nella misura in cui focalizza il nucleo figurativo dell'intero canto XIII<sup>23</sup>.

onor [che] tornaro in tristi lutti » (69) cfr. Leo Olschki, *Dante and Peter de Vinea*, « Romanic Review », 31, 1940, pp. 105-111.

<sup>21</sup> Sulla falsariga dell'Auerbach, Leo Spitzer aveva accennato al « ritratto linguistico », *loc. cit.*, p. 232; il Paratore poi, valendosi dei risultati emersi da precisi riscontri testuali conclude: « [...] anche uno sguardo alle liriche di Piero ci mostra su quali fonti Dante si sia accortamente documentato per quella sua esemplare creazione di stile culto a scopo d'indagine psicologica. [...] Se ne ricava che Dante ha profondamente innervato il tessuto della sua ricreazione nei modi più tipici della poesia di Pier della Vigna »; *op. cit.*, p. 215. Cfr. anche Francesco Novati, *Pier della Vigna*, in *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Co-gliati, 1925, pp. 79-80, e Antonio Medin, *Il canto XIII dell' 'Inferno'*, Firenze, Sansoni, 1925, p. 22 (Lectura Dantis).

<sup>22</sup> V. 29-30 della canzone *Amando con fin core e co speranza*, ed. Bruno Panvini, *La scuola poetica siciliana. Le canzoni dei rimatori non siciliani*, vol. I, Firenze, Olschki, 1957, p. 70. Per l'opinione contraria cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta nella 'Commedia'*, in *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>23</sup> Sul rapporto fra il segno sensibile e il concetto della mente in Dante cfr. Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949<sup>2</sup>, pp. 217-247.

L'attacco offre una visione boschereccia sconcertante<sup>24</sup>:

Non fronda verde, ma di color fosco;  
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;  
non pomi v'eran, ma stecchi con toscò (4-6).

Indiscutibilmente questo bosco « che da nessun sentiero era segnato » (3) risulta descritto per opposizione, con mezzi stilistici appartenenti a una suggestiva rettorica della negazione funzionale. Ogni traccia di vita (foglie verdi, rami lisci e dritti, frutti) è annullata; ciò che viene a crearsi è un ambiente di sterilità dilagante. Ambiente che integra anche la sequenza finale del canto con quell'archeologico ma significante riferimento (« rimane ancor di lui alcuna vista », 147) alla statua (« mutila e corrosa »<sup>25</sup>) di Marte e al « cener che d'Attila rimase » (149), squallida testimonianza delle incursioni barbare. L'apparizione dell'immagine-chiave è dunque organicamente preparata grazie alla descrizione del bosco. Un bosco di « rami [...] nodosi e 'nvolti », di « stecchi » velenosi, simili agli « sterpi » che trasformano la Maremma toscana in macchia selvaggia. In questo contesto va menzionata un'acuta osservazione dello Spitzer il quale, prendendo in esame la rassegna dei vocaboli di cui il poeta si serve nel XIII per parlare delle piante, avverte una evidente tematizzazione<sup>26</sup>. Infatti l'*imagerie* vegetale del canto è un'*imagerie* spiccatamente sterile creata da termini come « sterpi », naturalmente, oppure « stecchi », « bronchi », « pruno », « tronco », « legno », « nocchi »<sup>27</sup> — « alberi *strani* » (15) insomma<sup>28</sup>. A completare questo quadro aggiungiamo che il canto si conclude con l'evocazione dell'immagine d'un tronco » piuttosto particolare: il « giubbetto » (151) ossia la forca alla quale l'anonimo suicida fiorentino s'è impic-

<sup>24</sup> Per quanto riguarda l'interpretazione etico-poetica cfr. Natalino Sapegno nelle note alla sua edizione della *Commedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1976<sup>9</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. il commento del Mattalia al verso 143 dell'*Inf.* XIII, ed. cit.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*, pp. 230-231.

<sup>27</sup> Sull'impasto linguistico del canto XIII cfr. anche E. Paratore, *op. cit.*, pp. 198-200.

<sup>28</sup> Propendo a leggere così, assumendo il rischio di passare, con altri, per « esegeta sprovveduto »; per la discussione della sintassi di questo verso, cfr. E. Paratore, *op. cit.*, p. 201.

cato. Nessun dubbio quindi sul fatto che il bosco come ambiente e la pianta-sterpo come immagine sono i fattori che garantiscono l'unità figurativa del canto.

« Se un'analisi strutturale è corretta » — sono parole del Contini — « essa si riflette dal macrocosmo al microcosmo »<sup>29</sup>; e, per analogia, diremmo noi, viceversa. È perciò indispensabile vagliare la nostra lettura a livello del canto come unità narrativa. Le prime due terzine introducono quello che si è definito il motivo del bosco sterile: bosco che, per dirla con un aggettivo dantesco, al lettore sembrerà subito « strano » (anche a prescindere dalla connotazione rilevata dal Sapegno per il quale il bosco del XIII raffigura una ben definita forma di realtà alla rovescia<sup>30</sup> — comunque un bosco-*impasse*, impenetrabile, visto che « da nessun sentiero era segnato » (3). E qui ci si potrebbe addirittura chiedere fino a che punto non sia legittimo stabilire un rapporto fra la situazione dell'*impasse* topografica a quella dell'*impasse* esistenziale suscettibile di risolversi in suicidio. Ad ogni modo Dante si ferma « tutto smarrito » (24): formula che in questo preciso contesto inevitabilmente ricorda la « via [...] smarrita » del prologo<sup>31</sup>.

Senonché la « stranezza » del bosco è duplice: stranezza reale, suggerita dal confronto con la distesa macchiosa « tra Cecina e Corneto » (9); però anche stranezza poetica, evocata dall'allusione alle Arpie. Il bosco come « luogo letterario », dunque. Ma è fin troppo nota la funzione allegorico-simbolica del bosco nel mondo medievale perché vi sia bisogno d'insisterci<sup>32</sup>. Bosco e Arpie: due motivi qui indissolubilmente legati a un concreto contesto letterario, quello della « mia rima » invocata da Virgilio (48)<sup>33</sup>. Siccome l'intervento delle rapaci Arpie si colloca al terzo libro dell'*Eneide*, il bosco dantesco finisce pure per riflet-

<sup>29</sup> Dante come personaggio-poeta nella 'Divina Commedia', in *op. cit.*, p. 62.

<sup>30</sup> Cfr. N. Sapegno, *ed. cit.*, *Inferno*, pp. 141 ss.

<sup>31</sup> L'illuminante osservazione è del Paratore, *op. cit.*, p. 196.

<sup>32</sup> Cfr. Marianne Staufer, *Der Wald - Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Bern, Francke, 1959 (Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis, 10), e Umberto Bosco, *Glossa dantesca: il 'bosco' dei suicidi*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, vol. I.

<sup>33</sup> Questa interpretazione di « rima » non è però unanimemente accettata, cfr. per esempio Ireneo Sanesi, *loc. cit.*, p. 208, n. 2.

tere la selva tracia dove Enea s'imbatte nel mirto parlante. Così in questa seconda sequenza del canto XIII (versi 10-30) il tema dell'uomo-sterpo si associa al motivo del laceramento: esso riaffiora la prima volta quando Dante, avvicinandosi a Piero coglie « un ramicel da un gran pruno » (32); la seconda, quando le « cagne nere », simili a infernali Arpie<sup>34</sup>, « dilaceraro a brano a brano » (128) Giacomo da Sant'Andrea, il dilapidatore; e la terza, quando l'anonimo suicida si lamenta dello

strazio disonesto  
c'ha le mie fronde si da me *disgiunte* (140-141).

Come si vede chiaramente, il motivo del laceramento riallaccia i due grandi temi del canto: quello del suicidio e quello della dilapidazione. Ma va subito accostato ad un ulteriore motivo ugualmente veicolato dalle Arpie che, appunto, « fanno *dolore* » (102), e identificabile come motivo del gemito. Basta ricordarsi che esse « fanno *lamenti* » (15) e che il cespuglio anonimo col quale lo scialacquatore in fuga « fece un groppo » (123) « *piangea*, / per le rotture sanguinenti » (131-132) soffiando « con sangue *doloroso sermo* » (138). A guardar bene, sono fenomeni acustici che (come il soffio dello sterpo Piero, 91) riecheggiano i gemiti e il cigolio del verde « stizzo » ardente.

La terza sequenza del canto comprende i versi 31-54 e mette a fuoco il binomio uomo-sterpo quale immagine e, allo stesso tempo, qualifica:

Uomini *fummo*, e or siam fatti sterpi.

Morti, quindi, come Polidoro<sup>35</sup>; condannati anche perché relegati in Inferno, ma comunque degni di « pietà » (36), sentimento dominante in Dante personaggio della prima cantica. A questo punto

<sup>34</sup> Il parallelismo è segnalato dal Medin, *op. cit.*, p. 33.

<sup>35</sup> Il Contini definisce la *Commedia* « una straordinaria Nékyia », cfr. *Un nodo della cultura medievale: la serie 'Roman de la Rose' - 'Fiore' - 'Divina Commedia'*, ora in *op. cit.*, p. 261; senonché, da un altro punto di vista, non ha neppure torto Etienne Gilson: « Il n'y a pas un seul mort dans la *Divine Comédie* », cfr. *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939, p. 72 (*Etudes de philosophie médiévale*, XXVIII).

della nostra indagine va richiamata l'attenzione su un aspetto importante: chi suscita la pietà che « accora » il narratore (84) è l'individuo Piero, colui che all'inizio della quarta parte del canto (versi 55-78) aveva esclamato: « *Io son colui che tenni [...] »* (58), sebbene avesse esordito dicendo: « *Uomini fummo [...] »*. Situazione rettorica evidentemente analoga a quella che costituisce l'*incipit* tormentatissimo della *Commedia*:

Nel mezzo del cammin di *nostra* vita  
mi ritrovai [...]

Alla trasformazione dell'uomo-sterpo in individuo-sterpo corrisponde un ulteriore processo individualizzante: dalla « morte comune » (66), per quanto riguarda Pier della Vigna, emerge quella singolare del suicidio: « ingiusto fece *me* contra *me* giusto » (72). Questa operazione non si svolge però su un unico piano: a livello del discorso (com'è stato sovente notato dai commentatori) si avvertono stilemi ricalcati dal dettato di Piero, per non parlare di citazioni vere e proprie: e poi rimane da mettere in luce quell'individualizzazione totale che rappresenta, appunto, l'identità del segno e del nome.

Creata l'immagine ed operata l'individualizzazione, il discorso si atteggia a « ragionamento »; anzi, Piero, che si era dichiarato disposto « un poco a ragonar » (57)<sup>36</sup>, è pregato

di *dirne* come l'anima si lega  
in questi nocchi; e *dinne*, se tu puoi,  
s'alcuna mai di tai membra si spiega (88-90).

Spiegando il castigo dei suicidi ed interpretandone lo stato vegetale, in versi 79-108 impostano un esplicito commento degli elementi figurativi. Eppure, sebbene affronti complesse argomentazioni dottrinali, anche nell'ambito teologico il testo, in una che è stata definita « la più desolata terzina di questo pietoso canto »<sup>37</sup>, recupera

<sup>36</sup> Sul linguaggio come tema del XIII cfr. Georges Güntert, *Pier delle Vigne e l'unità del canto (Inferno XIII)*, « Lettere italiane », 23, 1971, pp. 548-555. Concludendo mi preme del resto di ringraziare il collega Güntert per diversi preziosi suggerimenti che non ha esitato a fornirmi.

<sup>37</sup> I. Baldelli, *op. cit.*, p. 42.

organicamente tutti gli aspetti dell'*imagerie* in cui è calata l'affabulazione:

per la *mesta*  
*selva* saranno i nostri *corpi* appesi  
 ciascuno al *prun dell'ombra sua molesta* (106-108).

Al commento fa seguito un atteso dato narrativo: la sesta fase del canto (versi 109-129) s'apre con l'irruzione rumorosa dei « due [...] nudi e graffiati » (115-116). Ecco gli scialacquatori: Lano e Giacomo da Sant'Andrea. Mentre Pier della Vigna, come abbiamo visto, resta innominato ma la sua colpa risulta esplicita, per ciò che riguarda invece i dilapidatori, essi portano un nome, ma il peccato che macchiò la loro « vita rea » (135), a guardar bene, nel XIII rimane imprecisato. A meno che il lettore non si ricordi del programma esposto da Virgilio nell'XI per la visita al secondo girone del settimo cerchio, oppure conosca certe voci che allora circolavano sulla prodigalità, per esempio, di Giacomo. Costui, si riferiva, volendo accogliere alla sua villa degli ospiti con un falò d'onore, avrebbe semplicemente appiccato il fuoco agli edifici che possedeva nei dintorni<sup>38</sup>. Ma anche prescindendo da questi fattori di carattere, per così dire, anedddotico o da agganci di natura teologico-morale, l'integrazione strutturale dell'episodio degli scialacquatori è comunque operata in chiave tematica. Riappare infatti nella disgregazione di Giacomo dilaniato dalle cagne fameliche il motivo del laceramento, evocato all'inizio del canto dall'intervento delle Arpie e poi sviluppato in funzione del tema dell'uomo-sterpo. Orbene: se Piero (innominato) è suicida e uomo-pianta « schiantato » (33) e « scerpito » (35), Giacomo da Sant'Andrea (nominato) è scialacquatore, tende a farsi pianta (« di sé e d'un cespuglio fece un groppo » 123) e finisce « dilacerato » (128). A livello formale (nome « rappresentato » del cancelliere, nome esplicito del prodigo) il chiasmo compositivo pare innegabile e anche in tono con quegli « artifici stilistici »<sup>39</sup> particolarmente

<sup>38</sup> Per il personaggio storico di Giacomo da Sant'Andrea cfr. la relativa voce di Piero Camporesi nell'*Enciclopedia dantesca*, III, p. 149; per Lano cfr. Renato Piattoli, *ibid.*, III, p. 569.

<sup>39</sup> I. Baldelli, *op. cit.*, p. 34; cfr. anche David Sheehan, *The control of feeling: a rhetorical analysis of 'Inferno' XIII*, « Italica », 51, 1974, pp. 193-206.

praticati in questo canto; a livello tematico il parallelismo figurativo è evidente. Unità narrativa quindi criticamente ripercorribile del canto e imperniata anche sul viluppo di due temi e sull'intreccio di quattro personaggi. A prestar fede a certe notizie, Giacomo invece di morire ucciso dai sicari di Ezzelino III da Romano si sarebbe perfino suicidato <sup>40</sup>! E allora quel « segno », lo « stizzo verde ch'arso sia », identificato come nucleo figurativo del canto XIII? Significa sollecitare il testo vedervi implicita un'allusione ai fuochi dello scialacquio? Le fiamme consumano le linfe vitali come il suicidio « disvelle » (è Dante a servirsi di quel « verbo arboreo e silvestro » <sup>41</sup>) l'esistenza degli uomini e come la prodigalità ne dissipa i beni.

L'immagine dello sterpo e il « segno » dello stizzo si riallacciano funzionalmente tanto al personaggio dello storico suicida quanto a quello dell'aneddotico scialacquatore; ma riguardano pure l'ignoto suicida al cui caso è dedicata la sequenza finale. Infatti l'anonimo suicida-sterpo, straziato, « soffi[a] con sangue doloroso sermo » (138) (situazione identica a quella della scheggia da cui « usciva insieme / parole e sangue ») e le sue fronde sono « disgiunte » (141) come la scheggia è « rotta » (43), e come Piero-tronco è « schiantato » (33). E la sua auto-presentazione (« I' fui de la città che [...] » 143) piuttosto preziosa non sembra riproporre a caso (è il Paratore che suggerisce il raffronto <sup>42</sup>) il modulo scelto poc'anzi da Piero: « Io son colui che [...] ». Così il canto si chiude con il macabro spettacolo del solitario cadavere penzolante al « giubbetto »: orrida concretizzazione della silvestre visione (quasi villoniana *avant la lettre*) dei

*corpi appesi*  
ciascuno al *prun* dell'ombra sua molesta.

Al Medin che acutamente avvertì questo riflesso compositivo non rimane che insistere sulle frequenti raffigurazioni di impiccati nelle rappresentazioni infernali del medioevo <sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. Spitzer, *loc. cit.*, p. 243, n. 9.

<sup>41</sup> I. Baldelli, *loc. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 220.

<sup>43</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 27 e p. 52, n. 37.

Sterpi: piante intricate dunque e sterili; vigna/vite: pianta evocata per allusione etimologico-rappresentativa; fuoco e gemito; suicidio e scialacquo: risolto il problema della lettura coerente dei materiali nel contesto d'un discorso inteso come unità narrativa e figurativa, ci si potrebbe addirittura domandare se, in ultima analisi, il « segno » dello stizzo ardente non implichi, a considerarlo sul piano dottrinale, perfino la visione del castigo nella « città del foco » (*Inf.*, X, 22). Perché, in sede biblica e quindi allegorica, le zizzanie vanno legate in fasci per essere bruciate (*Matth.*, XIII, 23-40) ed i sarmenti della vite son gettati nelle fiamme: « Si quis in me non manserit, mittetur foras sicut palmes et arecet, et colligent eum et in ignem mittent, et ardet » (*Ioan.*, XV, 6). Ancora il « romanzo teologico » allora? Anche, direi; ma soprattutto il « romanzo ».

KURT RINGGER  
Universität Mainz