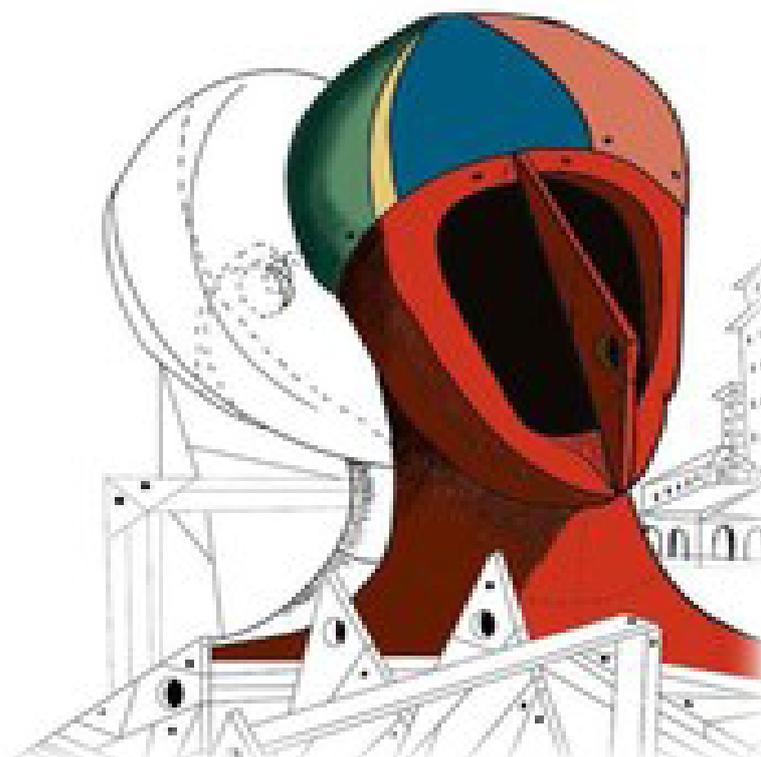


DNA - Di Nulla Academia

Rivista di studi camporesiani



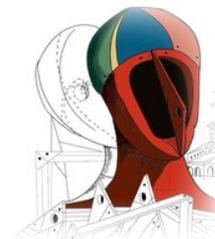
Vol. 3, n. 1 (2022)

Inferno e postinferno II



SOMMARIO

<i>Piccolo Pantheon. Un editoriale di poesia</i>	p. 3
ALBERTO BERTONI	
<i>Note sulla pelle dei delinquenti</i>	p. 7
LUCIA RODLER	
<i>Il corpo 'scodato'. Corporeità umana e non nell'inferno di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo</i>	p. 17
STEFANO PERPETUINI	
<i>La Scapigliatura nell'inferno di Milano</i>	p. 31
FRANCESCO BONELLI	
<i>«Albergo eterno d'anime infelici»: visioni e immagini dell'inferno barocco</i>	p. 52
NICOLA BONAZZI	
<i>La Iena di San Giorgio. Da leggenda popolare a mito burattinesco</i>	p. 67
FRANCESCA DI FAZIO	
<i>Il «lago del cor» o il cor in lacu: tra anatomia, Scrittura e tradizione letteraria. Qualche ulteriore aggiunta sul primo 'lago' della Commedia</i>	p. 84
FRANCESCA PILAN	
<i>L'Inferno di Dante alle pendici del Monte Rosa sulla scia di Dolcino</i>	p. 109
DAVID CISCATO	
<i>Giurisprudenza comica</i>	p. 125
PIERMARIO VESCOVO	



EDITORIALE

Piccolo Pantheon. Un editoriale di poesia

ALBERTO BERTONI

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.bertoni@unibo.it

1.

Paul Celan, Ida Porena

Dice già tutto
di cos'è la poesia
il ricordo che Ida Porena ha trascritto
seguendo Paul Celan in giro
per le tombe di Cerveteri
un giorno del '64
quel suo chiudersi a riccio, il volere
passarci da solo
dal buco nei tumuli
giù per il buio
come se a camminare fosse un morto
qualcuno che vestito di scuro
alle vere dimore fa ritorno

E noi, in ordine sparso,
a seguirlo di un passo

Di qua dal confine del senso
e del lutto



2.

*Giosue Carducci, Luciano Bianciardi, Seamus Heaney,
Edoardo Sanguineti, Vittorio Sereni*

Sembro proprio un anziano signore
con un po' di raffreddore
stamattina allo specchio in ascensore,
giaccone di fustagno maremmano
fra Carducci e Bianciardi, ma con tanto
di berretto in tweed scozzese
grigio acciaio (l'avrà portato Heaney)
e sciarpa appena scanzonata
vagamente missoniana
da avanguardia reintegrata,
qualcosa di simile indossava
al collo una volta d'inverno
impeccabilmente Sanguineti

Il resto non lo vedi,
il jeans anni Settanta,
le sneakers ortopediche
in linea invece con i tempi
e il modo già un po' stanco
di stare in piedi
a ridosso del mondo lì fuori
fenomenologico com'era il mio
prediletto Sereni,
ma indifferente alla folla
di poete e poeti
o sedicenti



3.

Edmondo Berselli, Mariolino Corso, Stefano Tassinari, The Beatles

Mi dimentico di premere il bottone
dell'ascensore
e così sto sospeso
a coltivare emozioni futili,
inneggiando a sentimenti come
il primo album Panini
finito con tutte le fifi
al loro posto,
il K-way, la cedrata Tassoni,
il camparisoda dopo
una vincita anche minima all'ippodromo,
la prima registrazione dei Beatles
e la punizione a foglia morta
di Mariolino Corso – no
a perditempo e imitatori,
serbi, argentini, portoghesi...

E va bene la vacanza, questo
alleggerirsi necessario dei pensieri
ma oggi posso dire che mi sento
un uomo assurdo
quasi quasi un condor vecchio
a mezz'aria sospeso
e indeciso a tutto
giaciglio di roccia
o volo pieno

Il fatto è poi che i condor
io li ho visti davvero
assieme al mio coetaneo
e amico Stefano
Tassinari, in un taglio incredibile di sole
quasi al tramonto, sulle Ande,
non so ancora se alla fine o al principio
per noi di un'altra epoca



Era l'estate, ma laggiù l'inverno,
dell'Ottantuno
e noi procedevamo a colpi
di lotte dure e pure,
duro e puro per me
solo il poetico
pensiero, senza appendice di guerriglie
e nessuno scontro urbano
a illustrare il *palmarès*
perché come oggi convinto
che l'unico modo di lottare
nel mio piccolo
di piccolo individuo stritolato
da storia, biologia e denaro
sia stata e sia
prima poesia che azione,
conscio del filo
di una generazione
a mezz'aria inchiodata
come il tiro più mancino
senza figli né condor
col loro volo
mortifero e maestoso
ad immolarla



CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

Note sulla pelle dei delinquenti

LUCIA RODLER

Università di Trento

Corresponding author e-mail: lucia.rodler@unitn.it

ABSTRACT

Il carcere è un inferno. Tullio Murri lo ha vissuto per molti anni e ha raccontato la triste vita dei detenuti, descrivendo caratteri, comportamenti e corpi. Qualche decennio prima anche Cesare Lombroso ha studiato l'aspetto fisico dei delinquenti: il tatuaggio, ad esempio, mostra la natura e la cultura criminale, di cui il presente saggio analizza il linguaggio "infernale".

Prison is hell. Tullio Murri lived it for many years and told the sad life of the prisoners, describing characters, behaviors and bodies. A few decades earlier, Cesare Lombroso also studied the physical appearance of criminals: the tattoo, for example, shows the criminal nature and culture of which this essay analyzes the "infernal" language.

KEYWORDS

criminal anthropology, literature, body language



Ho veduto l'inferno,
ed ho tentato di darne un'idea
a coloro che suppongono
avere un cuore nel petto.

Tullio Murri

Esiste una fisionomia criminale? È possibile identificare un volto e un corpo destinati a finire in galera? E che pelle ha un detenuto? Tatuata o priva di ornamento? Tra Otto e Novecento l'antropologia criminale e la letteratura cercano di rispondere a domande simili e convergono nel denunciare la deumanizzazione dei delinquenti: per Lombroso e gli scienziati positivisti l'individuo è pre-umano già nel momento in cui commette il reato perché è affetto da atavismo; per i letterati, invece, l'abbruttimento ha inizio dentro la casa di pena, vero e proprio inferno, sconosciuto alla comunità civile.¹

Tra gli scrittori più tenaci nel dare visibilità alla vita dei detenuti si deve ricordare l'avvocato bolognese Tullio Murri, accusato dell'omicidio del cognato, condannato a diciannove anni di reclusione e determinato nel raccontare la sopraffazione, la crudeltà fisica e psicologica, il tradimento, la calunnia, la solitudine e la disperazione dell' «università del delitto»²; una realtà che potenzialmente riguarda ogni individuo e soprattutto chi presenta un corpo docile e un comportamento mite. È il caso del giovane livornese Cesarino, istruito figlio diciassettenne di una madre vedova e malata, che entra in carcere con una condanna di quattro anni, a causa di un reato volutamente non specificato. In *Galera* (1919), Murri illustra la vita quotidiana di Cesarino, un innocente d'animo che scopre il male ingiusto e inutile.³ Anche sulla base dell'esperienza personale, Murri descrive con intensità gli spazi della detenzione e il corpo dei reclusi: qualsiasi discorso sulla giustizia deve infatti fare i conti con la realtà di vite passate dentro celle lunghe tre metri e larghe uno e mezzo che ricevono luce da una finestra a bocca di lupo, schermata; senza luce elettrica e senza riscaldamento; sporche e infestate da insetti. Certamente meglio, comunque, della stanza del sotterraneo dove viene punito chi si comporta male, secondo le guardie: un letto di forza a cui si viene legati per mesi, a digiuno.

Quando arriva in carcere, Cesarino ha ancora fiducia nella giustizia che lo ha condannato; cerca un dialogo con il Direttore e l'Ispettore carcerario, a cui segnala, ad esempio, la violenza immotivata di alcuni compagni:

i più gli tiravano puntate alle costole e nei fianchi; qualcuno gli assestava calci negli stinchi; altri lo colpiva alla nuca. Un pugno violento, cascatogli per isbaglio sopra un occhio, gli fece perder la conoscenza.⁴



Ma nessuno lo ascolta e lo aiuta; nemmeno il medico che definisce i lividi «punture di zanzare». ⁵ E Cesarino è solo anche di fronte alle attenzioni del calzolaio cinquantenne Nicola che lo vorrebbe «per puttana». D'altronde, commenta un altro detenuto: «Qual meraviglia, del resto? Voialtri sbarbati, qui dentro siete le nostre donne, né più né meno». ⁶ Il romanzo segue così il degrado di Cesarino che viene calunniato come omosessuale da Nicola (offeso dal rifiuto) e perseguitato da questa fama anche negli altri due penitenziari dove soggiorna: il fatto è che, secondo il detenuto Andrea, in galera un «visetto da donna», «imberbe», è un male. ⁷ Non è questa la sede per approfondire la violenza di gruppo che Cesarino subisce nel primo pomeriggio di una giornata di lavoro come impagliatore, tra i mucchi di paglia e le sedie accatastate nel laboratorio. ⁸ Basti dire che il capitolo si intitola *Inferno* e che Cesarino viene poi ricoverato in infermeria: qui muore in solitudine a pochi mesi dalla liberazione. Nessun compiacimento è presente nel racconto, «tratto scrupolosamente dal vero». Si avverte invece un deciso «intento morale», consolidato in alcune proposte: ⁹ risanare l'ambiente, impedire la disoccupazione, sostenere un maggiore rispetto della persona (ad esempio permettendo la lettura), aprire il carcere alle visite di ispettori e filantropi; concedere insomma ai detenuti la possibilità di essere umani.

Tullio Murri non è il primo a riflettere sulla condizione carceraria. La sua esperienza si inserisce nel pensiero del secondo Ottocento che fa capo in Italia a Cesare Lombroso. Questo originale medico e antropologo analizza per decenni la natura e la cultura dei delinquenti, alla ricerca di una scienza della devianza, secondo un'efficace definizione di Delia Frigessi. ¹⁰ Tra gli argomenti studiati da Lombroso c'è anche il tatuaggio, «vera scrittura dei selvaggi» e «loro primo registro di stato civile». ¹¹ Si è già visto con Murri che la pelle è una carta d'identità del detenuto: se appare infantile o femminile, mette a rischio la sicurezza di un individuo perché indica debolezza. Forse anche per questa ragione la scrittura sul corpo è un fenomeno frequente tra criminali e prostitute anche prima di finire in cella. E il tatuaggio segnala pure il comportamento primitivo e selvaggio di chi incide una pelle scarsamente sensibile al dolore. E allora: è natura o cultura? Nella prima parte del presente saggio si intende analizzare il pensiero di Lombroso sull'atavismo del tatuaggio, una pratica molto interessante per l'antropologia, come mostra bene il recente studio di Maurizio Bettini. ¹² Segue una seconda parte in cui si cerca di identificare lo stile della scrittura corporea, formazione di compromesso tra un silenzio imposto per legge e una parola che si esprime per «vie meno note e sempre sotterranee e nascoste». ¹³

L'atavismo

I corpi analizzati da Lombroso sono scarsamente sensibili al dolore provocato dall'incisione di lettere, parole e figure, a causa dell'atavismo, cioè di un blocco della crescita che rende uomini e donne simili agli animali e ai selvaggi. Sin dai primi anni sessanta dell'Ottocento, quando è medico militare in Calabria, Lombroso registra la seguente evidenza: a nord,



tra Pavia e Verona, ha visitato cretini con il gozzo e pellagrosi con la pelle rovinata e il comportamento dei pazzi che non rinviene al sud, dove l'aria di mare è piena di iodio e il mais per la polenta cresce sano. Si rende conto allora che le malattie della penisola sono differenti e che le visite di leva e le esperienze negli ospedali da campo gli consentono di valutare se le forme patologiche dipendono dalla «razza» o dall'ambiente.

L'incontro con giovani soldati provenienti da tutte le parti d'Italia può essere utile nello studio e nella cura dei comportamenti: il tatuaggio, ad esempio, è presente su 134 soldati artiglieri, di ceto disagiato. Che cosa significa? Questo dato va integrato – preciserà qualche anno dopo - con elementi recuperati negli ospedali, nelle campagne, nelle prigioni e sui libri. Intanto, nel manicomio di Pesaro, Lombroso accumula nuovi elementi sul corpo: peso, statura, altezza, grandezza o piccolezza del cranio, forma delle orecchie, del naso, della bocca, e poi mani, piedi e pelle tatuata. Legge allora gli studi inglesi, tedeschi, francesi, sulla storia e la geografia delle popolazioni che vengono visitate dagli antropologi-viaggiatori (Lombroso non esce mai dall'Europa). E si convince del fatto che l'uomo rinchiuso nei manicomi e nelle carceri è per molte cose simile all'uomo primitivo, caratterizzato da scarsa sensibilità al dolore, passioni instabili, amore dell'ozio e dell'orgia, scarsa attitudine al lavoro, feticismo religioso, linguaggio particolare. Negli anni successivi Lombroso trasforma l'atavismo nella causa principale dei comportamenti marginali. A suo avviso chi si comporta in modo bizzarro e soprattutto chi commette un reato è anzitutto un malato nel corpo (perché naturalmente atavico) e di conseguenza nel comportamento (perché culturalmente primitivo). Questa ipotesi dà forma a tutti gli scritti lombrosiani a partire dall'*Uomo bianco e dall'uomo di colore* (1871) e dall'*Uomo delinquente* (1876) nelle sue varie edizioni sino a quella del 1896. A questa data il numero degli individui tatuati è considerevole: 10.234, di cui 3.886 soldati onesti e 6348 criminali, prostitute e soldati delinquenti. Una naturale inferiorità fisico-psichica spinge alcuni individui a imprimere indelebilmente sul proprio corpo segni, disegni, simboli e scritte:

Ma la prima, principalissima causa della diffusione di questo uso fra noi, io credo sia l'atavismo; o quell'altra specie di atavismo storico, che è la tradizione, comeché il tatuaggio sia uno dei caratteri speciali dell'uomo primitivo, e di quello in stato di selvatichezza [...] Nulla è più naturale che un'usanza tanto diffusa tra i selvaggi e fra i popoli preistorici torni a ripullulare in mezzo a quelle classi umane che, come i bassi fondi marini, mantengono la stessa temperatura, ripetono le usanze, le superstizioni, perfino le canzoni dei popoli primitivi, e che hanno comune con questi la stessa violenza delle passioni, la stessa torpida sensibilità, la stessa puerile vanità, il lungo ozio, e, nelle meretrici, la nudità, che sono nei selvaggi i precipui incentivi a quella strana costumanza.¹⁴

La causa naturale dell'atavismo si intreccia dunque a quella culturale di usanze, superstizioni, canzoni, comportamenti che richiamano i costumi dei popoli selvaggi: una certa religiosità,



la tendenza mimetica, lo spirito di corpo o di setta, l'intensità di alcune passioni, l'abitudine a ozio, nudità e vanità. Alla luce di queste considerazioni, Lombroso studia il tatuaggio per quantità e qualità: il numero e le zone del corpo, infatti, suggeriscono già scelte importanti. Uno o due tatuaggi su un braccio significano qualcosa di diverso da un corpo ricoperto di scritte e disegni persino su natiche e genitali. Quanto ai contenuti, Lombroso li raccoglie in un primo articolo sulla «Gazzetta medica Italiana, Lombardia» del 1864. In seguito la collezione di immagini e parole tatuate si arricchisce anche grazie a medici e antropologi che collaborano all'«Archivio di Psichiatria»: queste pubblicazioni costituiscono infine le fonti del capitolo – via via crescente – che, nelle varie edizioni dell'*Uomo delinquente*, Lombroso dedica al tatuaggio come elemento culturale dell'atavismo.¹⁵

Lo stile del tatuaggio

«Una delle più singolari offese che abbia fatto l'uomo alla sua pelle è quella del tatuaggio, parola che deve comprendere tutti i segni indelebili praticati colle punture e col taglio, sia soli, sia associati a materie coloranti che vengono depositate sotto alla pelle o nello spessore del derma».¹⁶ Così scrive il medico e antropologo Paolo Mantegazza alla metà dell'Ottocento stigmatizzando chi si fa male volontariamente. Perché introdurre nel derma una serie di pigmenti colorati per imprimere un disegno permanente? Solo qualche decennio è trascorso da quando il tatuaggio degli abitanti di Tahiti ha affascinato i marinai di James Cook. Prima del secondo Settecento, infatti, la marcatura viene cercata assai raramente (per lo più in contesti religiosi, come vedremo). Nell'Ottocento, invece, il disegno cattura individui di varie classi sociali che decorano il proprio corpo per essere unici o anonimi, irripetibili o omologati a un gruppo. Tuttavia, le parole di Mantegazza suggeriscono che questa moda desta inquietudine. È un residuo di barbarie che va emarginato: nei selvaggi esso indica l'arretratezza, negli occidentali caratterizza l'atavismo. Con questa ipotesi la scienza positivista contribuisce al controllo del corpo illustrato da Michel Foucault: imponendo uniformità e consenso, l'Occidente distoglie lo sguardo dal tatuaggio, carattere «più psicologico che anatomico» (nell'ipotesi di Lombroso) che urla sotto la pelle e sopra il silenzio, soprattutto «nelle infime classi sociali, nei contadini, marinai, operai, pastori, soldati, e più ancora fra i delinquenti».¹⁷ Alla ricerca della natura primitiva dei criminali del suo tempo, Lombroso si trova sommerso da una quantità di dati: ragiona allora sulle cause (oltre alla natura atavistica, ci sono elementi culturali come la religione o lo spirito di corpo) e sui contenuti (segni d'amore, religione, guerra e mestiere negli individui normali; di vendetta, oscenità e altre passioni negative nei criminali).

Ad ogni edizione dell'*Uomo delinquente*, Lombroso aggiunge casi esemplari: accumula molto, seleziona poco, secondo il metodo abituale. E inoltre approfondisce il tatuaggio nelle donne (nella *Donna delinquente, la prostituta e la donna normale* del 1893) e la scrittura geroglifica dei carcerati (nei *Palimpsesti del carcere* del 1888). Per orientarsi conviene



rubricare lo stile dei tatuaggi in tre categorie: **1. naturale:** fatto di parole che interiorizzano l'ereditarietà, evocano il destino e lo spirito di vendetta; **2. culturale:** composto di parole e immagini che fanno riferimento al contesto sociale, esibiscono segni delle professioni e della religione; **3. relazionale:** realizzato con parole e disegni che descrivono i rapporti tra individui sofferenti, mostrano la tendenza all'imitazione e l'immaginario erotico.

1. Naturale. «Né sous mauvaise étoile», «Figlio della sfortuna», «Figlio della disgrazia», «Pas de chance», «La vita non è che disillusione», «Sono un povero disgraziato», «J'ai mal commencé, Je finirai mal, C'est la fine qui m'attend», «Il bagno mi attende», «Misero me, come dovrò finire», «Le passé m'a trompé, Le présent me tourmente, L'avenir me pouvante (sic)», «Piuttosto la morte che cangiare», «Giuro di vendicarmi», «Odio e sprezzo ai falsi amici», «Morte ai gendarmi», «Morte alla ciurma», «Morte ai borghesi»: questo lo stile con cui alcuni tatuaggi esprimono l'atavismo interiorizzato come destino. Un individuo nasce in un contesto sfortunato e presto si rende conto di avere scarse possibilità di vivere bene. Accetta dunque come immutabile un itinerario che lo conduce a compiere reati e vendette prima di finire in carcere: «Si direbbe che il delinquente abbia ed incida sulle proprie carni il presagio della propria fine», afferma Lombroso, elencando numerosi tatuaggi atavistici e in particolare quelli per «vanità» e «spirito di vendetta».¹⁸

La prima motiva il gusto per la decorazione di parti scoperte del corpo e si compiace della visibilità di mani, braccia, petto negli occidentali e dell'intero corpo nudo nei selvaggi. Inoltre, in alcuni casi l'individuo mostra anche il coraggio estremo dell'auto-tatuaggio: «*Chi tene core se fa pure da isse 'è signe* (chi ha coraggio si tatua da sé)» dichiara un «vecchio rimasuglio di bagni penali» all'antropologo napoletano Abele De Blasio.¹⁹

Ma non è solo questione di vanità. Il corpo serve anche da «archivio storico e notarile» e raccoglie «i delitti compiuti e da compiere» per spirito di vendetta.²⁰ Spesso, infatti, i delinquenti esibiscono le proprie intenzioni criminali: ecco allora disegnati sulla pelle l'identità della persona da uccidere, le armi da usare e persino la bara con il nome del nemico e la data del delitto programmato. Così il soldato R.S. di Napoli, condannato per «distruzione d'effetti militari, recidivo», mostra sulla gamba destra la scritta «Piglia il questore di Napoli, 1881; con che aveva voluto alludere a vendetta contro chi lo fece ammonire». E un camorrista porta sull'addome una «tomba ornata di armi» con la scritta: «Morte a te V.G.; un'altra sul braccio: per aprile sei morto». Poiché l'istinto vendicativo prevale sulla ragionevolezza, solo pochi individui registrano il pericolo di queste «involontarie rivelazioni». Così il tatuaggio esprime e conferma l'ipotesi in base a cui l'atavismo è causa naturale, deterministica, di un pensiero arretrato e selvaggio.²¹

2. Culturale. La cultura del tatuaggio cresce in individui normali che agiscono soprattutto per ozio e imitazione (quest'ultima analizzata negli stessi anni dai criminologi Gabriel



Tarde e Scipio Sighele). In questi casi il tatuaggio esprime il disagio sociale di ambienti degradati (secondo l'ipotesi dell'antropologo francese Alexandre Lacassagne) piuttosto che l'atavismo:²² è ad esempio un passatempo per i marinai a bordo delle navi, per i militari nei momenti di inattività, per gli artigiani che amano il proprio mestiere. Ogni attività mostra infatti i propri «segni professionali»: una barca o un'ancora per gli uni; la data dell'ingaggio, di una battaglia memorabile o le armi del proprio corpo per gli altri; e poi le cesoie per il sarto, uno strumento per il musicista, un martello per il fabbro e così via.²³ Esiste inoltre lo stile delle associazioni criminose che spesso usano crittografie decifrabili solo tra gli adepti. Una grata, ad esempio, e dietro un prigioniero «colla scritta, segnata solo colle iniziali: Q.F.Q.P.M, cioè: “Quando finiranno queste pene? – Mai”». E ancora, «senza figure», solo «la scritta: C.V.Q.I.Q.D.M.G.V.C.P.T.F.», che significa: «Cosa vuole questo infame questore da me? Giorno verrà che pianger ti fo».²⁴ Condivisi in modo più ampio sono invece i disegni religiosi che ricordano la data di un pellegrinaggio, l'immagine della Madonna o dei Santi: «Coloro che sono devoti ad un santo, si credono, avendolo sulle proprie carni, di dare a lui una prova, una mostra d'affetto».²⁵ Atto di devozione o pensiero magico? Sui corpi dei carcerati, secondo Lombroso, il tatuaggio religioso è una scelta apotropaica che ripropone la cultura dei selvaggi. Ma in determinate circostanze la superstizione contagia anche gli individui normali. Così accade ad esempio nel santuario di Loreto «ove un divoto mercimonio, come tanti altri, anche questo uso conserva e propaga, poiché nelle sue vicinanze trovansi appositi marcatori, che ricevono per ogni tatuato da 60 a 80 centesimi; prezzo enorme, se si pensi alla miseria degli operati ed al nessun vantaggio, anzi al danno che a molti ne viene».²⁶ Nonostante i casi di infezione e cancrena, sono numerosi coloro che desiderano questa sorta di stimate dopo la visita al santuario (in cui, nel 1294, gli angeli avrebbero trasportato la santa casa di Nazaret per sottrarla alle persecuzioni turche). E il fenomeno prosegue anche all'inizio del nuovo secolo, come rileva Abele De Blasio: «Il tatuaggio religioso l'ho, fra i contadini del Lazio, riscontrato nella proporzione del 35%, poiché è da sapersi che simile gente, ogni anno, si suol recare al santuario di Loreto, per impetrare grazia dalla mamma di Cristo e ne porta per ricordo l'effigie sulla propria persona».²⁷

Esibendo «lo spirito di corpo» delle affiliazioni criminali o le *imitatio Sanctorum* (nel caso di Loreto il modello è forse San Francesco d'Assisi), il tatuaggio è indizio culturale della società, oltre che traccia naturale di atavismo.²⁸

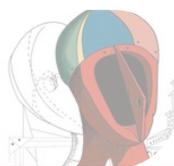
3. Relazionale. Criminali e prostitute condividono l'atavismo ma possiedono un immaginario differente, almeno per ciò riguarda le relazioni sentimentali. I tatuaggi rappresentano in questo caso le fantasie che accompagnano i rapporti tra individui marginali. Sempre nude o quasi, le prostitute mostrano tatuaggi d'amore. Nessun segno osceno, nessun proposito di vendetta. Solo elenchi di passioni finite male.²⁹ Di contro,



nei criminali le scritte oscene e le fantasie erotiche estreme raccontano relazioni etero e omosessuali, incestuose e pedofile. «Rosa nel tuo culo ho perduta la metà del pene», «Oh quanto è bello il culo di Carolina», «Ti chiavo, mia Ida», «Entra tutto», «Piacere delle donne», «Venite, signorine, al rubinetto d'amore», «Dal culo alla fica son due dita», «Ami du contraire», «Gusta un'ora e vent'anni di guai», «Per la fessa si nasce, pel culo si muore»: sono alcune delle iscrizioni che accompagnano i disegni pornografici, spesso localizzati sui genitali.³⁰ Anche coloro che alludono all'amore, lo distribuiscono tra varie donne («Così un camorrista ornò la regione sternale con questo epitaffio delle sue 4 drude: Carmele 1879; Nannina 1881; Dunetta 1881; Luisa a Rossa 1883»)³¹ e non perdonano un eventuale tradimento: un camorrista, militare, giovane e terribile, mostra ad esempio «un vaso di limone sul braccio sinistro»: il limone allude all'amore, «dolce dapprima e acido dopo il tradimento della sua bella»: «sotto questa pianta, infatti, egli si tatuò un V.T. – vendetta. E il suo costante pensiero è di vendicarsi, tagliandone il naso; suo fratello si esibì di supplirlo nell'operazione, ma egli vuol farla da sé e godere, egli solo, del dolore che provocherà».³² Proprio questo tatuaggio ci permette di intuire la complessità di uno stile che condensa in disegni e parole elementi naturali (la pulsione violenta), relazionali (i rapporti tra uomo e donna) e culturali (il naso amputato è indizio sociale di sifilide, cioè di una vita sessuale dissoluta, almeno fino alla scoperta novecentesca della penicillina). Tutto ciò racchiuso – imprevedibilmente - in un vaso di limone. Si può ben dire, a questo punto, che la pelle manifesta il destino degli individui perché racconta il passato e ipotizza il futuro dentro a un contesto: «bastava vederlo giovinetto e sbarbato, per supporlo pervertito e corrotto», si dice di Cesarino in galera.³³ Proprio l'inferno carcerario, infatti, condanna gli individui a confermare i pregiudizi somatici che esternalizzano il sé identitario:³⁴ un corpo tatuato ispira rispetto, un corpo senza ornamenti sollecita gli istinti violenti e omosessuali. In entrambi i casi, comunque, l'epidermide veicola la comunicazione pubblica tra esseri viventi.

NOTE

- 1 Volpato 2011.
- 2 Murri 1930: 240. Sul caso Murri è indispensabile Babini 2004.
- 3 Murri 1930: 269.
- 4 Ivi: 35.
- 5 Ivi: 36.
- 6 Ivi: 65.
- 7 Ivi: 114.
- 8 Ivi: 211.
- 9 Ivi: 235, 307.



- 10 Frigessi 1995: 333.
 11 Lombroso 2013: 411.
 12 Cfr. Bettini 2020: 135-149.
 13 Lombroso 1996: 37.
 14 Lombroso 2013: 409. Sul tatuaggio Lombroso riflette anche in Idem 1864 e Idem 1875. Su Lombroso resta fondamentale Frigessi 2003. Prima di Lombroso, sul tatuaggio in Europa, avevano scritto Hutin 1853 e Tardieu 1855.
 15 Per una quarantina d'anni, tra il 1880 e il 1918, appaiono circa settanta articoli sul tatuaggio nel solo «Archivio di psichiatria». Sulla storia del tatuaggio in Italia, Leschiutta 1993: 129-138; L. Gnecci Rusconer 2017; Trevisan 2005; Stewart-Steinberg 2007: 295-366.
 16 Mantegazza 1869: 317-318. Per una storia del tatuaggio in Europa sono utili Aime, Buttafarro 2000 e Le Breton 2007: 718-722.
 17 Lombroso 2013: 372-373. Cfr. Foucault 1976: 19-34.
 18 Lombroso 2013: 379.
 19 Ivi: 379-381; De Blasio 1978: 140.
 20 Lombroso 2013: 402.
 21 Ivi: 381-382.
 22 Per il mimetismo cfr. Tarde 1890; Sighele 1891. Sul valore sociale del tatuaggio cfr. Lacassagne, 1881; Berchon 1886.
 23 Lombroso 2013: 376.
 24 Ivi: 398.
 25 Ivi: 403.
 26 Ivi: 373.
 27 De Blasio 1978: 153.
 28 Lombroso 2013: 409.
 29 Lombroso, Ferrero 2009: 375-381.
 30 Lombroso 2013: 386-389,
 31 Ivi: 392.
 32 Ivi: 383.
 33 Murri 1930: 166.
 34 Bettini 2020: 143-144.

BIBLIOGRAFIA

- Aime M., Buttafarro F. (2000), *Tatuaggio*, in *Universo corpo*, Roma, Istituto Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/tatuaggio_%28Universo-del-Corpo%29/ (ultimo accesso: 13 maggio 2022).
 Babini V.P. (2004), *Il caso Murri. Una storia italiana*, Bologna, il Mulino.
 Berchon E. (1886), *Discours sur les origines et le but du tatouage*, Bordeaux, Gounouilhou.
 Bettini M. (2020), *Hai sbagliato foresta. Il furore dell'identità*, Bologna, il Mulino.
 De Blasio A (1978), *Il tatuaggio*, Bologna, Forni (ristampa anastatica, Napoli, Priore, 1905).
 Hutin M.-F. (1853), *Recherches sur les tatouages*, Paris, J.-B. Baillière.
 Foucault M. (1976), *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi (ed. or. 1975).
 Frigessi D. (1995), *La scienza della devianza*, in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 333-374.
 Idem, (2003), *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi.



- Gnecchi Rusconer L. (2017), *Tattoo. La storia e le origini in Italia*, Milano, Silvana Editoriale.
- Lacassagne A. (1881), *Les tatouages: étude anthropologique et médico légale*, Paris, Baillièere et fils.
- Le Breton D. (2007), *Piercing. Tatouage, piercings et autres marques corporelles*, in Marzano M. (éd.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Puf, pp. 718-722.
- Leschiutta P.P. (1983), *Le pergamene viventi. Interpretazioni del tatuaggio nell'antropologia italiana positiva*, «La ricerca folclorica», n. 27 (aprile), pp. 129-138.
- Lombroso C. (1864), *Sul tatuaggio degli italiani*, «Gazzetta Medica Italiana, Lombardia. Appendice medico-legale», febbraio.
- Idem (1875), *Sul tatuaggio in Italia in specie fra i delinquenti. Studio medico legale del prof. Cesare Lombroso*, «Rivista di discipline carcerarie», a. 5, pp. 113-126.
- Idem (1996), *Palimsesti del carcere*, a cura di G. Zaccaria, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Idem (2013), *L'uomo delinquente. Quinta edizione, 1897*, a cura di A. Torno, Milano, Bompiani.
- Lombroso C., Ferrero G. (2009), *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, a cura di M. Gibson e N. Hahn Rafter, Milano, et al./edizioni.
- Mantegazza P. (1869), *Sulla America meridionale. Lettere Mediche*, Milano, Rechiedei (11^a ed.).
- Murri T. (1930), *Galera*, Milano, Modernissima (8^a ed.).
- Sighele S. (1891), *La folla delinquente*, Torino, Bocca.
- Stewart-Steinberg S. (2011), *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Roma, Elliot (ed. or. 2007).
- Tarde G. (1890), *Le lois de l'imitation*, Paris, Alcan.
- Tardieu A. (1855), *Étude médico-légale sur le tatouage considéré come signe d'identité*, «Annales d'hygiène», s. II, n. 3, pp. 171-206.
- Trevisan C. (2005), *L'art sauvage de l'autobiographie: les graffiti corporels chez Cesare Lombroso*, «Publif@rum», n. 1, www.farum.it/publiforumv/n/01/trevisan.php (ultimo accesso: 13 maggio 2022).
- Volpato C (2011), *La deumanizzazione. Come si legittima la violenza*, Roma-Bari, Laterza.



CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

*Il corpo 'scodato'. Corporeità umana e non
nell'inferno di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*

STEFANO PERPETUINI

Università degli studi di Bergamo
Corresponding author e-mail: stefano.perpetuini@unibg.it

ABSTRACT

Nelle varie rappresentazioni oltremondane che costellano la letteratura mondiale, a seconda delle loro diverse configurazioni, la dimensione corporea ha avuto più o meno importanza. All'interno del mondo infernale di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo essa svolge un ruolo centrale e, in maniera del tutto analoga all'utilizzo del corpo che fa Dante nella Commedia, è uno dei più importanti strumenti utilizzati dallo scrittore per la rappresentazione delle pene dell'inferno postbellico del romanzo. Inoltre, la corporeità anomala, spezzata, che caratterizza il romanzo, non è soltanto uno strumento di rappresentazione, ma, nell'immagine del corpo scodato, è essa stessa l'allegoria dell'inferno postbellico rappresentato.

In the world literature's otherworldly representations, according to their different configurations, the body dimension has had more or less importance. In the infernal world of Horcynus Orca it plays a central role and, in an analogous way to the Dante's use of the body in the Comedy, is one of the most important instruments used by the writer for the representation of the novel's post-war hell pains. Furthermore, the broken corporeity that characterizes the novel is not only an instrument of representation, but, in the image of the wounded body, it is itself the allegory of the hell represented.

KEYWORDS

wounded corporeity, hell, D'Arrigo, Dante, instrument, allegory, representation



Il corpo nelle narrazioni oltremondane e, specialmente, nella *Commedia*

La dimensione della corporeità, all'interno delle varie rappresentazioni oltremondane che costellano la letteratura mondiale, ha assunto un valore diverso a seconda della configurazione che i diversi autori hanno pensato per i loro racconti dell'esperienza ultraterrena. Come sottolinea Cesare Segre,¹ infatti, le narrazioni dell'oltretomba, storicamente, si sono basate su due diversi moduli e su di un terzo che rappresenta la loro fusione. Si tratta della dimensione del viaggio, di quella della visione e del loro intreccio, che è realizzato perfettamente da Dante nella *Commedia*. Quest'ultima, infatti, viene presentata come il resoconto di un viaggio reale, che è caratterizzato però da episodiche visioni che, proprio per non mettere in dubbio la veridicità del viaggio oltremondano condotto dal personaggio Dante, vengono sempre dichiarate dal poeta come tali. Inoltre, al di là della presenza di questi momenti visionari, il poema dantesco possiede evidentemente delle caratteristiche che rimandano alle narrazioni visionarie e che dimostrano come Dante abbia deciso di utilizzarle, pur volendo però rimanere nella cornice centrale che è quella del viaggio.²

È evidente, dunque, che, come nuovamente afferma Segre, la dimensione corporea di una narrazione oltremondana dipenda molto dalla scelta di una tra le tre configurazioni appena descritte. Infatti, le visioni ultraterrene, molto spesso, finiscono per togliere spazio alla dimensione corporea, permettendo così percorsi che non sarebbero possibili con il corpo e che, presentandosi come avvenuti in una dimensione visionaria, diversa quindi dalla realtà, sono facilmente ascrivibili alla dimensione della rivelazione e dell'accesso ad una verità superiore. Al contrario, ovviamente, quando al centro vi è la dimensione del viaggio, allora la corporeità assume un ruolo centrale.

Quindi, per quanto riguarda il poema dantesco, presentandosi come un viaggio reale, è evidente che venga data importanza alla dimensione corporea. Infatti, Dante viene continuamente riconosciuto come diverso dalle anime, non solo per l'assenza di tormenti, ma anche per la sua presenza corporea. Inoltre, proprio le pene dell'Inferno e del Purgatorio mi portano a parlare di un altro tipo di presenza della corporeità, che è rappresentata da quella specie di parziale essenza corporea delle anime di questi due regni, che conservano ciò che consente loro di soffrire fisicamente, come spiega Stazio a Dante:

Però che quindi ha poscia sua paruta,
 è chiamata ombra; e quindi organa poi
 ciascun sentire infino a la veduta. 102
 Quindi parliamo e quindi ridiam noi;
 quindi facciam le lagrime e ' sospiri
 che per lo monte aver sentiti puoi. 105
 Secondo che ci affliggono i disiri
 e li altri affetti, l'ombra si figura;
 e quest'è la cagion di che tu miri». ³ 108



Nella *Commedia*, perciò, questa diversa corporeità è utilizzata per rappresentare una condizione negativa e, dunque, nel contrasto con l'essenza incorporea dei beati del Paradiso, finisce per assumere un valore negativo: caratterizza i dannati e i pellegrini del Purgatorio che sono costretti a subire delle pene per la loro condotta terrena, mentre invece non riguarda i beati del Paradiso. Inoltre, come si è già detto, la dimensione corporea caratterizza anche il pellegrino Dante, che, infatti, non è ancora pronto per giungere al Regno del Padre, se non per una momentanea anticipazione voluta dal Padre stesso. Nel poema, quindi, l'atteggiamento di Dante nei confronti del corpo è duplice: l'essenza umbratile dei dannati e dei purganti del secondo regno oltremondano assume chiaramente una connotazione negativa, in quanto è lo strumento per rappresentare le loro pene, mentre, proprio attraverso il contrasto con questa diversa corporeità, il corpo umano viene rimpianto, ma non solo nelle prime due cantiche, bensì anche nella terza, visto che Dante afferma nel poema la veridicità della Resurrezione dei corpi.

Una corporeità anomala

Il motivo di questo lungo preambolo incentrato sull'utilizzo del corpo nella *Commedia* è rappresentato dal fatto che D'Arrigo si serve della corporeità in maniera assolutamente analoga al modo in cui il poeta fiorentino ne fa uso nel poema. Lo scrittore siciliano, infatti, collocando il suo romanzo in un mondo stravolto, ma pur sempre reale e materiale, individua nella corporeità anteguerra una condizione di normalità che viene irrimediabilmente spezzata, comportando una diversa e anomala corporeità. In questo senso, dunque, emerge subito con estrema chiarezza perché l'utilizzo della corporeità dei due autori sia assolutamente analogo: in entrambi i casi, c'è una dimensione corporea anomala che consente la rappresentazione della sofferenza e delle conseguenze della condotta terrena e, al tempo stesso, la nostalgia per la corporeità originaria.

Anche nel romanzo di D'Arrigo, quindi, il corpo non ha in sé un valore negativo. Ad averlo, invece, è la condizione a cui è ridotto il corpo stesso, che, con molta probabilità, è l'allegoria dell'inferno generato dalla guerra. In un certo senso, quindi, la corporeità del romanzo non è soltanto elemento centrale nella rappresentazione infernale darrighiana, ma è essa stessa allegoria di quella stessa condizione infernale. Infatti, è in questa maniera che va letto, a mio parere, l'episodio caratterizzato da maggiore enfasi epica da parte dell'autore, lo scodamento dell'orcaferone, la cui centralità è dimostrata anche dagli altri scodamenti che lo anticipano o lo seguono e che rientrano nell'utilizzo della concezione figurale⁴, applicata all'interno del romanzo per garantire all'opera organicità e coesione, di nuovo in maniera analoga ad uno degli usi che ne fa Dante nella *Commedia*.

Quindi, l'idea che è alla base di questo breve saggio, com'è possibile evincere dal titolo, è che l'intero romanzo di D'Arrigo possa essere letto attraverso l'immagine del corpo scodato. Un lettore attento del romanzo di D'Arrigo è portato sin dall'inizio dell'opera a dubitare



dell'effettiva consistenza vitale dei personaggi del romanzo e, in particolare, del protagonista. Infatti, proprio nell'incipit stesso del testo viene allusa per la prima volta la possibilità che 'Ndrja Cambria non faccia già più parte del mondo dei vivi:

E intanto che la notte s'inondava sempre più per Tirreno, mangiandosi il mare di sangue pestato come ci dilagasse dentro col suo nero inchiostro, e tratto tratto sembrava accorciare la diagonale che si seguiva a occhio nudo fra lo sperone incontro a Scilla e quel punto di bassa caviglia calabrese dove si trovava, egli andava misurando, come una volta, stando a bordo dell'ontro, la brevità di quel passo di mare, remando una palella dietro l'altra: ooh...oh... ooh...oh... sul poco fiato dello spada agonizzante che smaniava, smaniava contempo che scappava, nuotando nel suo ultimo sangue, e dentro quel breve miglio era già morto: e le acque davanti al paese delle Femmine sentivano appena la punta della sua spada, perché, da Cariddi a lì, il suo era un salto solo nella morte.⁵

Come intelligentemente sottolinea Siriana Sgavicchia,⁶ la ripresa anaforica che D'Arrigo attua con «suo»⁷, gli consente di mantenere una certa ambiguità riguardo il referente del riferimento anaforico. La possibilità di interpretare il protagonista come referente, infatti, è resa verosimile dal fatto che la fine dello spada qui descritta coincide con la sorte del marinaio alla fine del romanzo. Sin dall'inizio del testo, dunque, non soltanto è messa in pratica la concezione figurale, ma è aperta al lettore la possibilità di dubitare della vitalità del protagonista. Proprio questa continua messa in discussione della vitalità di 'Ndrja porta anche a pensare che il percorso compiuto dal protagonista possa non rappresentare un viaggio, ma una specie di visione, o un sogno, compiuto, magari, con «gli occhi della mente»⁸. Di nuovo, anche qui, è evidentissima, a mio parere, la derivazione, tra gli altri, anche dantesca della configurazione di questa esperienza oltremondana in terra.

Il magistero dantesco non è palese soltanto per l'utilizzo dello stratagemma del sogno, come sottolinea la Sgavicchia, ma ancor di più per l'intreccio che D'Arrigo mette in atto tra il modulo del viaggio, quello della visione e quello del sogno stesso. Questo intreccio, infatti, è assolutamente analogo a quello dantesco, sebbene con una sola ma molto significativa differenza. Se Dante dichiara sempre nel poema quando si sta entrando nella dimensione del sogno o in quella visionaria, perché ha la necessità di presentare il suo viaggio come reale, D'Arrigo, al contrario, ma con la stessa esigenza, distingue poche volte in maniera evidente tra la dimensione reale e quella onirica o visionaria. Infatti, a mio parere, è solo tramite quest'ambiguità che egli riesce a rappresentare il significato profondo della sua opera.

Dunque, si sta parlando di un romanzo che oscilla costantemente tra la realtà e una dimensione ulteriore e molti altri sarebbero gli episodi da analizzare per dimostrarlo. Tuttavia, è necessario tornare al tema centrale di questo saggio, che è appunto quello della corporeità. Il corpo del protagonista, il suo essere tutto sano in vita, viene in realtà messo in discussione anche dagli altri personaggi che, di nuovo secondo l'applicazione



della concezione figurale, domandano più volte a 'Ndrja se fosse tornato tutto intero dalla guerra:

Vi salvaste sano sano, voi, eh, nulla parte v'offesero? Fronte, faccia, pupille, dentatura, orecchi, collo, braccia e mani, fianchi e petto, gambe e piedi: sano sano» e in così dire gli batté come per caso, sulla sola parte che non aveva nominato e ripeté, come a conclusione di tutto: «Sano, eh, sì».⁹

Proprio questo continuo dubitare dell'integrità e della virilità del protagonista consente di introdurre un altro tema che dimostri come si possa parlare di una corporeità spezzata nel romanzo. Si tratta del tema della sessualità, la cui sfera semantica viene continuamente evocata all'interno del romanzo ma che, nei fatti, è in realtà presente in pochi episodi in tutto il testo. Tra questi, l'episodio più importante è chiaramente quello del «disobbligio»¹⁰ di 'Ndrja con la traghettatrice Ciccina Circè. Tuttavia, anche in questo caso, si tratta di un rapporto sessuale decisamente particolare, quasi a cavallo tra il mondo dei vivi e quello inconsistente della morte:

Dove lo toccava il corpo di lei gli pareva stranamente molle, sfuggente e come imprevedibile. Aveva l'impressione, nel buio, che dove toccava, toccava sempre petto, mammelle, le sue grosse mammelle, sciacquanti come orecchi lenti, che ora, stando distesa, le si erano appiattite e si espandevano flosce flosce intorno, soprasotto, come le arrivassero sino alle spalle e al ventre. Gli pareva di stare sul corpo di una grande medusa, su quella gelatina che, sinché è intatta, è non solo temibile e intoccabile, ma persino bella a vedersi: al primo urto però, la sua forma di fiore si sfa in un ammasso schifoso e il sole subito la distrugge, scompare e sembra che non sia mai esistita, né morta, né viva. [...] Ma infine, lei giunse a un punto in cui perdette la testa. Ebbe un sussulto, sollevò il capo e si piegò in due in avanti con uno scatto: «Focu, che focu,» spasimò, morendosene dietro alla voce «m'avvampa la mano» Aveva come afferrato al volo l'affarecinese, così sgraziatamente che lui fu lì lì per ronzarla lontano. Lo teneva stretto nella mano, come non ci credesse ancora, come lo pigliasse per un fantasma che le passava davanti agli occhi, in quella tale stanza piena di fuliggini. «Focu, che voglia citrigna» spasimò ancora. E subito mandò un sospiro lungo, lamentoso, rabbrivido, come esalasse l'anima, prima di calarsene, sprofondare dentro la nicchia di sabbia che s'era scavata sotto le spalle, e lì farsi consumare dal fuoco che lei stessa sbraciò e attizzò più volte, sinché non si ridusse in cenere.¹¹

Il corpo di Ciccina, quindi, sembra quasi svanire, liquefarsi e poi evaporare al tatto del protagonista. Inoltre, è evidente come l'amplesso venga presentato quasi come una specie di sepoltura con cremazione finale, che allude nuovamente ad un'inconsistenza corporea della donna. Ancora, la particolarità del rapporto sessuale è dovuta anche al fatto che, come hanno sostenuto, tra gli altri, Siriana Sgavichia, Walter Pedullà e Daria Biagi¹², la figura di Ciccina, tra le varie stratificazioni letterarie che la compongono, potrebbe rappresentare anche una specie di reincarnazione della madre di 'Ndrja, com'è D'Arrigo stesso a farci



pensare in più punti del testo e, in particolare, nell'episodio del rapporto stesso: «se lo prese addosso quasi di peso, mettendoselo in grembo, come un vava in fasce»¹³ e, più avanti, «Era un gusto, erano odori che gli pareva di riconoscere, come li avesse avuti familiari, una volta: sopra sua madre o per casa».¹⁴

Un corpo metamorfico ed evanescente

Come si è già potuto vedere in due occasioni, in *Horcynus Orca* i personaggi, con molta frequenza, vengono paragonati a figure animali o si racconta di una loro deformazione animalesca. Un altro importante episodio di questo tipo da considerare in questa sede è rappresentato dalla scena con la madre e la sorella di Sasà Liconti:

Occhiando all'indietro, vedeva la madre, ora seduta un poco di traverso, ora a quattro piedi, che s'aggrava in mezzo al bucato, pigliando questo e quel pezzo della roba di suo figlio, stringendolo nel pugno, tenendoselo a lungo spiegato vicinissimo davanti agli occhi, e poi lasciando quello e pigliandone un altro, muovendosi lenta lenta a quattro zampe, col capo sotto: come una canazza affamata, pareva cercare fra i resti di suo figlio, fiutando un pezzo, un altro, se alle ossa era rimasto attaccato qualche sfilaccio di carne sottile come un filo di cotone, che lei potesse strappare coi denti, ma cercava, fiutava e tutto quello che trovava erano lembi di pelle che alzava e guardava in trasparenza. Fece questo, si comportò così, per tutto il tempo che la figlia le parlò addosso, seguendola curva curva, storcendosi con la bocca sopra le sue spalle, sul collo, fra i capelli e di lontano, dato che, non sentendosi le parole, non si capiva che le parlava, era come se la figlia facesse di continuo per azzannarla e la madre non lo sospettasse nemmeno.¹⁵

Anche in questa scena, dunque, assistiamo ad una specie di trasformazione di una donna, questa volta in un cane affamato. Tuttavia, ciò che, in questa sede, più interessa di questo episodio che, probabilmente, potrebbe essere ispirato al celeberrimo canto di Ugolino, è che anche in questo caso, la figura umana non solo viene paragonata o descritta nella sua trasformazione animalesca, ma finisce quasi per svanire. Infatti, poco più avanti, D'Arrigo scrive così:

La madre non le dava né risposta né segno alcuno che la stava a sentire. Si muoveva in mezzo al bucato, fra rena e pietrebambine, sopra mani e ginocchi, con la testa sotto, allungandosi, accorciandosi, gonfiandosi, sgonfiandosi, ora pigliava apparenza di cagna o di rospo e ora di strana e nera animala senza testa, sorda muta e cieca: era come una macchia ondulosa della sabbia, un gonfiore delle dune, abortito nel mezzo della vallatella, ed era come se la figlia ci fiatasse contro e squietasse quel dorsetto di sabbia nera, ma neanche quella era opera della figlia, anche quella era un'illusione combinata dalla vista e dall'udito.¹⁶

Attraverso questi episodi appena rievocati, quindi, si è potuto vedere come nel romanzo venga allusa o descritta una corporeità mutilata, animalesca e, spesso, addirittura



inconsistente, evanescente. Di corpo mutilato si può parlare in relazione ad un altro episodio, in particolare, che consentirà poi di introdurre la caratteristica centrale del corpo nel romanzo darrighiano. L'episodio in questione fa parte dell'arcipelago di racconti che il protagonista è costretto a subire dal padre, dopo la sua agnizione ad opera di Caitanello stesso, e riguarda il personaggio di Federico Scoma. Il giovane si reca a trovare Caitanello, dopo esser tornato mutilo della mano destra, a causa della guerra. A questo punto, D'Arrigo scrive:

Era chiaro che per effetto della luce, dopo tre giorni che stava nell'oscurità più fitta, e per effetto pure di quella carne rivoltante che gli dava come una nausea, andava pigliando decisamente abbaglio: ai suoi occhi, infatti, la scena sempre più si figurava come se lo stesso Federico ritraesse il gomito per natura e lo stesso suo braccio fosse corto corto, un braccetto, e in conclusione come se quella manuncula pezzata gli sorgesse personalmente a lui dal fianco. Arrivava al punto che lo guardava in faccia e gli pareva che il bonfigliolo nascondesse fra labbro e labbro un sorriso tagliente, una smorfia perfilata fittafitta di dentuzzi. Oh potenza divina, esclamava allora dentro di sé inorridito. Oh potenza divina, ma che mostri di natura t'insogni? Che confusione di razze fra cristiani e fere vai facendo? S'impadronirono del mare e verrebbero ora a impadronirsi della nostra stessa figura, di noi? Ti schifò dunque tanto il cristiano, che simpatizzi con la fera, tanto che gli ridài la figura che prima, si dice, gli levasti?¹⁷

Il braccio mutilo della mano di Scoma, dunque, viene paragonato alla «manuncula»¹⁸ delle fere, costituendo così l'ennesimo esempio di una fluidità tra le fere e gli uomini che è evidente lungo tutto il romanzo. Se infatti si è cercato fin qui di far vedere come ci sia una tendenza del corpo umano verso quello animale, vale anche il contrario e, in particolare, per le fere, che rappresentano sicuramente la figura animale più presente del romanzo e che hanno numerosissime caratteristiche umane.

La scena di Scoma qui considerata ha un'importanza fondamentale per il discorso che si sta tentando di fare. Anche in questo caso, infatti, si sta parlando di un corpo spezzato, disabilitato ad un gesto che, nella vita dei pellicquadre, come emerge dal testo, riveste grande significato: la stretta di mano. Quello stesso gesto che Caitanello si lamenta di non aver ricevuto dai suoi compagni e che rappresenta uno dei tanti esempi di come il corpo mutilato consenta allo scrittore di rappresentare l'inferno postbellico. Come si è detto, quindi, questo episodio ci porta alla caratteristica centrale della corporeità nel testo: il suo essere scodata, cioè il suo mancare di una sua parte che impedisce la normalità e che, chiaramente, è dovuto alla guerra: «“La gamba, dice questo, la detti alla Patria. Il braccio, quello dice, lo detti alla Patria. Gamba, braccio... e che è per loro? Un fiore” [...] “Ma che gli farà, sta patria?” [...] “Pirdeu, più ne ammazza e più ne trova di questi ladri, assassini delle loro carni”».¹⁹

Proprio collegandoci all'associazione mentale che Caitanello fa tra il braccio privo della mano di Federico e la manuncula della fera, è possibile introdurre un'altra e più terribile



mutolazione, che è quella subita dal corpo che emerge nel mare dello scill'e cariddi e che porta il protagonista a pensare che possa trattarsi dell'amico Pirri, suicidatosi eroicamente l'indomani della notizia dell'armistizio:

Ma quel mareggiare fuori natura, che faceva l'animalazzo orcinuso con la sua altalena fra la vita e la morte, sopra sotto, fra Sicilia e Calabria, lungo la linea, insieme a questa roba senza valore, portò fuori pure, pace all'anima sua, quello che restava di uno sventurato cristiano, forse tedesco, forse italiano, forse inglese, forse americano: tanto, oramai, che differenza faceva? [...] Comunque fosse, i marosi lo srotolarono, arrotolarono a lungo avanti indietro sul primo mare, senza mai lasciarlo però un solo istante in vista rivariva fuori dal loro schiumare, ma dallo sperone lo vedettero bene, sin troppo magari, come se lo erano lavorato sarde e compagnia bella: di punta e di taglio, col liberato disegno, si sarebbe detto, e mai parola fu usata forse più a proposito, di ridurlo, se non eguale a se stesse nelle proporzioni, di ridurlo comunque a pesce, e in parte, grossomodo perlomeno, sgrassando qua e sgrassando là, coi dentuzzi, c'erano riuscite benissimo. Difatti, gli avevano accorciato e affilato le braccia, spuntandogliele come pinne; delle gambe, se non era stata qualche cannonata o qualche bomba a portargliela via di netto a netto, gliene avevano lasciato una sola, e a quella, avevano sfrangiato le dita del piede, in modo tale che oscillavano a pelo d'acqua come la frangia di una coda; e poi gli avevano smangiato il cranio, squadranglielo e appiattendoglielo, e fatto scomparire naso e orecchie, e là, ai due lati, ora, i buchi degli orecchi avevano qualcosa di somigliante agli occhi da cieco d'un pesce degli abissi: e poi, per finire gli avevano slargato la bocca, ammascellandogliela in dentro, come gliela modellassero su quella, a becco, della fera. Forse, lo avevano fatto da sole le sarde quel travaglitetto, sarde, sardelle, sardine, tutta la gran famiglia vomitosa, o forse la guerra aveva fatto il grosso ed esse lo avevano rifinito, ricamando quello sventurato coi loro dentuzzi a punta d'ago. [...] Fu l'unico diversivo [...] però, nemmeno forse ai pellisquadre che non avevano da mesi notizie dei figli lontani, per mare e per mari di guerra, quel diversivo costò più di quanto costò a 'Ndrja, perché a nessuno poteva costargli il ricordo di Pirri che gli costava a lui.²⁰

Dunque, il corpo dell'uomo morto in mare, che porta il protagonista immediatamente a pensare a Pirri, non solo è anch'esso un corpo spezzato, ma addirittura assume le sembianze di una fera, dimostrando ulteriormente la fluidità nel passaggio tra la natura umana e quella demoniaca delle fere.

Si tratta quindi di un corpo umano che, in realtà, proprio tramite le mutilazioni subite, usando un neologismo apposito, sembrerebbe "codarsi", piuttosto che "scodarsi", come vedremo adesso avvenire ai corpi animali. Questa costante tendenza del corpo umano a trasformarsi in animalesco e, in particolare, in quello delle fere, sviluppando perciò anche la coda, sembrerebbe poter contraddire il titolo di questo saggio, che si concentra sul corpo scodato. Tuttavia, in realtà, a spiegare perché non ci sia contraddizione giunge proprio il significato profondo che la metafora dello scodamento riveste nel romanzo e che fa sì che, addirittura, lo svilupparsi di sembianze animali sia esattamente una sua diretta conseguenza.



La centralità del corpo scodato

Gli episodi di scodamento vero e proprio nel testo sono esattamente tre: lo scodamento del verdone, quello di Ciccina Circè trasformata in sirena in sogno e quello dell'orca orcinusa. Tralasciando l'enigmatico episodio dello scodamento di Ciccina in sogno, consideriamo adesso gli altri due, per evidenziare il valore della metafora per il romanzo darrighiano. Che l'evento in sé dello scodamento racchiuda un importante significato ulteriore è, di fatto, dichiarato da D'Arrigo stesso, quando lo scrittore paragona le condizioni del padre del protagonista a quelle di un verdone scodato:

Davanti agli occhi, come un simbolo, gli venne un verdone scodato, un verdone che alcune fere avevano pigliato a tradimento e gli avevano strappato la coda, facendolo poi galleggiare come un rottame, giocandoci e facendosene miserabile zimbello, spettacolo tra i più terribili e pietosi che lui avesse mai visto. Un pescecane scodato: qualcosa di grosso con dentro qualcosa di fino, qualcosa di potente con dentro qualcosa di debole, qualcosa di vivo con dentro qualcosa di morto. Era brutto citarglielo per simbolo a Caitanello, ma forse, se non era sacrilegio dirlo, era anche bello, perché gli pareva di riconoscergli qualcosa di più a suo padre, citandogli per simbolo quel verdone, invece di quello dello spada spasimante: gli pareva così di rendergli vera giustizia, anche se così c'era veramente da piangerlo per morto. Quel verdone, insomma, gli sarebbe venuto per parabola, sennò perché avrebbe dovuto riassommare dal fondo della sua memoria alla superficie del mare proprio in quel momento, come muovesse le labbra, dicendo: guardami, e dimmi se io, gran lazzariatore di pesci, ridotto in questo stato, un moncone, non ti ricordo tuo padre in questo momento. [...] Caitanello Cambria e il verdone scodato erano due figure un fatto: il fatto di pestare acqua nel mortaio, il fatto di pensare di navigare e girare a folle acqua nel mortaio, il fatto di pensare di navigare e girare a folle senza più timone, il fatto di girarsi cogli occhi all'indietro come per vedersi rispuntare la mogliocoda e illudersi di potere ancora nuotare, andare e venire, soprasotto ingirogiro, nel grande, profondo ondoso mare sotto le lenzuola, agitando la bella, esaltante, timoniera mogliocoda; il fatto di non capacitarsi, di non avere occhi per vedersi, una volta scodati, ranunchiati per sempre sull'acqua, ancorati, sinché la morte non veniva a liberarli, sopra uno sputo di mare...²¹

D'Arrigo stesso, dunque, scrive che l'episodio del verdone sia venuto in mente al protagonista «per parabola»²², come un simbolo. È evidente quindi che la scena dello scodamento sia portatrice di un significato ulteriore. Questo significato, come è chiaro già in questo frammento di testo, è rappresentato da un evento negativo che conduce ad una condizione di vita molto simile a quella descritta nella celeberrima definizione dell'Inferno che dà Dante nella *Commedia*: «eterno essilio».²³ Lo scodamento, dunque, come fatto che comporta irrimediabilmente la perdita di una condizione di normalità che, di fronte alla condizione scodata che ne scaturisce, assume quasi i connotati della Terra Promessa non più raggiungibile.

Lo scodamento subito dall'orca, invece, rappresenta uno dei momenti centrali del romanzo:



E come si trattasse di tonnacchiolo, spada o al massimo verdone, quell'annuvolio di pulci di mare architettarono allora nientemeno che lo scodamento dell'orca, lo scodamento di quella smisurata funeraglia, lo scodamento di quella nera, gigantesca animalona dell'altromondo, che era poi la Morte, architettarono, cioè a dire, qualcosa che pareva addirittura inimmaginabile, che difatti mai s'era sentita prima e mai più forse si sarebbe sentita dopo. [...] Sullo sperone, i pellisquadre, in aria in aria, s'andavano scandaliando che qualcosa di grosso stava per succedere, fra fere e ferone. [...] «Oggi, non gli giovò essere immortale, all'animalone...» fece don Mimì. «Eh, sì» fece col respiro mozzo Marta Nastasi, mentre si sollevava sulle gambe col marito abbranchiato alle spalle. «Gli giovava di più essere mortale e morirsene, oggi» [...] Arrivati a quel punto, sia a essergli pro, sia a essergli contro, non appena le fere gli facevano quel travaglietto in coda, c'era solo d'augurargli tutta una bella morte, la più bella morte per uno scodato, una morte quanto più possibile lesta: perché il peggio martirio, per lui, per lo scodato, giustappunto, allora comincia, dopo lo scodamento. All'orcaferone, però, c'era prima di tutto d'augurargli di potere morire, augurargli, in altre parole, di non essere per niente, come voleva la sua fama, immortale: perché, se era tale, per sua disgrazia, mentre per un verso l'immortalità non lo riparava dall'essere scodato, perché non poteva arrivarci certo sino a lì, in coda, come fosse un'anima di filo d'acciaio, il principio immortale, e per l'altro verso, lei, che era la Morte con la M maiuscola, lei che aveva il marchio di fabbrica, in quanto immortale non poteva aspettarsi nessuna specie di morte, né lesta né lenta, destinato a restare per l'eternità un troncone che s'intartarava nel suo mare di scodato, senza vedere mai la fine dei suoi martirii. [...] Il branco davanti cominciò a fare schiuma con le manuncule, forse per confondergli le idee e farlo concentrare sul falso scopo: quelle appostate dietro, non appena videro che le compagne andavano frastornandolo, gli saltarono in coda e incafolandosi nel punto da segare, quasi alla terminazione, l'attaccarono col seghetto dentuto come vi si appendessero con le molle del becco, due alla volta, una di qua, una di là, venendosi incontro, una via l'altra, con tale rapidità, che dallo sperone vedevano le loro sagome confuse e tremolanti, come se investite da scariche elettriche, vibrassero dalla punta del becco sino alla mezza luna della coda.²⁴

Dunque, com'è possibile evincere anche da quest'altro episodio, analogo ma ben più importante di quello del verdone, il corpo scodato indica una condizione di evidente infernalità, di un'esistenza passiva, caratterizzata dalla privazione, alla quale sarebbe da preferire addirittura la morte. Si tratta quindi di una condizione che non può non richiamare quella dei dannati danteschi.

Inoltre, l'episodio dello scodamento dell'orca, rispetto a quello precedente, porta con sé, a mio parere, un significato ulteriore a questo valore di condizione infernale di cui si è parlato. Se la figura del verdone è sicuramente portatrice di valori positivi e, infatti, da essa prendono l'appellativo i «pellisquadre»²⁵, cioè coloro che hanno la pelle squadrata del verdone, la figura dell'orca ha evidenti connotazioni divine nel romanzo. In un certo senso, quindi, si potrebbe dire che il verdone stia all'orca come l'uomo sta a Dio. Tuttavia, a questo punto, appare evidente che la fine dell'orca assume un significato molto forte e importante, che è appunto la morte del divino e, in generale, della spiritualità.

Se, infatti, il romanzo di D'Arrigo, in realtà, fa costantemente riferimento ai testi sacri,



tuttavia il mondo che viene rappresentato è sicuramente un oltremondo senza Dio. È evidente, dunque, che su questo punto, la differenza con il modello dantesco sia grande, dato che la presenza di Dio nella *Commedia* è avvertibile anche nell'Inferno, visto che, appunto, è Dio ad esserne il supremo principio ordinatore. Quindi, per non dilungarci troppo, lo scodamento dell'orca rappresenta anche la fine definitiva dell'elemento spirituale, messa in scena da D'Arrigo secondo la logica della parodia sacra.

Conclusioni

Cercando di tirare le fila di questo discorso, attraverso gli episodi qui riportati, si è cercato di mostrare come la metafora dello scodamento e, perciò, il corpo scodato, possano racchiudere davvero l'intero significato dell'opera di D'Arrigo. Quest'ultima, secondo la mia interpretazione, presenta una doppia essenza: una morale e una linguistica.

L'essenza morale del testo è rappresentata dalla critica profonda che il romanzo di D'Arrigo fa nei confronti della guerra, proprio attraverso la rappresentazione di questo mondo infernale postbellico, che è evidentemente un mondo scodato, un mondo che è costretto continuamente a cercare di tenersi a galla senza coda, in un mare di sangue che esso stesso ha provocato²⁶. La metafora dello scodamento, dunque, è utilizzata da D'Arrigo per alludere a quella condizione di esilio da una vita di normalità che caratterizza i personaggi del romanzo. È altamente significativo, infatti, il fatto che il protagonista, sin dall'inizio della narrazione, nel suo viaggio di ritorno, venga appellato «Mosè»,²⁷ identificando, quindi, la Sicilia e, ancor di più, la vita di normalità anteguerra come la Terra Promessa che, però, nessun personaggio avrà più modo di vedere nel romanzo, di nuovo coerentemente all'utilizzo dello strumento della parodia sacra,²⁸ che D'Arrigo potrebbe aver mutuato da Dante. Il mondo scaturito dalla guerra, quindi, si presenta da subito come un mondo in cui la corporeità umana sembrerebbe evaporare, transitare allo stato gassoso, oppure, trasformarsi in corpo bestiale, talvolta subendo lo stesso destino che spetta alle carcasse di fera in tempo di guerra (si pensi nuovamente al corpo di Pirri, significativamente unico uomo quasi eroe del romanzo), ad opera di quella parte demoniaca del mondo marino che, capeggiata dalle fere, domina questo mondo rovesciato.

L'essenza linguistica dell'opera è invece rappresentata dalla sua lingua, che è frutto del lavoro di ricerca linguistica compiuto dall'autore per scrivere questo romanzo e che, a detta di D'Arrigo, rappresenterebbe addirittura il motivo principale della scrittura, l'interesse maggiore per lo scrittore:

L'idea espressiva e linguistica innanzitutto, avendo io sempre pensato che con l'italiano avevo poco a che vedere. Il problema, per me, non fu tanto quello di raccontare certi fatti ma del come raccontarli, e, di conseguenza, di quale linguaggio dovevo adoperare. Così il mio progetto finì un po' per essere, oltre che letterario, una ricerca d'identità.²⁹



Quindi, accennando semplicemente in questa sede che, in realtà, non sono sicuro che l'essenza linguistica rappresenti davvero quella più importante del romanzo, rimanendo la lingua funzionale a tematiche che, a mio parere, sono troppo importanti da poter passare in secondo piano, è qui interessante dire che, anche per essa, in un certo senso, si possa parlare di uno scodamento subito dalle parole, della perdita del loro corpo normale. Infatti, nel romanzo, D'Arrigo scrive così:

Le parole, le parole, andava ragionando in quel momento, che grande stranezza sono le parole. Tante volte si partono dal luogo d'origine, dalla cosa, dalla persona, dal fatto d'origine, e si traslocano, girano, girano: tante volte però, si traslocano, girano e girano come ombre senza più il corpo, senza più il significato del luogo d'origine, cioè a dire il significato che persona, cosa o fatto avevano d'origine e che le pittava.³⁰

Questo frammento di testo non soltanto rappresenta una specie di dichiarazione di poetica dell'autore, che, di fatto, effettivamente utilizza parole con nuovi significati all'interno dell'opera, allontanandosi dal corpo delle parole, dal loro significato etimologico, ma, appunto, dimostra come, anche per l'elemento linguistico, si possa parlare di un corpo scodato, di una corporeità perduta. Dunque, è come se anche la lingua fosse sottoposta a quel processo di 'straniamento' che caratterizza tutto il libro. Anche le parole, infatti, vedono il loro corpo originario mutilato e, in questo modo, assumendo significati diversi, è come se anche loro, in un certo senso, si 'codassero', cioè acquisissero un corpo diverso, che è appunto il nuovo significato portato. A sostegno di questo, si pensi alla scena del romanzo in cui è proprio una parola, la parola 'delfino', a trasformarsi nel referente da essa indicato, assumendo un corpo che, per i pellicquadre, è proprio soltanto della parola 'fera', cioè 'codandosi':

Infatti, una volta che l'ebbero scritto, il delfino in parola, [...] si sputavano ai piedi, sputavano cioè sulla parola che avevano scritto, ed era come se dal loro sputo si originasse un mare davanti a ognuno, e come se trovandosi dentro questo mare, l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia: pareva riassommare in quel momento, avvircolato fra testa e coda per non sbordare fuori da quello sputo di mare. Era bianco, colore di verginello, e subito faceva, si faceva, ngangà, ngangà, tutt'occhi dolci come dalla culla.³¹

Inoltre, è importante sottolineare come D'Arrigo utilizzi la condizione del corpo scodato in un intreccio continuo con quella dell'esilio e del pellegrinaggio impossibile dantesco³². Indicando entrambe una condizione di privazione, lo scrittore le utilizza, presentandole alternativamente l'una la conseguenza dell'altra, e, soprattutto, in quanto metafore di una stessa condizione esistenziale.

Dunque, in conclusione di questo breve saggio, appare evidente, a parer mio, come la corporeità giochi un ruolo assolutamente centrale per la rappresentazione dell'inferno



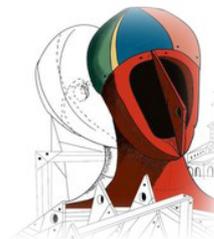
postbellico, che, infatti, è perfettamente racchiuso o racchiudibile nell'immagine del corpo scodato. Immagine che, peraltro, tanto sembrerebbe adatta a rappresentare i nostri tempi recenti, di un mondo in cui la corporeità dell'altro è stata a lungo e, talvolta irrimediabilmente, negata al nostro tatto e alla nostra vista, di popoli che tuttora sono costretti a subire le terribili privazioni causate dalla guerra, di un pianeta che noi uomini-fere stiamo progressivamente scodando, rischiando la possibilità, per noi stessi, di rimanere a galla.

NOTE

- 1 Segre 1994: 25-48.
- 2 Si veda Ledda 2016: 67-68.
- 3 Alighieri 2016: XXV, vv. 100-108.
- 4 Riguardo il concetto di 'figura', si faccia riferimento a Auerbach 1967.
- 5 D'Arrigo 1975: 8.
- 6 Sgavicchia 2005: 18.
- 7 D'Arrigo 1975: 8.
- 8 Ivi: 118.
- 9 Ivi: 362-363.
- 10 Ivi: 386.
- 11 Ivi: 387-388.
- 12 Si faccia riferimento a Sgavicchia 2005; Pedullà 2009, pp. 307-348; Biagi 2017.
- 13 D'Arrigo 1975: 387.
- 14 Ivi: 388.
- 15 Ivi: 76-77.
- 16 Ivi: 77.
- 17 Ivi: 610.
- 18 Ivi, p. 162.
- 19 Ivi: 37.
- 20 Ivi: 901-902.
- 21 Ivi: 430.
- 22 *Ibidem.*
- 23 Alighieri 2016: XXIII, v. 126.
- 24 D'Arrigo 1975: 879-888.
- 25 Ivi: 9.
- 26 Riguardo *Horcynus Orca* e la guerra, si veda in particolare Alfano 2017.
- 27 D'Arrigo 1975: 11.
- 28 Si veda Ledda 2012: 298 e, per una trattazione più ampia, Ledda 2015.
- 29 Lanuzza 2009: 50.
- 30 D'Arrigo 1975: 710-711.
- 31 Ivi: 176-177.
- 32 Si veda nuovamente Ledda 2012: 298.

**BIBLIOGRAFIA**

- Alfano, G. (2017), *Il lido più lontano: Horcynus Orca e gli effetti della guerra*, Bologna, Luca Sossella.
- Alighieri D. (2016), *Inferno*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Alighieri D. (2016), *Paradiso*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Alighieri D. (2016), *Purgatorio*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Auerbach E. (1967), *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, pp. 174-221.
- Biagi D. (2017), *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Macerata, Quodlibet.
- D'Arrigo S. (1975), *Horcynus Orca*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Lanuzza S. (2009), *Intervista a Stefano D'Arrigo*, in Pedullà W. (a cura di), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, pp. 49-55.
- Ledda G. (2012), *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante*, in «Annali dell'Università di Ferrara Online – Lettere», vol. VII, 1, pp. 295-308.
- Ledda G. (2015), *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana; Bologna, Emi.
- Ledda G. (2016), *Leggere la Commedia*, Bologna, il Mulino.
- Pedullà W. (2009), *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in Pedullà W. (a cura di), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, pp. 307-348;
- Pedullà W. (a cura di) (2009), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, gennaio/agosto.
- Segre C. (1994), *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, pp. 25-48.
- Sgavicchia S. (2005), *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

La Scapigliatura nell'inferno di Milano

FRANCESCO BONELLI

LUHCIE, Université Grenoble Alpes
Corresponding author e-mail: bonellifrancesco@live.it

ABSTRACT

Il saggio prende in esame la presenza dell'Inferno di Dante nella produzione giornalistica e narrativa della Scapigliatura democratica dedicata ai bassifondi di Milano. A partire dalla fine degli anni Settanta del XIX secolo, infatti, nei reportage di autori 'scapigliati' come Paolo Valera, Francesco Giarelli e Lodovico Corio, è possibile rinvenire numerosi riferimenti alla prima cantica dantesca, tanto sul piano intertestuale, quanto su quello strutturale. A questo proposito, il saggio intende evidenziare le forme e le motivazioni ideologiche che stanno alla base di tale caratterizzazione infernale, concentrandosi in particolare sulla funzione dell'Inferno dantesco quale serbatoio di immagini e motivi capaci di avvalorare, presso il pubblico, la visione delle zone più nascoste della "capitale morale" d'Italia.

The essay examines the presence of Dante's Inferno in the journalistic and narrative production of the Scapigliatura democratica dedicated to the slums of Milan. Starting from the late 1870s, in fact, in the works of 'scapigliati' authors such as Paolo Valera, Francesco Giarelli and Lodovico Corio, it is possible to find numerous references to Dante's first cantica, both on an intertextual and a structural level. In this regard, the essay intends to highlight the forms and ideological motivations behind such infernal characterization, focusing on the function of Dante's Inferno as a reservoir of images and motifs capable of validating, among the public, the vision of the most hidden areas of the "moral capital" of Italy.

KEYWORDS

Dante, Inferno, Scapigliatura, Paolo Valera, Francesco Giarelli, Lodovico Corio, Milano, Bassifondi, XIX secolo



Nel secondo Ottocento Milano è l'unica città italiana che possa ambire, per sviluppo economico e coscienza di sé, allo statuto di moderna metropoli. È il «microscopico Parigi della Lombardia»¹ – così Cletto Arrighi nella *Scapigliatura e il 6 febbraio* –, ovvero l'unica città italiana dove la presenza di un mercato editoriale, per quanto angusto, consenta a scrittori e giornalisti di vivere del proprio lavoro. È «la città più città d'Italia [...] un prodotto in cui l'uomo ha fatto più della natura»,² come riconosce Verga nei *Dintorni di Milano*: «Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industrie».³ Non a caso, è qui che si tiene nel 1881 l'Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie, «una festa coinvolgente, tesa a celebrare l'avvio del processo industriale»,⁴ con cui la città sancisce il proprio primato morale ed economico. E tuttavia, sotto la superficie di questa Milano «igienica» e «simpatica»,⁵ affiora nella pubblicistica di quegli anni una città identica eppure a questa totalmente opposta, fatta di «viottoli ove non scende mai raggio di sole, vicoli, crocicchi dove si respira un'aria graveolente di miasmi micidiali, angiporti dove s'è costretti a rimboccare i calzoni tanto sono coperti di immondizie e di escrementi solidi e liquidi».⁶ Una Milano, insomma, sulfurea e sconosciuta, che pare l'inferno della prima, o meglio il suo «rovescio della medaglia».⁷

Questa connotazione bifronte e apparentemente contraddittoria, in cui lo sviluppo industriale ed economico della città contrasta con la miseria dei suoi bassifondi, è in realtà un carattere precipuo della modernità urbana. Come afferma Kalifa in un saggio sulla storia dell'immaginario dei bassifondi, «il n'est pas de bas-fonds qu'au cœur de la grande ville».⁸ Di contro alla trasformazione, anche urbanistica, della città – si pensi alla rivoluzione haussmanniana di Parigi e agli 'sventramenti' che colpiranno, pure in Italia, la stessa Milano o la Napoli descritta da Matilde Serao nel *Ventre di Napoli* – i bassifondi incarnano, nella loro dimensione medievale e labirintica, refrattaria a ogni forma di controllo, un nucleo di resistenza al nascente capitalismo moderno. Al pari di Parigi o Londra, dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, insomma, anche Milano comincia a fare i conti con le tensioni politiche e sociali del proprio 'ventre'.

Se della Milano 'solare' si occupa con abbondanza di mezzi e risorse la pubblicistica 'ufficiale',⁹ il racconto della seconda è affidato a quel settore della Scapigliatura milanese detta *democratica*, che tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo si fa latrice di un discorso antagonista dove letteratura e impegno politico convergono verso un obiettivo ambizioso di trasformazione della realtà.¹⁰ Avviata sulle pagine del «Gazzettino Rosa» di Achille Bizzoni e Felice Cavallotti, che già nel 1871 invitava a visitare «le miserabili soffitte del povero» per comprendere «dove sta il marcio della nostra società»,¹¹ quest'esplorazione dei bassifondi milanesi raggiunge il suo apice nel decennio successivo, in giornali come «La Plebe» di Enrico Bignami o «La Farfalla» di Angelo Sommaruga, e si segnala da subito per il ricorso puntuale, e quasi ossessivo, alla metafora infernale. Il risultato è una rappresentazione della città come nuova Dite, fatta di bolge e gironi – del lavoro, della società, del vizio –, entro la quale giornalisti e scrittori si muovono come nuovi pellegrini ultraterreni, talvolta persino a rischio della loro incolumità fisica.



Quest'associazione tra inferno e bassifondi non è una peculiarità italiana o milanese, ma accomuna semmai Milano a una modalità di racconto della metropoli altrove¹² attiva già da inizio secolo:

L'association des bas-fonds à l'enfer s'impose presque naturellement comme un lieu commun de représentation. Dans une société encore très religieuse, mais marquée par un fort mouvement de sécularisation, les bas-fonds offrent une pertinente alternative symbolique.¹³

Oltre che negli articoli di nera, in questa fase sempre più presenti nei giornali milanesi (e non solo),¹⁴ questa connotazione infernale di Milano è ravvisabile in una serie di *reportage* dalla natura ibrida, a metà tra cronaca giornalistica e romanzo, che appaiono a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Tra questi il più importante è senz'altro *Milano sconosciuta* di Paolo Valera,¹⁵ una ricognizione cruda e senza veli delle zone d'ombra della 'capitale morale' che uscì a puntate sulla «Plebe» tra il 26 marzo e il 30 settembre 1878. Oltre che a suscitare notevole scandalo,¹⁶ essa causò all'autore – come del resto altre sue prove successive – alcuni guai giudiziari, fino al sequestro dell'opera. A questa seguiranno, sempre a firma di Valera, *Gli scamiciati* (1880),¹⁷ racconto-intervista a una banda di sottoproletari in cerca di lavoro nelle risaie piemontesi, e il reportage *I mantenuti* (1880),¹⁸ resoconto di una visita dell'autore nella Pia Casa degli Incurabili di Abbiategrasso.

Tra gli scapigliati che contribuirono a questa produzione urbano-infernale va ricordato anche Francesco Giarelli,¹⁹ cronista giudiziario e *reporter* che sotto lo pseudonimo di Psiche pubblicò dall'agosto 1878, come dispensa del giornale «La Farfalla», l'indagine *L'assassinata di Turro. Scene contemporanee di Milano sotterra*, incentrata sul misterioso omicidio di una donna trovata a pezzi nei pressi di Milano. Purtroppo a oggi irreperibile, l'inchiesta – sulla base di quanto possiamo osservare negli articoli di lancio pubblicati proprio nella «Farfalla» – doveva essere di tenore affine alla *Milano sconosciuta*. Non a caso, in fondo all'edizione del 1879 dell'opera di Valera troviamo citato, tra la lista delle pubblicazioni della casa editrice Bignami, proprio il reportage di Giarelli col sottotitolo «Romanzo a tinte forti ed illustrato da 20 incisioni». Tuttavia, come vedremo nell'ultima parte dell'articolo, anche sulla base delle dichiarazioni che Giarelli rilascia in quanto prefatore della *Milano sconosciuta*,²⁰ è verosimile immaginare che sussistesse una distanza tonale e di poetica importante tra le due opere, basata soprattutto su una diversa interpretazione del concetto di verismo.²¹

Infine, a complemento di questo *corpus*, occorre citare l'inchiesta *La plebe di Milano* di Lodovico Corio, pubblicata per la prima volta a puntate nella rivista «Vita Nuova» dal 1° agosto 1876, per essere poi successivamente riedita in volume nel 1885, sull'onda dei successi di Valera e Giarelli, col titolo *Milano in ombra. Abissi plebei* presso Civelli. Questo studio sociologico, che si ispira agli analoghi lavori di Honoré-Antoine Frégier, Paul Cère, Maxime du Camp e Jules Sigfried condotti sulla plebe parigina,²² mostra un'importante distanza ideologica e di intenti rispetto ai lavori di Valera e Giarelli. Corio, che fu un intellettuale vicino al liberalismo di sinistra, operò infatti al di fuori dei circuiti della Scapigliatura in senso stretto, né può considerarsi un giornalista alla maniera degli altri



autori qui presi in esame.²³ E tuttavia, proprio in ragione di questa divergenza, la presenza del *topos* infernale-dantesco in questo *reportage* è ancora più significativa e conferma la sua fecondità quale strumento interpretativo, al di là degli steccati ideologici contingenti, del mondo nuovo dei bassifondi urbani.

Nelle pagine seguenti proveremo a evidenziare forme e motivazioni ideologiche che stanno alla base di tale caratterizzazione infernale, concentrandoci in particolare sui legami intertestuali con l'*Inferno* dantesco. Come cercheremo di dimostrare, in effetti, tale modello riveste una grande importanza nella descrizione/invenzione dei bassifondi milanesi da parte della Scapigliatura democratica, sia in quanto archetipo morale organizzato secondo la struttura luogo-peccato-peccatore, sia in quanto serbatoio inesauribile di immagini da cui attingere per rendere più vivida al lettore la visione e l'esperienza dell'inferno sociale.

Da “antecristi” a “palombari”

Per scrivere della Milano dei bassifondi occorre discendervi, esplorare i suoi recessi, valicare quella frontiera tra luce e ombra che rappresenta la sua struttura più profonda. Gli scapigliati che si imbarcano in questa missione di disvelamento riattivano, attraverso nuove forme di racconto giornalistico, un *topos* fondante – da Ulisse a Orfeo fino, ovviamente, a Dante – della letteratura occidentale, quello della catabasi. Si fanno «palombari» – termine che ricorre sovente nelle pubblicazioni dell'epoca²⁴ – pronti a calarsi in una città che, al pari della Parigi di Baudelaire, è «sprofondata, più ancora sottomarina che sotterranea»,²⁵ allo scopo di cartografarne l'inferno sociale e morale. Numerose sono, infatti, le espressioni che richiamano l'idea di inabissamento. «Non avremo paura di sprofondarci nei bassi fondi sociali, per studiare, rovistare, scandagliare nelle più intime latebre quell'elemento cinicamente detto impuro, che galleggia nelle grandi metropoli»,²⁶ dichiara Valera in apertura a *Milano sconosciuta*. Cosicché accade spesso che l'autore assuma le sembianze di moderno Virgilio, prendendo il lettore per mano e guidandolo, passo dopo passo, in questo mondo altro posto «cento piedi sotterra». ²⁷ Si veda, per citare un esempio, la presentazione del *reportage* *L'assassinata di Turro* di Francesco Giarelli sulla «Farfalla» del 25 agosto 1878:

Per essa i lettori discenderanno nel sottosuolo sociale di Milano, e si vedranno sfilare innanzi tipi e figure senza nomi o cognomi da far rabbrivire. Ed assisteranno ai caratteristici colloqui nelle più tette taverne e sotto gli ippocastani dell'Arena. E si troveranno a tu per tu coi ladri, coi manutengoli, coi furfanti, coi malandrini di qualunque specie, con tutto il basso mondo *interlope* di Milano, così vaso, così vario, così orribile e così sconosciuto...

Ora, è interessante notare come la figura del *palombaro* – a sua volta modellata su quella del *flâneur*²⁸ – vada a innestarsi, nell'ambito della produzione scapigliata che qui ci interessa, su una base intrisa di *satanismo*. Già nell'*Introduzione* al romanzo di Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 Febbrajo* (1857),²⁹ primo documento della *bohème* milanese, troviamo una definizione del gruppo quale «pandemonio del secolo»³⁰ e un parallelo con la figura di Mefistofele. Arrigo Boito, nella poesia *Dualismo* (1864) – non a caso intessuta di dantismi –, parla del poeta



scapigliato come d'un «caduto chèrubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / [...] verso un lontano ciel» (vv. 3-7).³¹ Lo stesso anno Emilio Praga, in *Preludio*, definisce gli scapigliati «antecristi»³² alle prese col «pallido demone»³³ del loro tormento interiore. Né mancano figure 'infernali' o 'demoniache' nella narrativa scapigliata, da Tarchetti (*Racconti fantastici* e *Fosca*) a Gualdo (*La gran rivale*), da Camillo Boito (le novelle *Macchia grigia*, *Il demone muto*) al fratello Arrigo (*La musica in piazza*, *L'alfiere nero* etc.).

Se però negli anni Sessanta questo *satanismo* si risolve in una ricerca tutta poetica del brutto, in una blasfemia formale che ambisce a rompere i codici tradizionali, nel segno di quell'«arte malata»³⁴ teorizzata dagli stessi Boito e Praga nella loro rivista «Figaro», a partire dal decennio successivo questo paradigma muta e si esteriorizza. Lo scandalo non sta più nella crisi dell'ideale – simboleggiata per esempio in *Lezione di anatomia* di Arrigo Boito dal corpo esanime di una vergine che svela al suo interno un feto di trenta giorni –, bensì nel tessuto sezionato della città. L'antinomia propria della riflessione scapigliata tracima all'esterno, indicando nuovi luoghi soglia tra la Milano di sopra e quella di sotto (la caserma, l'ospedale, la prigione, l'industria, l'ospizio, il bordello), dove si ammassano i 'dannati' venuti dalle campagne ad alimentare il nuovo mito ambrosiano del progresso economico. Un esodo, quello verso la città, che tra gli anni Settanta e la fine dell'Ottocento raggiunge la sua acme, come testimonia questo passaggio tratto da un articolo del «Secolo» dell'11-12 novembre 1890:

Cacciati dalla fame, dalla orrenda fame che abbrutisce, i paria delle campagne muovono verso la grande città, senza conoscervi alcuno, senza alcuna promessa di lavoro, alla ventura. [...] Invadono i sobborghi ove trovano meno difficilmente un rifugio ed aumentano ogni giorno, da ogni parte, mischiano i loro dialetti, i loro dolori, le loro imprecazioni, le passioni violente suscitate dal bisogno, stringono la popolosa città in una cerchia che si fa sempre più minacciosa.³⁵

L'inferno non è, quindi, una dimensione sovranaturale, ma la quotidianità urbana, a cui per accedere basta squarciare il velo dell'ipocrisia borghese. Il dualismo della poetica scapigliata si rispecchia, allora, in quello più vasto della città e diventa oggetto e ragione di una nuova forma di militanza politico-letteraria.

Questa presa di coscienza comporta, per il giornalista-scrittore che decide di farsi osservatore, la necessità di 'scendere all'inferno' e mettersi, seguendo l'esempio di Baudelaire, «dalla parte degli asociali».³⁶ Nell'assunzione di questa prospettiva la Scapigliatura presenta, come ogni *bohème*, il vantaggio strutturale della propria marginalità. Ancora Kalifa:

Des traits structurels unissent les deux mondes. [...] Ils appartiennent à la grande famille des déshérités. Le même nomadisme urbain le caractérise, le même goût des marges les habite. Ils ne suivent aucune règle stable, dédaignent les normes de la vie sociale, récusent la vie bourgeoise. Leur existence est donc marquée par la pauvreté, la déchéance, le déclassement, la mort solitaire à l'hôpital ou dans la rue.³⁷



Il reporter deve mischiarsi con quello che racconta, deve toccarlo con mano, perfino subirlo. A questo proposito, e tornando al motivo della catabasi richiamato in apertura, un primo elemento strutturale che accomuna i *reportage* presi in esame all'*Inferno* di Dante consiste in un particolare modello narrativo-epistemologico che Marie-Ève Thérénty ha definito, con riferimento al giornalismo francese del secondo Ottocento, “paradigma Dante-reporter”, proprio a evidenziare l'importanza che in esso riveste l'ipotesto dantesco. A servirsene per la prima volta sarebbe stato, secondo Thérénty, Jules Vallès – autore molto apprezzato e tradotto nell'ambito della Scapigliatura politica³⁸ – in un *reportage* intitolato *Au fond d'une mine*, frutto della visita da parte dell'autore di una miniera nei pressi di Saint-Étienne, e pubblicato su «Le Figaro» il 16 e 17 novembre 1866. Così lo descrive Thérénty nella versione che ne dà Vallès:

Le journaliste s'exprime à la première personne du singulier. Il est personnellement en charge de la vision et aussi au-delà de la perception de la réalité car tous les sens participent au reportage [...] Aucun médiateur, aucun littérateur ne vient s'interposer entre le réel et le reporter.

Le garant de la véracité de ce reportage est le corps du reporter, véritable appareil enregistreur, exhibé tout au long du reportage.

Messa in scena della propria discesa agli inferi, con lo sdoppiamento tra autore e personaggio; “gradazione iniziatica”³⁹ dell'esperienza arricchita dall'intertesto dantesco; assenza di diaframmi tra chi osserva e l'oggetto osservato: gli elementi distintivi di tale paradigma compaiono anche nei romanzi-*reportage* del nostro *corpus*, con l'obiettivo primario di ingenerare, presso il lettore, un effetto di autoevidenza (seppure incredibile, quanto riferisco è vero in quanto visto con i miei occhi). In altre parole, l'insistenza sul principio dell'autopsia, sulla testimonianza suffragata dalla visione diretta, diventa garanzia della veridicità del racconto. Con la conseguenza che più l'osservazione – e dunque la catabasi – si fa pericolosa e sgradevole, più l'informazione diventa rilevante: «[l']information prend d'autant plus de valeur qu'elle est difficile à obtenir et qu'elle nécessite un sacrifice de la part du journaliste prêt à perdre la vie pour l'information».⁴⁰ Da qui l'enfasi posta sugli aspetti sensoriali all'interno di questi *reportage*. Nelle sue esplorazioni Valera procede spesso, ad esempio, «colla fiala sotto il naso»,⁴¹ poiché, «[v]olere o no, si è costretti a turarsi bocca e naso per non cadere tramortiti al suolo».⁴² Mentre Corio, visitando una locanda, può esclamare «[c]ielo, che puzzo orribile!»⁴³ prima di invitare il lettore a non distogliere lo sguardo e a farsi coraggio: «Coraggio, ed osserviamo».⁴⁴

La funzione dell'intertesto dantesco

Per i *palombari* che si inoltrano nella Milano sconosciuta, il racconto dei bassifondi significa misurarsi coi limiti referenziali di quel realismo giornalistico che, almeno a leggere le loro dichiarazioni d'intenti, dovrebbe fungere da bussola stilistica di questa produzione. «Tutto ciò sembra impossibile in una città come la nostra. Ma è una verità vera, di cui possiamo



farci mallevadori»,⁴⁵ garantisce Valera. E tuttavia, a causa della sua straordinarietà, il mondo altro di questa Milano sotterranea si mostra refrattario a resoconti 'oggettivi', suggerendo piuttosto a chi vi si prova l'uso di moduli fantastici, più adatti a render conto dell'eccezionalità di quanto osservato.

Alla luce di questo contrasto – da una parte la volontà di resoconto oggettivo della vita dei bassifondi, dall'altra la drammatizzazione fantastica del racconto al fine di scioccare il lettore –, ben si comprende l'esigenza di ricorrere a Dante quale serbatoio di motivi e immagini capaci di avvalorare l'esperienza offerta al lettore. «Era ben meglio che Dante, invece della Divina, scrivesse la Commedia Umana», sentenzia Valera nella *Milano sconosciuta*.⁴⁶ E non a caso, è proprio sul tema dell'ineffabilità che insiste una delle citazioni dell'*Inferno* proposte all'inizio della stessa opera: «Se tu sei or, lettor, a creder lento / Ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia; / Ché io, che 'l vidi, appena il mi consento» (XXV,⁴⁷ vv. 46-48).

Nel *corpus* preso in esame, questa funzione dell'intertesto dantesco si articola attraverso tre diverse modalità di citazione. Ne diamo conto qui di seguito.

1. La prima è intertestuale in senso stretto e consiste in citazioni dell'*Inferno* segnalate tipograficamente e poste fuori corpo. Nella *Milano sconosciuta*, ne troviamo diverse: nel cap. I *Che faremo*, compaiono i versi di *Inf.* III, 104-5: «stanzaccie [...] dove i cenciosi [...] bestemmiano i lor parenti / L'umana specie, il loco, il tempo e il seme / Di lor semenza e di lor nascimento».⁴⁸ E dallo stesso canto provengono le citazioni del cap. XII, dedicato all'ergastolo di Porta nuova – «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / Risonavan per l'aere senza stelle / Perch'io al cominciar ne lagrimai»⁴⁹ (*Inf.* III 22-24) – e del cap. I *mentecatti*, stavolta con riferimento al manicomio milanese della Senavra, cantato in quegli stessi anni da Ferdinando Fontana nella poesia *La senavra*⁵⁰ – «Diverse lingue, orribili favelle / Parole di dolore, accenti d'ira / Voci alte e fioche, e suon di man con elle» (*Inf.* III 25-27).⁵¹ Nel cap. XVII intitolato *Sodoma e Gomorra*, invece, la citazione dantesca serve a Valera a precisare che la «pederastia»,⁵² descritta con toni omofobi che rispecchiano la mentalità dell'epoca, riguarda anche il ceto ecclesiastico: «Insomma, sappi che tutti fur cherici / E letterati grandi e di gran fama»⁵³ (*Inf.* XV 106-7). Oltre che in Valera, versi fuori corpo si trovano anche nel reportage *Milano in ombra* di Lodovico Corio: nel cap. *Dove dorme il lôcch*, il Corio personaggio, all'uscita di una locanda appena esplorata e descritta con dovizia di dettagli ripugnanti, richiama con sollievo l'ultimo verso dell'*Inferno* («Quindi uscimmo a riveder le stelle»,⁵⁴ *Inf.* XXXIV 139).

2. In altri casi la citazione è più indiretta e consiste in generici dantismi, alcuni di uso comune, altri più ricercati. Nella *Milano sconosciuta* le stanze del povero appaiono «d'ogni luce mute»⁵⁵ (*Inf.* V 28), espressione che ritorna più avanti nel cap. IX *La via del Guast* a descrivere il *baccalin* (la cicchetteria) – «questo luogo d'ogni luce muto», paragonato a una «gironda infernale»⁵⁶ – di un ex galeotto di nome *El Golott*. Nello stesso reportage, all'interno di quelle bolge infernali che sono gli alloggi dei diseredati, si può respirare «la pestilenziale putredine di quelle morte gore»⁵⁷ (*Inf.* VIII 31). Ancora, la già citata Senavra è la «bolgia dei dementi!»,⁵⁸ parola che ritorna pure nel cap. IV *Un cul-de-sac* a proposito di



un bordello («la bolgia in cui ci trovavamo»).⁵⁹ E un altro cicchettaio equivoco, nella stessa via del Guast, «ha provato anche lui come sa di sale il pane della prigione»⁶⁰ (*Inf.* XVII 58). Lo stesso modo di citazione è all'opera nel successivo *I mantenuti*, dove una rissa sorta tra «una dozzina di ebeti, col naso pavonazzo», osservati con crudele divertimento dagli altri ricoverati, diviene occasione per richiamare ancora *Inf.* III 27 in combinazione con *Inf.* XXI 139: «La piccionaia si godeva quella baruffa, alternata dai gelati gomitoli, smascellando dalle risa e *trombettando al deretano voci alte e fioche* che languidamente morivano nello spazio lontano».⁶¹ E più avanti, nel cominciare la descrizione di un altro settore dell'edificio, Valera parla, riecheggiando ancora Dante, di «[n]uovi tormenti e nuovi tormentati»⁶² (*Inf.* VI 4). Dantismi si trovano anche in *Gli scamiciati*: «il duce, preoccupato [...] ristette»⁶³ (*Inf.* XVIII 44), leggiamo a proposito del personaggio di Nosetti, che in effetti nell'opera funge da guida per il Valera personaggio. E poco dopo, nello stesso capitolo, la banda di scamiciati che si rifugia sotto il porticato di una cascina per trascorrere la notte offre il destro per un riferimento alla similitudine delle pecorelle di *Purg.* III 79: «uno dietro l'altro, come le pecorelle dantesche».⁶⁴ Infine, anche in *Abissi plebei* di Corio, e nel capitolo forse più 'infernale' del reportage – *Dove dorme il lóccch* –, troviamo un'allusione alla *Commedia* nella persona del brigadiere che accompagna Corio nelle sue esplorazioni, il quale viene definito, al pari di Virgilio, «guida cortese»⁶⁵ (*Inf.* II 58 e III 121).

3. Un'ultima forma di questa relazione intertestuale consiste, infine, in allusioni più generiche all'immaginario infernale, nella direzione di un potenziamento drammatico degli effetti del testo e di una sua 'fantasticizzazione'. Tra i tanti possibili si veda, a illustrare questo procedimento, il seguente brano tratto da *Gli scamiciati*:

Lo stanzone, negro come una bolgia, lumeggiato da una luce morente ch'iva e rediva dal suolo alle pareti, presentava un non so che d'infernale.

L'ombra dei senzascarpe era tutta bizzarramente disegnata lungo la muraglia. Vedevo bocche che si spalancavano e si chiudevano flemmaticamente; occhi che si dilatavano coll'ingrossarsi delle teste ondeggiate come ali di corvo sbattute dal vento; braccia che si protendevano, gambe che si annodavano e si snodavano [...] Una fantasmagoria addirittura.⁶⁶

Queste atmosfere infernali e dantesche erano, del resto, assai frequenti anche nei giornali scapigliati e socialisti dell'epoca. In un articolo firmato da Ernesta Napollon, e pubblicato sulla «Plebe» il 15 aprile 1882 col titolo icastico *Fango sociale*, si può leggere ad esempio: «il sangue sale al viso come vampa di fuoco, osservando quelle bolgie [*sic*] che neppur l'efferata e truce fantasia di Dante sognò». O si veda ancora quest'articolo dal titolo *Nell'Inferno*, stavolta tratto dal giornale «La Lotta» che lo stesso Valera fondò nel 1880, a proposito delle condizioni degli operai nella fonderia Barigozzi di Milano:



Scendete il ponte dello Scalo-merci e venite con noi alla Fontana, nello stabilimento Barigozzi. Immaginatevi una caverna tra le gole delle montagne, lontana dai rumori e dai vizi cittadini. Figuriamocela in piedi a grosse travi, con la tettoia qua e là sforacchiata, con dei tramezzi impiestrati di sabbia e calcina che la suddivisione in parecchi quadrati, con delle assicelle che spuntano o spenzolano, o si baciano o s'accavallano, quasi casa in demolizione. Affumicata, sporca dovunque di negra belletta, scarsamente arieggiata, con in fondo uno smisurato cannone che sale a un impalcato, da dove un uomo, più nero del mulatto, rovescia senza posa, nella slargatissima e insaziata bocca, badilate di bronzo, o di ghisa, o di carbone. Tutto ciò sinistramente illuminato da superbe lingue di fuoco, che escono al cielo soffiate con violenza, mentre una bizzarra pioggia di scintille si sparge e cade nel "cerco della piovà". Immaginate ancora. Supponete di vedere degli zingari in blouse e in calzoni di tela russa, dalla pelle sudicia di fuliggine, intenti chi a ricevere il vinto elemento, chi a portarlo nella secchietta, chi a riversarlo liquefatto nelle forme, chi a portare torsoli o bastoni di ferro, e chi a seppellire o a disseppellire i lavori da compiersi o compiuti.

[...] Piangete!⁶⁷

In questo scenario, più simile a «una caverna tra le gole delle montagne» che a uno stabilimento posto nel cuore della città, l'inferno si rivela, dunque, quello del lavoro, reso ancora più vivido dal richiamo alla pioggia di *Inf.* VI 7, tramutata per l'occasione in pioggia di fuoco e scintille. Dinanzi a tale spettacolo, il lettore è allora chiamato – quasi forzato – a rivivere, sulla spinta delle numerose apostrofi, la discesa del narratore («Scendete», «Immaginatevi» «Immaginate ancora»), prima di cedere, infine, alla commozione finale («Piangete!»).

La topografia della Milano infernale

Si è detto finora della presenza intertestuale che ha l'*Inferno* in questa produzione. Ma oltre che nei riferimenti testuali sopra esposti, il peso del modello dantesco si avverte anche, in termini più strutturali, nella scelta di rappresentare i bassifondi di Milano come sistema organizzato secondo il principio dell'identità tra luogo, individuo e comportamento.⁶⁸ Allo stesso modo che l'inferno, infatti, «[l]es bas-fonds s'étendent sur un terrain meuble, vague, où la réalité, la pire des réalités, a partie liée avec l'imaginaire, un terrain où le 'social' est constamment redéfini par le 'moral'». ⁶⁹ Figli di Sodoma e Babilonia,⁷⁰ essi riattivano, dunque, il mito culturale dell'inferno, che se da un lato risulta sprovvisto di ogni prospettiva teologica – come vedremo l'inferno di Milano non ammette vera redenzione –, dall'altro conserva comunque una sua dimensione morale. Nei romanzi-*reportage* qui presi in esame ciò si realizza, in concreto, nell'adozione di una struttura che si sviluppa, come l'*Inferno* dantesco, per quadri conchiusi, secondo la corrispondenza capitolo-luogo-peccato. Una scorsa ai titoli dei singoli capitoli è, a questo proposito, istruttiva: *Dove dormono i pezzenti, Via Vetraschi, Via del Guast, L'ergastolo di Porta Nuova, Piazza Castello, Al cellulare* etc. in *Milano sconosciuta*; *Fondacci, Dove dorme il locch, I nottivagi, I pitocchi* etc. in *Milano in ombra* di Corio. Si tratta di una modalità di racconto che procede per quadri, nel quale all'esempio di Dante si mescola il paradigma della *tranche de vie* naturalista, alla maniera



dei *Réfractaires* di Jules Vallès, già richiamato sopra come modello per la Scapigliatura politica.⁷¹

Questa topografia organizzata per scene distinte è rafforzata dal riferimento costante a degli spazi che potremmo definire ‘liminari’, richiamati da chi racconta proprio nel momento in cui questi vengono varcati, a segnalare il passaggio da un luogo all’altro, da una scena a quella successiva. Può trattarsi di porte, reali o simboliche, come in questo passaggio dagli *Scamiciati*: «Pareva mi si spalancasse la porta dell’inferno. Non aveva forse torto. Una volta entrati, si è perduti per tutta la vita».⁷² Oppure di insegne, come quella che troviamo nel cap. VI della *Milano sconosciuta*, all’ingresso della Locanda Berrini: «Al sommo dell’*introibo* (porta) è infissa una lampada, sui vetri della quale leggi: *Qui si alloggiano i forestieri*».⁷³ Oppure, sempre nel mezzo della perlustrazione di una locanda, nel cap. *Dove dorme il lóch* degli *Abissi plebei* di Corio, dove la precisazione circa la valenza del termine ‘forastieri’ coglie bene il senso di marginalità che accomuna la gente dei bassifondi: «Sopra un usciaccio mezzo scardinato e roso dal tarlo [...] sta una vecchia ed affumicata lanterna a riverbero, colla fronte ricoperta di carta untuosa, sui cui sta scritto: *Alogio pei forastieri*. Nessun Russo, Tedesco o Francese pose mai il piede là dentro, tuttavia dal padrone di quella locanda, tutti gli avventori, che per lo più sono di Milano o dei dintorni, vengono qualificati per forastieri».⁷⁴

Non mancano, su queste soglie, anche figure direttamente prelevate dall’*Inferno* dantesco: «Lì vicino, quasi cerbero al *bronte* (bordello), un *pacel* (amante della padrona), dal naso rosso come un peperone, che ci dà una sbirciata provocantissima...» in *Milano sconosciuta*;⁷⁵ nello stesso reportage troviamo nel cap. *L’ergastolo di Porta Nuova* un riferimento al Minotauro, presente anche ne *I mantenuti*: «[è] quello il minotauro che inghiotte».⁷⁶

All’interno di questa Milano sotterranea, la direzione sembrerebbe quella ineluttabile dell’inabissamento, come segnalano del resto le numerose apostrofi a punteggiare, un po’ ovunque nel *corpus*, la discesa: «Passiamo oltre»,⁷⁷ «Scendiamo ed entriamo»,⁷⁸ «Entriamo per questa angusta porticina».⁷⁹ Un movimento che si snoda attraverso spazi sempre più angusti e claustrofobici, con l’effetto di un crescendo drammatico: «Dal pandemonio all’inferno»,⁸⁰ leggiamo nel cap. *Via Vetraschi* di *Milano sconosciuta*, seguendo il *Valeraviator* da una stanza all’altra di una casa chiusa; «Attraversammo sale e corridoi e bugigattoli e scorciatoie e giù a balzelloni nel ventre dell’edificio», si legge nei *Mantenuti*;⁸¹ e allo stesso modo in Corio: «Per l’androne lungo, stretto, basso, fangoso e grave olente, eccoci giunti a un piccolo e uggioso cortiletto».⁸²

Eppure, a ben vedere, questa catabasi – almeno sul piano etico-morale – è più apparente che reale, poiché il peccato è ovunque e ovunque irredimibile. Il destino della plebe che popola i bassifondi, infatti, non ammette cambi di rotta e appare fin da subito fissata nel suo itinerario/destino di caduta, come bene esprimono questi due passaggi rispettivamente tratti da *Milano in ombra* di Corio e *Milano sconosciuta* di Valera:



Il lôcch di solito, nasce in un Brefotroffio, passa l'adolescenza nel Riformatorio, si sviluppa e vive nel carcere e muore all'ospitale. Tra l'uno e l'altro stadio di vita passa i giorni nel postribolo, nella taverna o sulla piazza.⁸³

[...] vi condurremo nei luoghi più orridi e spaventevoli: dalla cella di S. Antonio, all'ergastolo di Porta Nuova; dalla stamberga alla cascina; dal *baccalin* all'androne di un ospedale; dalla locandaccia perduta alla *guardina*; dalla casina alla soffitta abitata dalla mercantessa di baci; dalla scuola di ballo al cimitero.⁸⁴

Tra le bolge della Milano sotterranea assistiamo, insomma, a un ribaltamento della prospettiva morale che informava la topografia dell'*Inferno* di Dante. I 'dannati' dei bassifondi non pagano, infatti, per i peccati commessi in vita, ma per quelli delle classi superiori che se ne disinteressano, entro i confini di un «inferno orizzontale»⁸⁵ – come lo definisce Ghirlanda a proposito di *Milano sconosciuta*, ma è considerazione che si può allargare all'intera produzione qui presa in esame – privato di qualsiasi prospettiva etica. Al punto che persino la fuga, come per gli 'scamicciati' del reportage omonimo, si rivela inutile, perché all'inferno di Milano, salutato con accenti manzoniani – «Addio carceri criminali, addio S. Vittore, addio. S. Antonio, tetri luoghi»⁸⁶ – seguirà inevitabilmente quello della risaia. Lo spiega bene la 'guida' Nosetti, in un altro passaggio dallo stesso *reportage*:

- Non mi parlino del prete! [...] Si figuri ch'egli va cianciando al povero prigioniero di dio, di Cristo, suo figliuolo, della beata vergine, dei santi e del paradiso, ricordandogli tratto tratto che dio è clemente e che al di là c'è un inferno.

Oh, santissima immacolata! gli dissi un giorno. Ma non è forse tutto un inferno la nostra vita?⁸⁷

Intervista col 'dannato'

La struttura per quadri distinti appena descritta, dove ogni quadro è dedicato a uno specifico peccato, implica anche una precisa modalità di presentazione dei 'dannati', anch'essa debitrice del modello dantesco. Ma chi sono i 'dannati' dei bassifondi di Milano? Nei *Mantenuti* Valera li descrive come una massa indistinta che include operai, assassini, prostitute, mendicanti:

Dovunque battaglioni di paria da sfamare, derelitti da vestire, tapini da disgelare. Gente che soffre i crampi allo stomaco e urla inascoltata per le strade, nelle stamberghe, nei soppalchi. Prigioni che si moltiplicano come li ospiti, come i postriboli, come le case di correzione [...] Operai allampanati che disertano le officine e insorgono, le braccia tese, per costringere le pance omicide a dar loro quanto basti a crepare di languore. Spiantati dalla faccia olivastra che si rovesciano dalle cupole o si sommergono o domandano pietà al carbone o muoiono baciati da una pistola.⁸⁸

Nel *reportage* di Giarelli citato sopra, si tratta dei «ladri», «manutengoli», «furfanti» e «malandrini di qualunque specie» che abitano i «bassifondi sociali».⁸⁹ Più circostanziata



l'analisi di Corio, che distingue tra i cosiddetti *lôcch*, criminali e vagabondi apparentati col tipo più antico milanese del *barabba*, «l'operaio corrotto, litigioso e beone»,⁹⁰ e l'«ottimo popolo operaio, che [...] è diventato massai e previdente ed ama l'istruzione ed il lavoro».⁹¹ La feccia sta ovviamente nella prima categoria, la quale è descritta, in termini quasi antropologici, come un mondo altro, assolutamente distinto resto della società:

la marmaglia pullula e brulica in ogni grande città, eppure gli onesti cittadini non la curano, perché non la vedono quasi mai, e appena ne ricordano talvolta con disprezzo il nome. Di giorno essa appare di rado; sfogna per lo più di notte [...].⁹²

Costituisce una società nella società, con alcune consuetudini dagli interessati riconosciute per leggi, con lingua propria, con mestieri speciali [...].⁹³

La caratterizzazione dei 'dannati' sociali nel *corpus* è, dunque, varia. Un tratto comune, però, è quello della bestialità, di un'animalità estrema che comprende, allo stesso tempo, tratti fisici e morali. In Corio la «plebaglia è brutta a vedersi, per la sua selvaggia rozzezza è altrettanto disgustosa a trattarsi».⁹⁴ Nella descrizione di una vecchia mendicante che troviamo nel cap. *Dove dorme il lôcch*, questa cifra descrittiva raggiunge esiti estremi, fino a prefigurare la dissoluzione della carne:

gli occhi infossati, [...] le ossa zigomatiche sporgenti, il naso adunco il mento aguzzo e prominente, il colorito terreo, tutto insomma contribuiva a renderla orribile, mostruosa. [...] dormiva, emettendo certi rantoli ferini, che accennavano un sonno irrequieto, forse rotto da sogni paurosi, turbato da reminiscenze o da previsioni dolorose. [...] viveva ignoto il presente, per rientrare nell'ignoto, come i miliardi d'atomi umani che sono dannati a pullulare e sparire sulla crosta di questo povero globo.⁹⁵

In Valera troviamo ritratti ancora più giocati sulle categorie dell'orrido e del mostruoso: «Teste senza capelli, bocche senza denti, petti senza mammelle...»,⁹⁶ leggiamo in *Milano sconosciuta*; i mantenuti del *reportage* dallo stesso titolo sono «[a]borti di natura, mostri mancati, uomini fanciulli, fanciulli uomini, rachitici, storpi, guerci, ciechi, muti, sfigurati, mutilati, là sulla sabbia a gestire, a insudiciarsi, a piangere, a smascellare dalle risa, a innalzare grida, a pizzicarsi, a graffiarsi, a dire parole incomprensibili».⁹⁷ Tale animalità si traduce, talvolta, in completo anonimato, come per i «numerizzati»⁹⁸ dell'Ergastolo di Porta Nuova, che si trovano privati persino dell'individualità della loro pena. Ma non solo: anche la morte può rappresentare, essa stessa, un nuovo supplizio, perché al contrario dei ricchi, «che hanno la fortuna di morire tra i pianti», la «porca plebe [...] prima di ritornare alla terra, deve pagare il tributo alla scienza», offrire cioè il proprio corpo agli esperimenti dei medici:



No, per tutti i Belzebù del sottosuolo, non vogliamo morire all'ospedale. Quel buttare là i corpi quasi ancora palpitanti sulla *planche* ingrassata ancora dai cadaveri che li hanno preceduti, nudi, insudiciati da un numero, non ci garba, non ci va a sangue. [...] Abbiamo veduto nella sala mortuaria un corpo affettato in mezzo a delle pozze di sangue nero. Di qua un braccio, di là la testa, di su un piede, di giù un costato; più in là una gamba, poi una mano, e poi...⁹⁹

L'accento posto nel *corpus* sulla spersonalizzazione dei 'dannati' non impedisce comunque ai *palombari* di fermarsi, quando la situazione lo permette, a interloquire con loro.¹⁰⁰ Capita spesso, in effetti, che il giornalista rivolga alla guida di turno – il secondino del carcere cellulare, la megera che fa strada nei bordelli, il «ricoverato lungo, magro, sbilenco»¹⁰¹ ne *I mantenuti* o il funzionario di polizia nella *Milano in ombra* di Corio – la domanda «Chi è?», prima di ascoltare vita, gesta e peccati del 'dannato'. Così ad esempio, nei *Mantenuti*, con il celebre brigante Gasbarrone, al quale Valera chiede dettagli della sua attività di bandito:

Il cicerone ci addita Gasparoni, in carne, pelle ed ossa. Non crediamo ai nostri occhi; eppure egli è là seduto sur una scranna liscata, accanto al suo letto, fumando in pace una pipa, come veterano dell'armata, che assapora gli ultimi giorni riandando i durati combattimenti.
- Antonio? Gli disse la nostra guida.
- Coss'è?
- Sono signori che vogliono vedervi.¹⁰²

Talvolta, può anche capitare che l'intervistato si riveli, a uno sguardo più attento, una vecchia conoscenza di chi parla, come lo scrittore fallito di questo passaggio della *Milano sconosciuta*:

- Chi è quel giovane là? domandammo al rubicondo *régisseur*.
- Mah! noi lo abbiamo qui da tre giorni. Ci ha dato il nome di Arturo*** ed ha dichiarato di essere scrivano.
Traemmo dal taschino il porta-zigari e aperto l'offerimmo al giovine. [...]
- Siete copista, non è vero?
Quella parola copista, buttata là senza maligne intenzioni, lo fece trasalire.
Si alzò, si curvò al nostro orecchio e ci disse un nome, mentre col rovescio della mano destra si tergeva frettolosamente una lagrima...
Potenz'interra! Questo scamiciato, questo Ymbert Galloix senza l'ultimo episodio, era l'autore di un libro che noi avevamo letto e che al suo apparire aveva fatto un certo chiasso nel mondo letterario!¹⁰³

In altri casi, l'incontro col dannato viene addotto come movente principale della testimonianza giornalistica. *I mantenuti*, ad esempio, sono dedicati a Ottavia, un amore di gioventù che Valera ritrova «sconciata su un miserabile letto del Ricovero di Abbiategrasso», dopo che questa era stata abbandonata dal marito. Cosicché l'autore può



chiosare: «Ricordando in queste pagine Ottavia, ricordo coloro che come e più di lei furono sventurate». ¹⁰⁴

Questa compartecipazione fa sì che il Valera-*viator* mostri spesso pietà in questi colloqui, istituendo un ulteriore parallelo col Dante personaggio. ¹⁰⁵ Tanto più che molti dannati, come la Francesca del V dell'*Inferno*, parlano a prezzo della loro sofferenza, come «colui che piange e dice» (*Inf.* V 126). Così, ad esempio, un personaggio degli *Scamiciati*: «Dire la mia storia [...] è cosa arduissima, se si pensa che non ricordo nella vita che giorni in cui i calci si succedevano ai pugni, tutte le volte che avevo fame». ¹⁰⁶ Nei *reportage* di Valera numerosissimi sono gli episodi nei quali troviamo espressa tale commozione:

È dinanzi a quella tregenda oscena, che vogliamo vedervi rimanere a ciglio asciutto...

Dinanzi a quello spettacolo senza nome ci sentimmo il bisogno di piangere. ¹⁰⁷

Due lagrime sgorgarono dal nostro ciglio. ¹⁰⁸

Ogni qualvolta varchiamo la sconsolata soglia di uno di questi abbominati edifici, dove la poveraglia soffre e piange senza speranza, ci sentiamo invasi da una tenerezza che va giù nel profondo delle viscere a cercarci una lagrima. ¹⁰⁹

Talvolta tale compartecipazione non si limita alle parole. Nella *Milano sconosciuta*, ad esempio, al cap. XVIII *I morituri*, il Valera-personaggio, impietosito dalla sua storia, fa l'elemosina a un mendicante («Stringemmo nelle tremule mani del vegliardo qualche soldo e lo salutammo»). ¹¹⁰ Mentre assai più intimo è il contatto che troviamo al cap. X *Soncino Merati*: qui, dopo aver difeso una prostituta da un cliente violento, Valera si lascia andare, congedandosi, persino a un bacio («Ci ribaciammo e ci abbandonammo con un rincrescimento, come se fossimo stati due amanti»). ¹¹¹

In questo senso, assai diverso appare l'atteggiamento di Corio, per il quale il «forte sentimento di pietà» ¹¹² per la plebe – come si può vedere nel capitolo dedicato ai Brefotrofi – si accompagna sempre a una ferma distanza sociale, tanto che lo stesso autore parla di un sentimento di «compassione misto tuttavia a schifo e ribrezzo». ¹¹³ Un atteggiamento confermato anche dalla (scarsa) interazione coi 'dannati', che in *Abissi plebei* si presenta davvero ridotta al minimo e sempre mediata dalla guardia di sicurezza che lo scorta nelle sue peregrinazioni. ¹¹⁴

Oltre l'inferno

Si può uscire dall'inferno di Milano? La dimensione moralmente orizzontale dei bassifondi, per come l'abbiamo presentata finora, non ammette soluzioni semplici. Per tutti – Valera, Corio, Giarelli – il colpevole sono le classi superiori, la borghesia. Ma il senso di questa colpevolezza e gli interventi sociali che dovrebbero costituirne il corollario, mutano ovviamente a seconda dell'atteggiamento di chi guarda. C'è chi, come Valera, dopo averlo



visitato ed essersi mischiato con esso, si porta un po' d'inferno dentro per farne l'arma di una futura rivoluzione:

Domani i refrattari al banchetto della vita ne avranno fino alla gola di elemosina; doman l'altro sorgerà l'aurora del 93 purificata dall'esperienza.¹¹⁵

Che giorno di gioia!

Oh, come le genti misere e grame affonderanno le unghie nelle epe lardose! Oh, con qual gaudio sazieranno l'odio antico. [...]

Si vendicheranno i morenti di fame, i bersagliati, i conculcati, i martirizzati di tutte le età, di tutte le nazioni.

La giustizia sarà completa, non dubitate!¹¹⁶

Più cauto, come leggiamo nella prefazione a *Milano sconosciuta*, appare invece Giarelli, che se condivide la diagnosi di Valera, certo non concorda con le conclusioni che se ne possono trarre:

Vedi? Io capisco che ogni reato abbia in sé attendibilissimi elementi di scusa. Capisco che l'ozio, il vagabondaggio, il borseggio, il furto, tutti in genere i delitti contro la proprietà, sono per la massima parte conseguenza d'un ordinamento sociale sbagliato e talora coattivo dell'individuo al delinquente. [...]

Ma io non spingo la mia compassione sino alla giustificazione piena ed assoluta dell'ozioso, del vagabondo, del borsaiuolo e del ladro. Io non invito chi ha rubato una volta a rubare una seconda per il bel gusto di punire due volte la società dell'effettivo delitto d'averlo obbligato a rubare la prima per non morir di fame, e di non averlo riabilitato dopo l'espiazione della pena.¹¹⁷

Un distinguo che si nutre anche di motivazioni stilistiche, relative alla distanza tra sé e quanto osservato, in altre parole al punto di vista che si vuole adottare rispetto ai bassifondi:

Come campione di *verismo*, la tua Milano non subisce confronti con tutto quanto di più realista si possa immaginare e scrivere. Il che però non vuol dire che tu abbia fatto di quel verismo che piace anche a me.¹¹⁸

Ancora diversa è, poi, la posizione di Corio, che dopo essersi tuffato nelle stanze del povero, esce a riveder le stelle e tira un sospiro di sollievo, marcando con forza la distanza tra sé e quanto visto. La proposta sottesa ad *Abissi plebei* non mette in discussione l'ordine sociale vigente, ma mira piuttosto a riformarlo dall'alto. L'ultimo capitolo dell'inchiesta, non a caso, fa l'elogio degli asili notturni aperti in quegli anni a Milano da Edoardo Sonzognò:

Accorrete, o poveri, che dormite nei sottoscala, negli androni delle case, sulle gradinate delle chiese, sulle panche di sasso o sotto gli alberi delle piazze, sulle cascine dei dintorni di Milano; accorrete, ché sono la vostra casa questi Asili, né qui vi turberà il sonno la paura di essere spogliati dei pochi cenci, che costituiscono la vostra proprietà, o di essere arrestati. [...]



Perdonate all'ingiustizia dei vostri simili; perdonate a chi è cagione delle vostre miserie; riconciliatevi con voi, se voi stessi foste per avventura la cagione della vostra infelicità; pensate ad emendarvi, e a beneficiare voi colla vostra operosità. Ma intanto gioite della carità dei buoni. Nella nostra Milano il povero non è più tormentato dall'isolamento; purché il voglia ha una casa, e qui, presso il luogo, dove sorgeranno le case per gli operai, che coi loro risparmi hanno potuto diventare proprietari del nido dei loro familiari affetti, qui fu santo pensiero far sorgere i Ricoveri dei proletarii. [...]
Oh benedetti gli Asili notturni!¹¹⁹

Al di là delle soluzioni proposte – siano esse la rivoluzione sociale o il paternalismo borghese – l'orizzonte dei bassifondi non pare, comunque, mai staccarsi dal paradigma infernale. Del resto, praticamente tutti i riferimenti danteschi che abbiamo individuato all'interno del *corpus* rinviano alla prima cantica, senza nessun accenno al *Paradiso* o al *Purgatorio*. Svuotato del suo nucleo etico-morale, l'*Inferno* dantesco è recuperato, allora, per la sua potenza immaginifica, per la sua capacità di interpretare, in maniera per certi versi quasi naturale, le tensioni, i traumi e le aspirazioni della Milano postunitaria. Fino al punto di creare, sull'esempio delle altre grandi città europee, un mito tipico della modernità urbana come quello dei bassifondi.

NOTE

1 Arrighi 2018: 52. L'espressione è usata a proposito del personaggio 'letterato' della compagnia brusca al centro del romanzo, Gustavo. Questo «[d]a Bergamo», sua patria, dove avrebbe potuto vivere, se non felice, tranquillo, era disceso in questo microscopico Parigi della Lombardia, per tentare la sorte delle lettere... ed essere dichiarato genio».

2 Verga 1991: 66.

3 *Ibidem*.

4 Rosa 2015: 11.

5 Valera 1879: 29.

6 Ivi: 29-30.

7 Valera 1880: 6.

8 Kalifa 2013: 22.

9 Basti ricordare le tante iniziative editoriali che punteggiarono l'Esposizione Nazionale, quali ad esempio i volumi collettanei *Milano 1881* pubblicati presso Ottino, con contributi, tra gli altri, di Sacchetti, Capuana e Verga.

10 Sulla "Scapigliatura democratica" o politica, oltre a Mariani 1971 e Farinelli 2003, rinvio alla mia tesi di dottorato: *Les «Réfractaires» de Milan. La «Scapigliatura democratica» entre littérature, journalisme et politique*, Université Grenoble Alpes / Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2019-20, relatori E. Neppi ed E. Paccagnini.

11 Achille Bizzoni, *Pane! Pane!*, «Gazzettino Rosa», 23 ottobre 1871.



- 12 Si vedano le scritture dei bassifondi – romanzi del filone dei ‘misteri’, reportage, articoli di giornale – che riguardano città come Parigi, Londra, New York e molte altre. Cfr. Kalifa 2013: 23-25.
- 13 Kalifa 2013: 104.
- 14 A fare da apripista nel potenziamento della cronaca cittadina – e poi nell’importazione del *reportage* giornalistico vero e proprio in Italia – fu il giornale milanese «Il Secolo», grazie in particolare all’impulso di Carlo Romussi. Su questo aspetto, vd. Paccagnini 1997: 176-177.
- 15 Sull’interessante figura di Paolo Valera, vd. Farinelli 2003 e Ghidetti 2000. Una bibliografia aggiornata dei principi contributi critici si trova in Valera 2017.
- 16 Uno scandalo che fu però anche garanzia di successo: dal 1878 fino al 1926 – anno di morte del suo autore – si contano addirittura sette edizioni dell’opera. Sulla sua complessa storia editoriale, vd. Ghirlanda 2014.
- 17 Prima della pubblicazione in volume presso Ambrosoli, il reportage uscì a puntate dapprima col titolo *I cenciosi* sulla «Plebe», dal 16 giugno al 19 ottobre 1879, con lo pseudonimo di Gesù Banditi; quindi col titolo *Gli straccioni* sulla «Lotta», dal 1° luglio 1880, a firma di Un ex-galeotto. Oggi si legge in Valera 2016.
- 18 Anche *I mantenuti*, prima della pubblicazione in volume per Lombardi (1880), uscì a puntate dal 19 ottobre al 31 dicembre 1880 col titolo *I cenciosi* sulla «Plebe».
- 19 Cfr. Zavalloni 2000.
- 20 La prima edizione in volume della Milano sconosciuta è infatti corredata da «una lettera all’autore dell’avvocato Francesco Giarelli»
- 21 Su questo aspetto, vd. l’ultimo capitolo di questo saggio, *Oltre l’inferno*.
- 22 Ci riferiamo rispettivamente a *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes* (1840); *Les populations dangereuses et les misères sociales* (1872); *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie* (1875); *La misère, son histoire, ses causes, ses remèdes* (1877). Citate dallo stesso Corio, queste opere sono in parte tradotte, in parte parafrasate dall’autore nei capitoli di *Milano in ombra* intitolati *I poveri di Parigi nel 1840* e *Le osservazioni di Paul Cère, Maxime du Camp e Jules Sigfried*.
- 23 Cfr. Cantarella 1983.
- 24 Così leggiamo ad esempio nell’articolo di presentazione sulla «Farfalla» del reportage *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago* di Psiche alias Francesco Giarelli: «Da quattro giorni Psiche è invisibile. [...] Abbiamo però ogni ragione di credere che a quest’ora egli si trovi cento piedi sotterra – condotto dal fraterno amico suo, il buono e studioso Valera – un altro palombaro del sotto suolo sociale – nel baratro milanese» (Farfallino, *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago*, «La Farfalla», 1 settembre 1878).
- 25 Benjamin 2007: 156.
- 26 Valera 1879: 26.
- 27 Farfallino, *La donna tagliata a pezzi di Crescenzago*, «La Farfalla», 1 settembre 1878.
- 28 Da intendere qui nell’accezione baudelairiana sistematizzata da Benjamin. Cfr. Benjamin 2007.
- 29 Prima dell’edizione integrale del 1861 sul giornale «L’Opinione» di Torino e delle successive edizioni in volume (1862, 1880), l’*Introduzione* al romanzo fu pubblicata come frammento sotto il titolo *Presentazione nell’Almanacco del Pungolo per il 1858* (uscito nel dicembre 1857) compilato da Leone Fortis.
- 30 Arrighi 2018: 27.
- 31 Carnero 2007: 179. «Son luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo, / sono un caduto chèrubo / dannato a errar sul mondo, / o un demone che sale, / affaticando l’ale, / verso un lontano ciel», vv. 1-7.
- 32 Ivi: 109-110: «Casto poeta che l’Italia adora / vegliardo in sante visioni assorto / tu puoi morir!... Degli antecristi è l’ora! / Cristo è rimorto!», vv. 13-16, dove il «Casto poeta» è ovviamente Manzoni, idolo polemico eppure modello inevitabile per gli scapigliati.



- 33 Ivi: 111 (v. 29).
 34 La Direzione, *Polemica letteraria*, «Figaro», 4 febbraio 1864. Si legge in Farinelli 1984: 410.
 35 Il brano è citato da Hunecke 1982: 187.
 36 Benjamin 2007: 155.
 37 Kalifa 2013: 196.
 38 Scoperto da Felice Cameroni subito dopo la Comune di Parigi, Vallès rappresentò per la Scapigliatura democratica l'esempio per eccellenza di letterato-combattente e la sua opera venne diffusa in Italia dagli stessi canali del giornalismo scapigliato. Grande eco ebbe, in particolare, la sua opera *Les Réfractaires*, tradotta e pubblicata dapprima – solo parzialmente – sul «Gazzettino Rosa» tra 1871 e 1872, quindi in forma integrale sulla «Plebe» tra 1873 e 1874. Sulla fortuna di Vallès negli ambienti della Scapigliatura milanese, vd. Premuda Perosa 1985.
 39 Thérenty 2008: 68.
 40 Ivi: 58-59.
 41 Valera 1879: 36.
 42 Ivi: 53.
 43 Corio 1982: 26.
 44 Ivi: 27.
 45 Valera 1879: 185.
 46 Ivi: 56.
 47 Come nota Ghirlanda (2014: 10), i versi provengono dal canto XXV, e non dal XXX, come riportato in Valera 1879: 29.
 48 Ivi: 26.
 49 Ivi: 118.
 50 Anche la poesia di Fontana, che Valera richiama esplicitamente in *Milano sconosciuta* proprio nel cap. *I mentecatti* (vd. pp. 146 e 153), non sfugge all'influenza del modello infernale: «Tutto muta!... E il chiostro or sembra, / per le grida e il chiasso eterno, / una bolgia dell'inferno!», Carnero 2007: 358 (vv. 54-56).
 51 Valera 1879: 157.
 52 Ivi: 162.
 53 Ivi: 164.
 54 Corio 1982: 27.
 55 Valera 1879: 26.
 56 Ivi: 97-98.
 57 Ivi. 30. Il corsivo è mio.
 58 Ivi: 146.
 59 Ivi: 42-42.
 60 Ivi. 98.
 61 Valera 1880: 66. Il corsivo è mio.
 62 Ivi: 100.
 63 Valera 2016: 306.
 64 Ivi: 309.
 65 Corio 1982: 31.
 66 Valera 2016: 307.
 67 Pitoccofilo, *Nell'Inferno*, «La Lotta», 5 settembre 1880.
 68 Cfr. la definizione di bassifondi in Kalifa 2013: 22.
 69 Kalifa 2013: 8.



- 70 Ivi: 22.
- 71 Anche i *Réfractaires*, in effetti, sono organizzati secondo la medesima corrispondenza tra capitolo, luogo e tipo umano. I titoli dei capitoli dell'opera sono, in questo senso, indicativi: *Comment ils dinent*, *Où ils logent ?*, *Où ils travaillent* etc. Vd. Vallès 1968: 15-33. Sull'influenza di Vallès su Valera, è importante qui ricordare come quest'ultimo citi dei versi di Vallès – un'autoritratto che l'autore francese aveva posto a commento di una sua fotografia – nel frontespizio di *Milano sconosciuta*: «Je suis l'ami du pauvre hère / Qui dans l'ombre a faim, froid, sommeil».
- 72 Valera 2016: 38.
- 73 Valera 1879: 51.
- 74 Corio 1982: 25.
- 75 Valera 1879: 42-43.
- 76 Valera 1880: 20.
- 77 Valera 1879: 43.
- 78 Ivi: 110.
- 79 Corio 1982: 24.
- 80 Valera 1879: 36.
- 81 Valera 1880: 100.
- 82 Corio 1982: 24.
- 83 Ivi: 10.
- 84 Valera 1879: 25.
- 85 «Il viaggio di Valera è [...] orizzontale. Tale direzione indica, quindi, il percorso lungo una Milano sconosciuta dove i peccati di delinquenza e prostituzione non equivalgono a colpe, le quali ricadono invece su un secondo soggetto; da qui l'assenza di espiazione, poiché in assenza di colpa ogni errore si equivale all'altro. Ciò che muore è la dimensione etica del viaggio, Valera non percorre uno spostamento, ma ripercorre lo stesso luogo che, privato della sua maschera, muta nel paesaggio» (Ghirlanda 2017: 250-251).
- 86 Valera 2016: 271.
- 87 Ivi: 281.
- 88 Valera 1880: 5-6.
- 89 Gli Editori della Farfalla, *L'assassinata di Turro. Scene contemporanee di Milano-sotterra, narrate da Psiche*, «La Farfalla», 25 agosto 1878.
- 90 Corio 1982: 10.
- 91 Ivi: 6.
- 92 Ivi: 4.
- 93 Ivi: 7.
- 94 *Ibidem*.
- 95 Ivi: 29.
- 96 Valera 1879: 41.
- 97 Valera 1880: 23.
- 98 Valera 1879: 117.
- 99 Ivi: 207.
- 100 Anche in questo caso, allarghiamo all'intero *corpus* un'osservazione di Ghirlanda a proposito di *Milano sconosciuta*: «le narrazioni di secondo livello, affidate ai peccatori della Milano "sotterra", si incastrano nella narrazione a cornice del viaggio attraverso l'espedito dell'incontro casuale con il *viator*» (Ghirlanda 2014: 10).
- 101 Valera 1880: 21.
- 102 Ivi: 27.



- 103 Valera 1879: 52-53.
 104 Valera 1880: 18.
 105 Ghirlanda 2017: 250.
 106 Valera 2016: 294.
 107 Ivi: 37.
 108 Valera 1880: 76.
 109 Ivi: 20.
 110 Valera 1879: 181.
 111 Ivi: 109.
 112 Corio 1982: 19.
 113 Ivi: 30.
 114 Fa eccezione il dialogo con un *lôch* in Corio 1982: 27, ma si tratta davvero di un rapido cenno, peraltro riportato in maniera indiretta.
 115 Valera 1880: 6.
 116 Valera 1879: 246-247.
 117 Ivi: 15-16.
 118 Ivi: 19-20.
 119 Corio 1982: 86-88.

BIBLIOGRAFIA

- Arrighi C. (2018), *La Scapigliatura e il 6 Febbrajo (Un dramma in famiglia). Romanzo contemporaneo*, a c. di R. Fedi, Milano, Mursia.
- Benjamin W. (2007), *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi.
- Cantarella E. (1983), *Corio, Lodovico*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 29: https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-corio_%28Dizionario-Biografico%29/
- Carnero R. (a c. di) (2007), *La poesia scapigliata*, Milano, BUR.
- Corio L. (1982), *Milano in ombra: abissi plebei*, introd. di E. Cantarella, Milano, Cassa di risparmio delle Province lombarde.
- Farinelli G. (a c. di) (1988), *La pubblicistica a Milano nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-80*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- Farinelli G. (2003), *La scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci.
- Kalifa D. (2013), *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil.
- Ghidetti E. (2000), *L'ipotesi del realismo: storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni.
- Ghirlanda E. (2014), "Milano sconosciuta" di Paolo Valera. *La storia editoriale*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 118, 2, pp. 1-31.
- Ghirlanda E. (2017), "Milano sconosciuta". *La contaminazione di un inferno orizzontale*, in «Im@go. A Journal of the Social Imaginary», 6, 9, pp. 242-256.
- Hunecke V. (1982), *Classe operaia e rivoluzione industriale a Milano, 1859-1892*, Bologna, Il Mulino.
- Mariani G. (1971), *Storia della scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.
- Paccagnini E. (1997), *Il giornalismo dal 1860 al 1960*, in *Storia del giornalismo italiano*, a c. di G. Farinelli, Torino, UTET, pp. 161-310.
- Premuda Perosa M. L. (1985), *Présence de Vallès dans les milieux milanais d'avant-garde après l'Unité italienne (1870-1885)*, in «Les amis de Jules Vallès», n. 2, pp. 261-71.



- Rosa G. (2015), *Il mito della capitale morale: identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR.
- Thérenty M.-E. (2008), *Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique*, in «Vallès et le sens du 'réel'. Atour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésienne», n. 38, pp. 57-72.
- Valera P. (1879), *Milano sconosciuta*. Con lettera all'autore dell'avvocato Francesco Giarelli, Milano, Bignami.
- Valera P. (Giuda Iscariota) (1880), *I mantenuti*, Milano, Lombardi editore.
- Valera P. (2016), *Gli scamiciati. Seguito alla Milano sconosciuta*, in *La Milano di Paolo Valera*, a c. di N. Erba e M. Berni, Milano, Milieu edizioni, pp. 264-329.
- Valera P. (2017), *Per ammazzare il «Corriere della Sera». Romanzo follaiolesco*, a c. di J. F. Vaucher-de-la-Croix, presentazione di E. Ghidetti, Milano, LED, pp. 43-50.
- Vallès J. (1968), *L'Œuvre de Jules Vallès*, introduction et notes de G. Gilles, Paris, Le Club Français du Livre.
- Verga G. (1991), *I dintorni di Milano*, in *Milano 1881*, a c. di C. Riccardi, Palermo, Sellerio, pp. 61-69.
- Zavalloni F. (2000), *Giarelli, Francesco* in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 54: https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-giarelli_%28Dizionario-Biografico%29/



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

«Albergo eterno d'anime infelici»:
visioni e immagini dell'inferno barocco

NICOLA BONAZZI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Corresponding author e-mail: nicola.bonazzi3@unibo.it

ABSTRACT

Come aveva dimostrato Piero Camporesi nella Casa dell'eternità (Garzanti, 1987) durante l'epoca controriformistica l'idea di inferno muta radicalmente: non è più quell'ordinata, gerarchizzata struttura a piani digradanti che aveva immaginato Dante nel suo capolavoro, ma un luogo perennemente buio, insieme infuocato e agghiacciato, dove le anime si accalcano l'una sull'altra senza alcun assetto regolare. Tuttavia, questa massa indistinta sollecita la fantasia dei predicatori, che realizzano quadri corruschi di atroci sofferenze e, spingendo la parola nei territori di solito riservati all'immagine, provano a descrivere l'inferno come una sbalorditiva scenografia di fiamme, mostri e atrocità. Immagine e parola si coniugano compiutamente nella Prigione dell'inferno, un'operetta del gesuita modenese Giovan Battista Manni che rappresenta, con le sue incisioni fantasticamente truculente e le successive spiegazioni, l'esempio più pertinente della necessità di mobilitare, oltre alla parola, anche la vista, per instillare nei fedeli la paura del peccato.

As Piero Camporesi had shown in La casa dell'eternità (Garzanti, 1987) during the Counter-Reformation the idea of hell changed radically: it is no longer that orderly, hierarchical structure with sloping floors that Dante had imagined in his masterpiece, but a perpetually dark place, both fiery and frozen, where souls crowd one another without any regular arrangement. However, this indistinct mass stimulates the imagination of the preachers, who create corrupt pictures of atrocious suffering and, pushing the word into the territories usually reserved for the image, try to describe hell as a stunning setting of flames, monsters and atrocities. Image and word come together completely in La prigione dell'inferno, a small treaty by the Modenese Jesuit Giovan Battista Manni who represents, with his fantastically truculent engravings and subsequent explanations, the most pertinent example of the need to mobilize, in addition to words, also sight, to instill in the faithful the fear of sin.

KEYWORDS

Hell, Baroque, Giovan Battista Manni



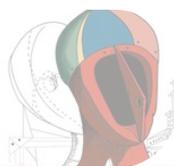
Tra le opere di Piero Camporesi *La casa dell'eternità* appare come una di quelle maggiormente interessate dall'opulenza lessicale, dalla sovrabbondante ricerca di soluzioni perifrastiche e sinonimiche, dalla rassegna pingue degli elenchi tipica del grande critico forlivese, quasi che risentisse per osmosi dell'immaginario turbato degli oscuri autori controriformistici di cui il libro si occupa.¹

Del resto l'argomento non può non sollecitare ossessive applicazioni o sovraccitati interessi, dal momento che la casa dell'eternità è la «colonia penale sotterranea»,² quell'inferno che, da ordinata catalogazione di spazi adibiti a pene diverse secondo quanto ci ha tramandato la corrusca ma geometrica mappatura del capolavoro dantesco, si era poco a poco trasformato in un budello oscuro e senza fondo, identico a se stesso in ogni sua parte, perché identica era la pena che doveva spettare agli irredimibili peccatori, costretti in uno spazio angusto a piangere l'assenza di Dio in un luogo da cui è assente il tempo e dunque la speranza di qualsivoglia alleviamento di castighi e sofferenze.

«La grande invenzione dell'inferno barocco», scrive Camporesi, «consiste nel ripristino del disordine, nel ritorno dell'inferno-caos, nel fare del dannato un diavolo *malgré lui*, un torturatore del vicino che gli è piombato accanto. Ognuno diventa involontario carnefice dell'altro, ognuno grava insopportabilmente sul coinquilino. Coabitazioni forzate, sovraffollamento, intollerabile promiscuità».³

Del resto l'inferno barocco, o sarebbe meglio dire controriformistico, non è una trama ordinata di situazioni e personaggi, non conosce sviluppi diegetici, non ha mai avuto, per intenderci, il proprio Dante: i suoi aedi li trova in oscuri predicatori dalla fronte corrugata e dall'indice rivolto inquisitorialmente sulle folle, intenti a propalare spaventose immagini di supplizi, ostinati banditori di quella «pastorale della paura» con cui Jean Delumeau ha saputo efficacemente compendiare l'attivazione del senso di angoscia presso i fedeli lungo il crinale cinque-seicentesco e il conseguente controllo degli stessi da parte delle gerarchie ecclesiastiche.

«Qual miglior antidoto contro il veleno del peccato che il rivolgere in mente l'Inferno, che pel peccato li merita, & il Paradiso, che pel peccato li perde?»,⁴ si chiede (nelle parole di un volgarizzamento quasi coevo) Juan Eusebio Nierembreg, l'accigliato gesuita spagnolo le cui opere vengono prontamente tradotte in italiano lungo tutto l'arco del Seicento, a documentare un'inesausta ansia di catechizzazione e di pronta dissuasione dalle sirene grandi o piccole del peccato. Il pensiero dell'inferno ne costituisce il contravveleno migliore: inevitabile che tale pensiero, per essere comunicato al meglio, debba trovare strade efficaci, forme adeguate, narrazioni persuasive, così che possa indurre nel peccatore quell'«utile spavento» su cui il sacerdote secolare, già poeta di languori marinisti, Giovan Francesco Maia Materdona edificherà di lì a poco⁵ la poderosissima opera (quasi 600 pagine!) composta dopo l'assunzione dell'abito ecclesiastico (peraltro avvenuta, secondo leggenda, in seguito all'apparizione dall'aldilà del cavalier Marino, fieramente pentito «per le poesie lascive che aveva composte»)⁶.



Se è vero che nell'inferno secentesco, sempre per utilizzare un'incisiva formula camposesiana, si riverbera «l'acre sensualità del secolo», è proprio sui sensi che deve agire chiunque tenti di volgarizzare *ad usum delphini* l'astratto pensiero di un aldilà punitivo e sanzionatorio inscritto nei «novissimi»,⁷ ovvero, secondo il catechismo cattolico, gli eventi ultimi dell'esistenza umana: morte, giudizio, inferno e paradiso. Ad essi aveva dedicato un'intera opera l'infaticabile monaco belga Dionigi di Rickel il Certosino (ca. 1402-1471), la cui traduzione italiana, realizzata guarda caso dal padre gesuita Francesco Plantedio e uscita in prima battuta nel 1581, conoscerà un'ininterrotta fortuna lungo tutto il Seicento (*Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'huomo; cioè la morte, il giudicio, le pene dell'Inferno, i gaudij del Paradiso*).

Qui il Certosino categorizza le pene infernali secondo undici diverse qualità i cui effetti sono appunto delegati ai sensi, con un'immaginativa fervida che non poteva non piacere ai chierici del secolo barocco. Ecco allora sfilare un'ordinata quanto composita teoria di fenomeni spaventosi, adeguatamente apparecchiati per le suggestionabili coscienze dei fedeli: non si può che cominciare col fuoco («di solfo ardentissimo e puzzolentissimo»)⁸, per poi proseguire con il freddo («acutissimo e potentissimo»)⁹, con i morsi dei vermi, con il fetore, con l'«horrendo aspetto de' Demonij»,¹⁰ con la fame, la sete, le catene, la caligine, una generica «sozzissima e horribilissima qualità del luogo» (che, nella necessità di essere resa più pertinente alla dimensione concreta del discorso, il Certosino non osa paragonare per puzza e lerciume a «niuna latrina, niuna putredine, niun deserto, niuno puzzolente cadavero»)¹¹ e infine, unico riferimento astratto, «la privazione della visione di Dio», subito corretta nella direzione di una «inopia grandissima» ed «estrema disperatione».¹²

La necessità di comunicare in maniera adeguata la natura delle punizioni e i loro ripugnanti effetti induce insomma i vati dell'inferno a schivare qualunque costruzione troppo concettuale per abbracciare fantasticherie materiali, paragoni tangibili, immagini realistiche e ben definite, nella consapevolezza comunque che ogni perifrasi risulta inadeguata e carente:

Ma perché da noi non si può l'eternità comprendere, se non per certi aggiramenti di parole; & per essemplij permettere all'animo nostro salutar paura del supplicio dell'Inferno, la quale ci ritragga dal peccare, immaginiamoci che dinanzi a gli occhi nostri stia una fornace ardentissima, & che in mezo a lei giaccia uno huomo ignudo, il quale non sia per esser mai tolto da tal supplicio, non ci parrà egli intolerabile questo tormento? anzi non ci parrà solo il vederlo cosa insopportabile? quanto infelice & misero noi giudicheremo colui?¹³

Chi si occupa dell'inferno con l'intento di darne mostra è costretto insomma ad approntare una parata di incredibili mostruosità, di spettacolari rappresentazioni, di fantasiosi allestimenti, in un caravanserraglio di orrori e atrocità, o di coreografiche messinscene, nelle quali la lingua (e l'immaginazione soprattutto) deve tentare di superare sempre se stessa, nella consapevolezza tuttavia che nulla sarà in grado di esprimere adeguatamente lo smisurato raccapriccio necessario a suscitare in congrua maniera l'ardore penitenziale



dei possibili peccatori. Ed è perciò un susseguirsi di immagini in gara tra loro, quasi a segnalare l'impotenza della parola di fronte alle prove enormi cui sono sottoposti i sensi nello sprofondo infernale.

Il canonico lateranense Gabriello Inchino, autore a sua volta di *Prediche sopra i quattro novissimi* apparse nel 1596, scomoda ovvi e non troppo suggestivi paragoni orografici con il «Mongibello»¹⁴ di Sicilia, con le isole Vulcano e Stromboli per segnalare lo spavento indotto dall'infuocata scenografia della porta infernale e fornisce una descrizione così pacchiana dei diavoli da rendere poco credibile il desiderio di perenni torture nel metallo fuso pur di non trovarsi di fronte a quella «spaventosissima forma... con la testa aguzza, la barba lunga, il crine sparso, le mani adunche, gli artigli a' piedi, & gli occhi rossi & infiammati», dalla cui bocca e narici escono «caliginose fiamme di fuoco sulfureo & puzzolente».¹⁵

L'enormità del compito comporta dunque un cimento rappresentativo e linguistico sempre a rischio di caduta, anche perché, come ha distesamente argomentato Camporesi, nell'immaginazione narrativa di chi ha voluto occuparsene l'inferno è divenuto una caotica e buia cloaca da quel sotterraneo strutturato e funzionale che era, dove si sta tutti abbrancati in una «disconcia confusione»,¹⁶ in un «chaos di pene», in «una mole confusa di tormenti & di stratij»,¹⁷ i dannati avvinghiati tra loro e agli stessi diavoli. Eloquenti le parole del gesuita Nieremberg: «innumerabili milioni de' corpi... ricalcati l'un con l'altro non altrimenti che stiano i grappoli dell'uva, quando nel tinaccio scoppiano per ogni parte dal loro soverchio esser pressi».¹⁸

L'impossibilità di "dire" adeguatamente l'inferno sembra rispecchiarsi in un sapido racconto dell'*Utile col dolce*, novelliere tardo-secentesco (ma tra i più notevoli del secolo) del padre Carlo Casalicchio: qui l'improvviso malessere accusato da un frate predicatore nel giorno di Quaresima, proprio quando egli avrebbe dovuto dare sfoggio di alta oratoria inducendo la penitenza con la descrizione delle pene infernali, comporta la sua sostituzione con un altro fraticello appena giunto dalla Francia, sconosciuto a tutti ma a tutti simpatico per la sua umile ritrosia. Il giovane, dopo qualche protesta di inadeguatezza, accetta la prova ed è tale la sua abilità nell'emozionare la platea, da far

piangere a singhiozzi tutta quella gente, la quale restò ferita nel cuore, come d'acutissime saette, che tali appunto furono le parole di quel tanto gran dotto & eloquente predicatore, che anche un pezzo dopo della Predica si ricordavano con lagrime, delle pene e castighi orribili che Dio dà nell'altra vita a chi nol teme.¹⁹

Solo lo sguardo di un laico, attivato tuttavia dalla benevolenza divina, permette di scoprire che il frate pellegrino ha due corna in testa, e piedi e mani uncinati, che si tratta insomma di un diavolo, in grado di descrivere più di chiunque altro l'oltremondo infernale. Ma non temano i frati accorsi all'orribile scoperta! Nessuna eloquente predica, nessuna vivida rappresentazione può distogliere uomini e donne dalla loro ostinazione nel peccato; ché infatti, sostiene con piglio da sorprendente moralista il diavolo, non appena messo piede fuori dalla chiesa tutta la popolazione, asciugatisi gli occhi dalle lacrime e dato termine ai



sospiri, riprende tranquillamente la vita viziosa di prima. Se non fosse che dietro le parole del loico demonio si cela l'intenzione conformistica e austera del novellatore napoletano, ci sarebbe da attribuire a questo diavolo qualità da sapido satirista, motivo in più per solidarizzare con la scelta che Machiavelli avrebbe compiuto, sul letto di morte, di seguire una schiera di anime dirette all'inferno, scansando l'altra, certo meno ricreativa, proiettata verso il regno dei cieli.

Sull'opzione di una consorterìa simile avrebbe naturalmente avuto da obiettare il gesuita Giovanni Pietro Pinamonti, che nel suo libello *L'inferno aperto al cristiano perché non v'entri* (1688), inveisce contro chi pensa di trovare un alleggerimento alle pene dal poterle condividere con altri, compiacendosi eventualmente di certe possibilità cameratesche offerte dal tartareo regno («se vò all'Inferno, dicono, non sarò solo. O pazzi, o pazzi!»)²⁰: basterebbe intuire, spiega, che aumentando la legna sotto al fuoco se ne aumenta pure l'ardore, per desistere dall'intraprendere la strada della perdizione. L'eternità non fa sconti, come sottolinea con capzioso gioco verbale Paolo Segneri: «Manca una morte la qual muoia ancor'essa, e non sia immortale»²¹.

Ciò su cui insistono i paladini della penitenza, nel loro arduo tentativo di dispiegare ogni arma retorica e rappresentativa così da avere ragione del peccato, è appunto la grandezza delle pene, e insieme il fatto che se ne soffra eternamente. Dispongono cioè tutte le tessere di un ben riconoscibile immaginario quotidiano, persino casalingo o campestre - in riferimento al proprio pubblico non precisamente aristocratico - dilatandolo però in termini di estensione e di durata, così da rendere esplicita l'enormità del martirio cui si rischia di andare incontro.²²

E dunque un corredo di fastidi domestici grandi e piccoli diventa elemento di paragone per misurare l'insostenibile gravezza dei tormenti infernali. Citando alla rinfusa: il pianto dei bambini, le articolazioni slogate, il mal di pietra,²³ la puzza di zolfo o quella dei cadaveri, le punture di una mosca o di una zanzara, la febbre, un dito posto sopra una candela,²⁴ la pulce in un orecchio²⁵ o in una calza, una formica sul collo, una scarpa stretta al piede,²⁶ tutto può diventare, se aumentato a dismisura, efficace deterrente alla volontà di peccare. Il famosissimo predicatore gesuita Jeremias Drexler (1581-1638), divenuto per il mercato editoriale italiano (dove trovò ampia diffusione) Geremia Dressellio, si prodiga in un lungo elenco di superlativi assoluti nel faticoso e purtuttavia fallimentare cimento di fornire una precisa descrizione della «sotterranea prigion di Dio»:

Questa sotterranea prigion di Dio, se ti miri il luogo, è profondissima; se il guardiano della prigione, è crudelissimo; se la sozzura del luogo, egli è sporchissimo; se gli habitatori, egli è grandissimo, perché rinchiede nel suo seno innumerabili persone; se poi tu miri all'innumerabile moltitudine de' condannati, egli è strettissimo; se alla duratione della prigione, ella è eterna; manca d'ogni uscita; essendo benissimo chiusi tutti gl'usci, e tutte le porte. E perché in questa prigione si viene a scaricare tutta la lordura del mondo, è una fetidissima cloaca, & una puzzolentissima caverna.²⁷



La necessità di toccare i cuori e sollecitare lo sbigottimento dei fedeli impegna i predicatori in un appello costante a tutte le risorse dell'immaginativa retorica, perché, se è vero che per la classe dirigente si può agire sull'«allusività esoterica, che esclude i profani dalla comprensione del messaggio, per il popolo la morale viene chiarificata con trasparenti allegorie fondate sull'immediatezza dei sensi».²⁸

L'occhio e la lingua vengono insomma mobilitati insieme in un apparato continuo di figure, icone, simulacri della realtà più usuale, in una sorta di nuova declinazione dell'*ut pictura poësis*. Sosteneva il cavalier Marino che «la poesia è detta pittura parlante e la pittura poesia taciturna», ed entrambe hanno lo stesso fine, ovvero di «pascere dilettevolmente gli animi umani»;²⁹ identico procedimento, ma fini diversi, nei testi di cui ci stiamo occupando: nella retorica controriformistica degli arcigni cantori dell'inferno, infatti, l'energia della parola viene suscitata non tanto per procurare piacere quanto piuttosto per indurre spavento e angoscia.³⁰ In ogni caso è sempre la rappresentatività vivida del linguaggio a essere impegnata. Giacomo Lubrano, tra i più accesi predicatori barocchi, arriva persino a realizzare un'immaginaria quanto bizzarra ecfrasi: l'inferno dipinto in una parete della villa Adriana di Tivoli:

Torme di Cerberi, che latravano all'occhio; tane di serpentacci arruffati, che sibilavano; e quanti mostri hanno i deserti dell'Africa. Qua zolfonaie di fumo pestifero, torrenti sboccati di acceso bitume. Là cataste d'incendj, ruote contornate di chiodi, scardassi, piombarole, sferze di scorpioni, armerie de' patiboli più crudi, usati dalle barbarie contro de' Martiri, e mille sembianze atteggiate a capriccio di corpi abboconati, arrostiti, segati da serti, capovolti in croce, bollenti in vasche di bitume, in arie scontraffatte di sparutezze smaniose, di contorcimenti, di spasimi; e visaggi di Furie accanite, fiche [*sic*] le carni immerse nel sangue, le lagrime schizzavan fuori dell'intonaco per magia di gagliardi colori: *Ut nihil praetermitteret, etiam Inferos pinxit*.³¹

In questa tensione creativa tra l'occhio e la parola l'approdo all'emblema appare un esito scontato, proprio nella possibilità che consente agli incolti di recuperare il senso riposto del discorso sacro dall'immediatezza dell'immagine.³² Ed ecco allora trovare spazio, in un'ideale galleria di traduttori domestici delle sevizie infernali, o più in generale delle sedi oltremondane, la figura di un oscuro gesuita modenese, Giovan Battista Manni, sulla cui figura ha indagato recentemente con un contributo davvero esaustivo Matteo Al Kalak³³. Si possono qui riassumere per sommi capi gli elementi biografici che il saggio dello storico ha messo in luce: nato nel 1606 a Modena, Manni entrò nei gesuiti a diciannove anni, diventando reggente negli anni successivi dei collegi di Carpi, Parma, Mantova, Bologna. Fu richiesto come valente predicatore in diverse città, non solo al Nord ma anche in Sicilia, fino all'approdo alla diocesi di Bergamo nel 1666. Sono anzi i suoi successi dal pulpito a suscitare l'attenzione di Eleonora II della casata Gonzaga-Nevers, imperatrice e arciduchessa d'Austria, che lo volle con sé a Vienna. Questo appare un episodio centrale nella vita di Manni: è infatti grazie all'attività nei territori del Sacro Romano Impero che la



sua opera conosce un notevole interesse fuori dai confini nazionali, e i suoi libri e opuscoli trovano per questo anche la via della traduzione. Dopo il rientro in Italia e la reggenza del collegio di Piacenza nel 1675, il gesuita morì a Bologna nel 1682. L'impegno predicatorio e la responsabilità della Confraternita della Buona Morte istituita presso la Chiesa del Gesù a Roma nel 1648, dovettero indurlo a immaginare un vero e proprio progetto editoriale sui "novissimi", ovvero su quegli ultimi avvenimenti dell'esistenza umana che abbiamo già incontrato come filo conduttore nei testi di Dionigi il Certosino o di Gabriello Inchino. Di tale progetto fanno parte *Varii e veri ritratti della morte*; i *Ritratti della gloria del Paradiso* e *Il tribunale intollerabile di Dio giudicante*. In cima a tutti, cronologicamente, si situa *La prigione eterna dell'Inferno*. Come sottolinea Al Kalak il sottotitolo comune a tutti i testi («designato in immagini et espresso in esempi al peccatore duro di cuore») segnala la valenza progettuale di questi testi, legati evidentemente tra loro da un'infaticabile esigenza di catechesi circa la morte e l'aldilà.³⁴

La peculiarità di questa piccola collana di opere, che le vira appunto nella direzione di un'emblematica ammonitiva e per così dire aneddótica, sta nell'essere costruite su una serie di immagini corredate ciascuna da una citazione biblica, e seguite da una più o meno lunga spiegazione dell'immagine stessa, con esempi di carattere illustrativo al solito in termini vividamente concreti. Si ha la netta percezione che l'intento di Manni sia quello di allestire una scena in grado di colpire i sensi, in un teatro della parola e della visione di gusto quasi espressionistico, con un'estrosa disponibilità al quadro scenografico e sontuoso. Dei quattro testi è il primo in ordine cronologico, quello dedicato all'inferno, a suscitare una stupefatta e incuriosita attenzione. Qui non a caso con un'apostrofe in apertura Manni si rivolge «Al lettore o spettatore», segnalando perciò subito di interloquire con un pubblico disposto a farsi sorprendere dalla retorica visualizzata del canonico prodigioso. Si tratta di un'attitudine che Manni non mancherà di esibire anche nel *Quaresimale primo*, stampato in prima battuta a Venezia nel 1681, dove, nella *Predica XVI* dedicata alle «pene sempiternie dell'Inferno», con modi da gran cerimoniere egli invita i fedeli «al più orrido, ed orrendo spettacolo» che mai la natura umana, pur «spettatrice perpetua di calamitose sciagure»,³⁵ abbia mai visto.

Una sensibilità figurativa che chiama in causa il "guardare" si evince anche dalla prima delle stesse prediche quaresimali, dedicata alla «Morte Pesatrice delle Grandezze Terrene», dove Manni obietta alle «varie guise dei capricci pittoreschi»³⁶ di mostrare un'iconografia non pienamente corretta della Morte (il riferimento è alla solita immagine dello scheletro con la falce), poiché, nella realtà, qualche piccolo stelo o fiore sfugge sempre alla mietitura, consentendo una futura riproduzione della specie, mentre alla Morte nessun essere vivente può sottrarsi. E così Manni fornisce al lettore, o pubblico di fedeli, la propria versione, sorta di emblema dispiegato a parole, spia di un'immaginativa rigogliosa e bizzarra:

Per non errare dunque con gli Apostolici pennelli nel condurre stamane il famoso ritratto della morte, io mi sono, Signori, messo in cuore di farvela su le mie nere tele a chiaro oscuro comparire in figura di una publica Pesatrice, che dalla sinistra mano sospenda un bilancino



da gioielliere, e con la destra in uno de' piattini infonda un pizzico della nostra polvere sepolcrale, e nell'altro per pesarlo adopri (udite qual maraviglia) non marmo, non ferro, non piombo, ma bensì un soffio di vento, un vapore di fumo, ed una ciocchetta di marciti capelli, studiandomi fra le oscurità di questi colori di farvi chiaramente vedere, che su le bilancie della morte tutte le umane grandezze sono più veloci del vento, più vane del fumo, & assai più vili d'un mucchietto d'infracidati crini.³⁷

Questa immaginativa raggiunge vette di truce potenza proprio nella *Prigione eterna dell'Inferno*: una potenza efferata, di quelle che un linguaggio corrivo potrebbe definire grandguignolesca, al punto che forse qualche lettore ebbe da obiettare su tale sinistro apparato, poiché nell'introduzione al libretto successivo (*Varii e veri ritratti della morte*) Manni dichiara di essere a conoscenza del gesto di rifiuto di qualcuno che ha «butato via» l'opuscolo, lamentandosi dei «disegni... troppo fieri» e degli «esempij troppo spaventosi». ³⁸ D'altro canto la violenza dell'emozione è garantita sia dalla cifra orrorifica dei disegni, dove campeggiano facce fermate in espressioni di angoscia, corpi ulcerati infuocati battuti sanguinolenti, sia da quella domestica degli esempi, capaci di riportare l'enormità della pena a una dimensione quotidiana immediatamente percepibile. È al solito su questa quotidianità che l'autore misura la sproporzione dei castighi infernali, e addirittura, come nell'esordio, dell'intero sprofondo tartareo, paragonato a una casa arredata di pene e piaghe: ma se già appare impossibile abitare un «pallaggio infestato da foletti», come si può resistere a un'abitazione molestata non da «spiriti... burlevoli», ma addirittura da «demonij termentatori»? ³⁹ La dialettica tra i tormenti domestici e quelli infernali sorregge tutti i testi che fungono da spiegazione alle immagini, ad essi necessariamente prodromiche: è lo stesso Manni a fornire le istruzioni per l'uso in rapporto alla lettura della *Prigione*:

[...] non vi basti spettatore di mirare una sol volta queste figure, ma tornate cento volte e cento a contemplarle [...] Finalmente dopo d'aver mirato la figura, e lette le avvertenze, fatevi a considerare le pene infernali nel sottoscritto esempio, che serve come d'epilogo, in cui stanno compilate tutte le male, o tutte le pessime qualità della Prigione infernale.⁴⁰

E certo il fruitore dell'operetta doveva prima di tutto ricavare un certo allarmato stordimento dall'orripilante sequenza di torture offerta dalla successione delle immagini, affidate alla mano non troppo raffinata di un anonimo incisore. La cifra espressiva è così esagerata da risultare perfino grottesca ed è in realtà forse proprio la grana grossa dei ritratti, la linea semplice delle figure contornate a nero, la ricorsività di animali mostruosi intenti a lacerare dilaniare mordere a risultare subito efficace per l'oscuro «lettore o spettatore». Gli occhi dilatati, le bocche spalancate nel terrore, i capelli dritti sul capo delle figure effigiate nei disegni devono subito dar conto dell'immane spavento che possono procurare le pene infernali. In una, intitolata «Tormento del toccare» (fig. 1), enormi serpenti addentano le carni del peccatore su uno sfondo di radianti fiamme, mentre un forcone sta per abbatteglisi sul capo; in un'altra, dedicata al «Tormento delle tenebre» (fig. 2), il malcapitato, immerso nel fuoco, gli occhi



bendati, viene uncinato da un rastrello, con uno scorpione che intanto gli passeggia sul corpo; una delle immagini più terribili è dedicata al «Tormento del sito immobile» (fig. 4):⁴¹ qui un chiodo trapassa la testa del dannato conficcandolo a un ripiano, mentre una lancia gli perfora il costato; e non manca naturalmente una pena rilevante per la donna «disonesta» (fig. 3),⁴² con un serpentaccio che gli addenta il capo, due scorpioni che gli straziano i capezzoli, e le solite fiamme a levarsi da un fondo perennemente infuocato. Ma è arduo stabilire un primato tra le sevizie rappresentate, tanto il campionario è prodigo di animali voraci, fiotti di sangue, visi stravolti, e ogni tipo di lama a squarciare petti, pance e arti.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



I testi esplicativi delle immagini non sono da meno: sfilano vermi, serpenti, rospi, coccodrilli, draghi, «tartarei mostri»⁴³ che squartano e dilaniano; bagni nel piombo fuso, cappe di fuoco, sedie arroventate, e persino gocce di sudore stillanti da fronti madide che appena toccano terra aprono voragini da cui scaturiscono nauseabondi odori di morte.⁴⁴ L'efferatezza è squadernata da subito, nel vestibolo d'entrata della dedica «Al lettore o spettatore», dove si narra di un monaco che viene accompagnato da un angelo a vistare i regni oltremondani. L'inferno è uno scosciamento buio abitato da infinite anime: la prima che il viandante incontra, assisa su una sedia infuocata, riceve da un gruppo di diavoli delle torce accese giù per la gola, che poi i medesimi recuperano dal ventre squarciato. A un'altra anima i diavoli scorticano le piante dei piedi e le fregano col sale, poi la distendono su una graticola per arrostitirla. Ad altri ancora, ammassati in un lago di sporcizie, i terribili demòni aprono la testa per cavarne il cervello e buttarlo a terra insieme agli occhi... Insomma, una lunga teoria di ripugnanti nequizie, svelate al monaco in una visione terrorizzante da cui il malcapitato riemerge con la consapevolezza che tutto ciò gli sia stato ammannito per «edificazione commune de' Monaci».⁴⁵ In una tale galleria di spropositati orrori è appunto il dispositivo della visione a garantire la plausibilità del racconto: niente, ci dice il severo predicatore, è delegato all'invenzione; egli si limita a riportare di volta in volta rapimenti visionari di religiosi o peccatori di cui ha letto o sentito, assicurando così l'attendibilità delle pene. Su questo insiste con scrupoloso rigore il gesuita nella zona preliminare dell'apostrofe «Al lettore duo di cuore»:

Queste notizie per divino volere sono state fedelmente portate da gl'abitatori di quelle oscure regioni albergo Eterno d'anime infelici, e pervenute a noi per mezzo de' Santi Padri, o d'altri autori gravi, e senza veruna eccezione degni di fede.⁴⁶

Con tutto ciò, non si può non cogliere, in questo fastoso catalogo di efferatezze, un compiacimento che molto ha a che fare con il gusto per l'eccesso, per l'eteroclitico affastellamento di fantasie bizzarre tipico del secolo barocco. E forse ha ragione Alena Wildovà Tosi quando afferma che il componimento dedicato all'eternità, con cui Manni conclude l'opera (solo però a partire dalla terza edizione del 1669), viene inserito perché il gesuita «voleva rendere quella dimensione mistica dell'eterno che sentiva difettasse nel suo libro».⁴⁷ Si tratta di un'ultima sezione che si apre, a ribadire la stretta connessione tra vista e parola, con un *EMBLEMA DELL'ETERNITÀ* (fig. 5), di cui si fornisce l'ecfrasi: e che nei simboli della clessidra, del teschio, del serpente chiuso a spirale che si morde la coda, della spada e del ramo d'alloro, richiama la fugacità del tempo e la necessaria meditazione che da essa deve conseguire, come rammenta il cartiglio posto in cima a tutto, tratto da un verso di Isaia («non est qui recogitet corde», «nessuno medita nel proprio cuore»)⁴⁸

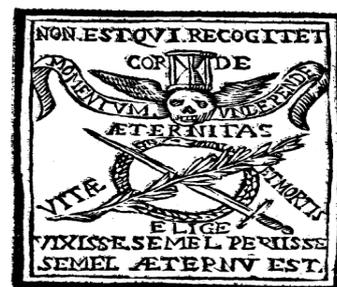


Fig. 5



L'ingenuo componimento sottostante, in ottave, ribadisce questo sentimento di precarietà, di provvisorio passaggio nel mondo cui la morte livellatrice toglie ogni velleitaria pompa, come rammenta la prima delle quattro stanze:

Volgi, o mortal, le sconsigliate luci,
 come a specchio erudito, a un fragil vetro,
 e di quei dì, che così mal conduci, 3
 a conoscere impara il breve metro.
 Passano gli anni a volo; e prenci e duci
 trono di morte accoglie un vil feretro; 6
 e da un momento sol d'angusta vita
 li porta il tempo ad una età infinita.⁴⁹

Questa crepuscolare meditazione sulla morte, dopo il turbato museo degli orrori sin lì percorso, fa sì certo l'impressione di una ritirata entro territori mistici di più equilibrato portamento, ma evidenzia anche quella «condizione ossimorica» del Barocco di cui ha parlato Andrea Battistini,⁵⁰ solo che si voglia attribuire l'esuberanza orrorifica ad una sovraccitazione immaginosa, agli erratici sentieri del capriccio, della tensione mai pacificata per il bizzarro, al sovrabbondante rigoglio della mania elencatoria: tutto quanto, insomma, vi ha di vitalistico, e perciò paradossale, nella corrusca, esuberante produttività dell'immaginazione barocca sulla morte e sull'aldilà, soprattutto infernale. Dove occhi e lingua, parole e figure, meditazione e rappresentazione si sostengono a vicenda in una mobilitazione complessa di tutti i sensi che è la cifra più tipica dell'intero secolo barocco.

NOTE

- 1 Su Camporesi scrittore cfr. Casali 2017: 255-263. Sulla fascinazione di Camporesi per il Seicento cfr. Natale: 2108 137-153.
- 2 Camporesi 1998: 19.
- 3 Ivi: 21.
- 4 Si cita da Nieremberg 1715: 402 .
- 5 Il libro di Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno, y Crisol de Desengaños*, è del 1646, l'opera di Maia Materdona è del 1649.
- 6 Nicodemo 1633: 122, cit. da Rizzo 1989: 63 e da Forni 2013: 77.
- 7 Il termine, traduzione latina del vocabolo "escatologia", si trova nell'Ecclesiastico: «Memorare novissima tua, et in aeterno non peccabis».
- 8 Dionigio Carthusiano 1590: 251.
- 9 Ivi: 252.
- 10 Ivi: 254.
- 11 Ivi: 261.



- 12 Ibidem.
- 13 Ivi: 237-238.
- 14 Inchino 1596: 232-233.
- 15 Ivi: 270.
- 16 Ivi: 272.
- 17 Ivi: 275.
- 18 Nieremberg 1715: 486.
- 19 Si cita da Casalicchio 1741: 90.
- 20 Pinamonti, 1688: 42.
- 21 Segneri 1679: 165.
- 22 Con una consapevolezza che lo innalza al di sopra degli altri predicatori (e però con lo stesso gusto per l'affastellamento elencatorio) il Segneri, nella *Predica XIV* del suo *Quaresimale (Visitata la Carcere dell'Inferno, non vi si trova tra tante pene conforto di sorte alcuna: e però conchiudesi quanto sia di ragione fuggire un luogo, ch'è luogo di puro male)*, nota come tutte le pene descritte dai suoi colleghi siano solo puerili imitazioni della realtà: «Non mi state dunque a descrivere nell'Inferno, caverne oscure, schifezze stomacose, visaggi orribili; spade, pugnali, ruote, saette, rasoi; torrenti di zolfo ardente, bevande di piombo liquido, stagni d'acque gelate; caldaie, e graticole, seghe, e mazze; lesine a cavar gli occhi, tanaglie a strappar' i denti, pettini a squarciar' i fianchi, catene a pestar l'ossa, fiaccole a bruciare le viscere; bestie che rodano, eculei che stirino; lacci che affoghino, tossici, che avvelenino; cataste, cavalletti, croci, uncini, mannaie. Sono questi tormenti spietati sì, ma finalmente son tali, che l'huomo è potuto giugnere ad inventarli col suo sapere, e a darli con le sue forze. [...] Ma d'altra parte se queste pene medesime sono in sé sì feroci, sì formidabili, quali saran dunque quelle, che saran proprio ritrovamento d'un Dio, di sapere immenso, di podere infinito, allora ch'egli giustamente adirato contro de' reprobì, sarà costretto a fare altissima pompa del suo furore, *effundens iram secundum misericordiam*; ed a palesare, che s'ebbe grande la Misericordia in assolvere, non ha minor la Giustizia nel gastigare? Dovranno queste essere pene tali, che avanzino di gran lunga la nostra capacità; sì che si scorga anche in questo la disuguaglianza infinita, la quale corre tra la debolezza degli uomini, e l'onnipotenza di un Dio» (Segneri 1679: 163).
- 23 Ivi: 42, 61, 104.
- 24 Dresselio 1691: 51, 55.
- 25 Maia Materdona 1671: 538.
- 26 Inchino 1596: 313.
- 27 Dressellio 1691: 82. Si sarà notata in questo brano la tendenza elencatoria, tipica del secolo. Lo segnala anche Gino Rizzo a proposito dell'*Utile spavento del peccatore* di Maia Materdona, laddove ricorda «le lunghe sfilze (le filatesse) di brevi proposizioni, di sintagmi, di metafore, in arduo e impegnativo accumulo, pure per il ricorso alle figure allitteranti» (Rizzo 1989: 57).
- 28 Battistini-Raimondi 1990: 178.
- 29 Marino 1960: 151. Riporta il passo, in un'ampia argomentazione sugli intrecci tra pittura e poesia, in rapporto all'arte di Poussin, Fumaroli 1995: 210.
- 30 Di un diletto mai fine a se stesso parla anche Maia Materdona, secondo la precisa disamina di Giorgio Forni: «Secondo il Materdona "diletto" e "insegnamento" non devono essere ricercati per sé stessi, ma vanno sempre sottoposti al "fine ultimo" di un'autentica "commozione", al proposito di "imprimere" nel "cuore" le "vere" dottrine e non "parollette" e "favole" (Forni 2013: 89).
- 31 Lubrano 1703: 253.
- 32 «Significativa, per questo rispetto, appare la doppia funzione degli emblemi, ermetici nella parte che li imparenta ai geroglifici, ma penetrabili sino a diventare una *Biblia pauperum* nella parte che, rivolgendosi alla percezione diretta dell'immagine, lascia intendere e penetrare il loro significato anche all'uomo più semplice, magari analfabeta» (Battistini-Raimondi 1990: 178).



33 Al Kalak 2020: 1087-1088.

34 *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Tramontino, 1666 (nello stesso anno viene pubblicata un'edizione anche presso il Mortali, sempre a Venezia); *Varii e veri ritratti della morte disegnati in immagini ed espressi in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1669; *Ritratti della gloria del Paradiso rappresentata in immagini ed espressa in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1670; *Il tribunale intollerabile di Dio giudicante disegnato in immagini et espresso in esempj al peccatore duro di cuore*, Venezia, Hertz, 1671.

35 Manni 1681: 259.

36 Ivi: 3.

37 Ivi: 4.

38 Manni 1669: 3.

39 Si cita da Manni 1666: 3.

40 Ivi: 8.

41 Questa tavola, con la spiegazione successiva, non c'è nell'edizione Tramontino del 1666, ma compare in quella Hertz del 1669. A tal proposito Al Kalak Kalak nota che «le varie edizioni... mostrano differenze da una stampa all'altra: si rilevano divergenze nel numero delle meditazioni, nel loro ordine e nell'associazione tra testi e immagini. Le incisioni si rifanno di norma agli stessi disegni, se non alle stesse matrici, ma introducono modifiche e varianti stilistiche che crescono con il passare del tempo e al mutare dei contesti geografici». Mentre quella di Tramontino (1666) e di Hertz (1669) dipenderebbero dalle stesse matrici, l'edizione Mortali (1666) presenta qualche lieve differenza (Al Kalak 2020: 1105-1106).

42 Ivi: 86.

43 Ivi: 71.

44 «Immaginatevi, o Lettore, qual fosse la spaventosa figura del morto tutto cinto di fiamme, ed avviluppato fra serpenti. Ed eccomi, disse, mantenitore di fede; sono il Chierico già tuo compagno morto, e dannato; e vengo con una dura commissione, che tu faccia alcun poco di sperienza delle mie gravissime pene. Il che detto, con l'estremità d'un dito dalla fronte una gocciolina raccolse del suo puzzolente sudore, e la terra ne spruzzò, e n'uscì (cosa mirabile in vero) un fettore sì abominevole, vn'esalo sì penetrante, che non solo il Monaco rimase tramortito, ma sempre più dilatandosi il mal'odore, svegliò tutti i Monaci, che vi accorsero, e dal Monaco, reso a se stesso, intesa la cagione di sì grave puzza, rimasero attoniti, e sbigottiti, e necessitati per alcuni giorni ad abbandonare il Monastero reso da una gocciola di sudore d'un dannato inabitabile» (ivi: 23-24).

45 Ivi: 12.

46 Ivi: 4.

47 Wildová Tosi 2003: 422.

48 Il verso preciso è «Iustus perit et nemo est qui recogitet in corde suo» (Is., 57). Questa l'ecfrasi di Manni (Manni 1669: 123): «EMBLEMA DELL'ETERNITA' rappresentante un'oriuolo è polve alato, che posa sovra un teschio di morte, sotto cui si avvolge in giro un serpe con la coda ascosta in bocca, il qual giro vien diviso come in croce da un ramo d'alloro, a canto a cui sta scritto VITAE, e da una spada, a cui è ascritto, ET MORTIS, e in a mezzo all'una, e all'altro ELIGE. Sopra l'emblema sonovi queste parole, NON EST, QVI RECOGITET CORDE. Attorno il teschio in una fascia volante si leggono queste, MOMENTUM, UNDE PENDET AETERNITAS. Sotto tutto l'emblema veggonsi le seguenti: VIXISSE SEMEL, PERIISSE SEMEL, AETERNUM EST». Stefania Buccini ricorda del resto come «il simbolo che riassume l'incombenza della morte è la *vanitas* che, moltiplicata e abbinata agli emblemi più diretti della morte fisica come lo scheletro e il teschio, diventa il *Leitmotiv* dell'iconografia e della tradizione lirica barocca per testimoniare la corruttibilità umana e, allo stesso tempo, l'autentica percezione della vita» (Buccini 2000: 11) Sarà da segnalare che l'edizione da noi consultata reca solo l'ecfrasi e non



l'immagine: l'immagine si ritrova invece nell'edizione Agnelli (1671) dei *Varii e veri ritratti della morte disegnati*. Nel compatto progetto editoriale di Manni forse la figura dell'emblema era, per motivi ignoti o magari dovuti solo a confusioni tipografiche, trascorsa dall'edizione Herz del 1669 a quella Agnelli del '71. Dall'edizione Agnelli l'emblema passa poi all'edizione Pissarri, Bologna, 1678 (da cui desumiamo l'immagine riprodotta).

49 Manni, 1666: 123.

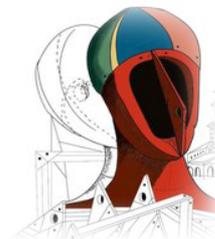
50 Battistini 2000: 100.

BIBLIOGRAFIA

- Al Kalak M. (2020), *Un gesuita all'inferno. Libri e immagini dell'aldilà nell'Europa del Seicento*, «Rivista Storica Italiana», CXXXII, pp. 1086-1113.
- Battistini A. (2000), *Il Barocco*, Roma, Salerno Editrice.
- Battistini A.- Raimondi E. (1990), *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi.
- Buccini S. (2000), *Sentimento della morte dal Barocco al secolo dei Lumi*, Ravenna, Longo.
- Camporesi P. (1998), *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti.
- Casali E. (2017), *Il bambino e la lumaca. Rileggere Piero Camporesi (1926-1997)*, Bononia University Press.
- Casalicchio C. (1741), *L'utile col dolce ovvero quattro centurie di detti, e fatti di savissimi huomini*, Venezia, nella stamperia del Baglioni.
- Dionigio Carthusiano (1590), *Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'huomo. La Morte, il Giudicio, le pene dell'Inferno, i Gaudij del Paradiso*, in Venetia, appresso Domenico Imberti.
- Dressellio G. (1691), *L'inferno prigione e rogo de' dannati. Parte seconda dell'eternità*, in Roma, nella stamperia di Gio. Battista Molo.
- Forni G. (2013), «Per gareggiar con Crisostomo e con Bernardo». *L'Utile spavento del peccatore di Gian Francesco Maia Materdona*, in (a cura di) Doglio M. L. e Delcorno C., *Prediche e predicatori nel Seicento*, Bologna, il Mulino, pp. 77-109.
- Fumaroli M. (1995), *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi.
- Inchino G. (1596), *Prediche sopra i quattro novissimi*, in Venetia, Appresso i Guerra, 1596.
- Lubrano G. (1703), *Prediche quaresimali postume del p. Giacomo Lubrani della Compagnia di Gesù*, in Padova, nella Stamperia del Seminario.
- Maia Materdona G. F. (1671), *L'utile spavento del peccatore ovvero la penitenza sollecita*, in Venetia, appresso i Bertani.
- Manni G. B. (1666), *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore*, in Venetia, per Bortolo Tramontino.
- Manni G. B. (1669), *La prigione eterna dell'Inferno disegnata in immagini et espressa in essempii al peccatore duro di cuore*, Venetia, presso Gio: Giacomo Hertz.
- Manni G. B. (1669), *Varii e veri ritratti della morte disegnati in immagini ed espressi in Essempij*, Venetia, presso Gio: Giacomo Hertz.
- Manni G. B. (1681), *Quaresimale primo del padre Gio: Battista Manni della Compagnia di Giesù con i Sabati della Beatissima Vergine*, Venezia, presso Andrea Poletti.
- Marino G. B. (1960), *Dicerie sacre e La strage degl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi.
- Natale A. (2018), *Camporesi viaggiatore, nel paese della fame e della paura*, in (a cura di) Anselmi G. M., Camporesi A., Casali E., Di Franco A., *Il gusto della ricerca. A proposito di Piero Camporesi*, Milano, il Saggiatore.



- Nicodemo L. (1633), *Addizioni copiose alla Biblioteca Napoletana del dottor Niccolò Toppo*, in Napoli, per Salvatore Castaldo, 1633.
- Nieremberg G.E. (1715), *Bilancia del tempo, ossia la differenza fra il temporale e l'eterno*, in *Opere spirituali del padre Giovanni Eusebio Nieremberg della Compagnia di Gesù*, tomo terzo, in Venezia, presso Nicolò Pezzana.
- Pinamonti G. P. (1688), *L'inferno aperto al cristiano perché non v'entri, ovvero Considerazioni delle pene infernali proposte a meditarsi per evitarle*, in Bologna, per gli eredi d'Antonio Pisarri.
- Rizzo G. (1989), *Introduzione* in Maia Materdona G. F., *Opere*, Lecce, Milella.
- Segneri P. (1679), *Quaresimale dedicato dal medesimo al serenissimo Cosimo III, granduca di Toscana, e in questa nuova impressione dedicato al Serenissimo Gran Principe Ferdinando III*, in Milano, per Federico Agnelli, scultore e stampatore.
- Wildová Tosi A. (2003), *Visioni barocche dell'inferno di tre gesuiti in Boemia, Italia e Spagna*, in (a cura di) Graciotti S. e Křesàlková J., *Barocco in Italia. Barocco in Boemia. Uomini, idee, forme d'arte a confronto*, Roma, Il calamo, pp. 409-429.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*La Iena di San Giorgio.
Da leggenda popolare a mito burattinesco**

FRANCESCA DI FAZIO

Università Paul Valéry-Montpellier 3 - PuppetPlays (ERC - AdG 835193)
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Corresponding author e-mail: francesca.di-fazio@univ-montp3.fr

ABSTRACT

Quella della Iena di San Giorgio è una leggenda popolare entrata a far parte dei repertori di diverse famiglie d'arte burattinaia. Tra i copioni pubblicati intorno alla storia del macellaio assassino, quello di Gualberto Niemen ricostruisce, a fine secolo, la memoria dello spettacolo che portava in giro nella prima metà del Novecento. Proprio una sua rappresentazione ispira Guido Ceronetti a farne una moderna riscrittura, che diventa il primo testo rappresentato dal Teatro dei Sensibili (1970). Sempre a inizio anni '70, Giuliano Scabia rivisita la leggenda per renderla racconto mitico di un mondo distrutto dal consumismo. Attraverso il confronto tra le versioni si vedrà come la vicenda, nel corso di un secolo, si trasformi da storia moralizzatrice ad affermazione dell'ineluttabilità del male.

That of the Iena di San Giorgio is a popular legend that has become part of the repertoires of several families of puppeteers. Among the plays published around the story of the murderous butcher, the one by Gualberto Niemen reconstructs, at the end of the century, the memory of the puppet show he used to take on tour in the first half of the twentieth century. It was precisely one of his shows that inspired Guido Ceronetti to make a modern rewrite of it, which became the first text performed by the Teatro dei Sensibili (1970). Also in the early 1970s, Giuliano Scabia revisits the legend to make it a mythical tale of a world destroyed by consumerism. A comparison between the two versions will show how the story, over the course of a century, is transformed from a moralizing story to an affirmation of the inevitability of evil.

KEYWORDS

puppet theater; glove puppets; string puppets; Guido Ceronetti; Gualberto Niemen; Giuliano Scabia; legend; Hyena of San Giorgio; butcher-killer; cannibalism

* Questa ricerca è stata finanziata dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Grant Agreement 835193.



In bilico tra leggenda popolare e crudo fatto di cronaca, la vicenda della “Iena di San Giorgio” ha spesso trovato dimora nelle baracche dei burattinai. Il tema del macellaio assassino, presente con leggere variazioni in diverse leggende popolari, è al centro del primo testo¹ che lo scrittore Guido Ceronetti compone per il suo teatro di marionette, il Teatro dei Sensibili. Il testo di Ceronetti si pone come riproposizione moderna di una vicenda entrata a far parte dei repertori di diverse famiglie d’arte burattinaia. La vicenda popolare dai tratti infernali aveva attirato la fantasia creativa dei burattinai e catturato l’attenzione del loro pubblico. Una versione primo novecentesca (ma pubblicata solo a fine secolo) della “Iena di San Giorgio”, ad opera del burattinaio Gualberto Niemen², propone una trama più sfumata, adatta al vasto pubblico che ancora si radunava attorno al casotto nelle campagne torinesi. In quelle stesse campagne, nel 1933, Guido Ceronetti ancora bambino assistette a una rappresentazione della “Iena di San Giorgio” dello stesso Niemen, di cui si servì, trentasette anni più tardi, come spunto per la composizione della sua, più tetra, riscrittura. Sempre agli inizi degli anni ’70 Giuliano Scabia attinse dalla fosca leggenda per denunciare, sottoforma di visione mitica, il consumismo radicale che minaccia di estinguere l’umanità stessa, e fece qui apparire per la prima volta la sua “stralingua”. Attraverso il confronto tra queste versioni³ si vedrà come la vicenda, nel corso di un secolo, si trasformi da storia moralizzatrice ad affermazione della necessità del male.

La leggenda del salumiere assassino

Nella Venezia di inizio Cinquecento un salumiere di nome Biagio Carnio o Carnico era noto, anche fuori città, per la prelibatezza del suo guazzetto, un intingolo a base di carne consumato soprattutto dalle fasce popolari. La leggenda vuole che il segreto dell’eccellenza del piatto fosse dovuto alla presenza di carni di bambini, vittime del macellaio assassino. I bambini sparivano, e nessuno riusciva a trovarne la causa, fino a che un marinaio, mentre stava mangiando lo *sguazeto* di Biagio Carnio, trovò nel suo piatto la falange del dito di un bambino. Per ordine della Quarantia Criminale l’orrido *luganegher* venne incarcerato e condannato a morte. Secondo alcune testimonianze che si credette avessero valenza storica⁴, la vicenda lasciò una traccia talmente profonda nella città di Venezia che ad essa si dovrebbe la toponomastica della “Riva de Biasio”. È questa la versione che riporta lo storico Giuseppe Tassini, studioso della toponomastica veneziana⁵. La storia del *luganegher* di Venezia ha soprattutto lasciato tracce letterarie, nella letteratura teatrale e popolare. Il poeta Iacopo Vincenzo Foscarini la descrive con dettagli doviziosi e piglio narrativo nel suo libro *Canti pel popolo veneziano*⁶ in cui è riportato anche il testo di una canzone popolare veneziana ispirata alla vicenda:

*Su la riva de Biasio l'altra sera
so andata col putelo a ciapar l'aria
ma se m'ha stretto el cuor a una maniera
che la mia testa ancora se savària:
me pareva che Biasio col cortelo
tagiasse a fete el caro mio putelo!*⁷



Nel 1850 veniva stampato il testo di una commedia in cinque atti di Luigi Forti, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia*⁸, rappresentata in quello stesso anno circa venti volte tra Venezia e Milano. Il filone leggendario del salumiere che mischia carni umane ai propri preparati è legato al più vasto tema del cannibalismo, ricorrente nelle fiabe e nei racconti popolari. Per citare solo alcuni esempi ben noti, dalla vicenda secentesca di Pollicino⁹ alla fiaba di Hänsel e Gretel¹⁰ dei fratelli Grimm, la tendenza antropofagica, soprattutto verso vittime infantili, ha una storia lunghissima nell'immaginario fiabesco e popolare. Che cosa avviene quando essa transita in quello delle rappresentazioni di teatro di figura? In zona tedesca la fiaba di Hänsel e Gretel è riscritta da Franz von Pocci¹¹, uno dei più prolifici autori per il teatro di figura nell'Europa del XIX secolo. Come ha mostrato Jean Boutan, nella riscrittura di Pocci la figura della strega viene sostituita da quella di un «naturalista antropofago dal nome programmatico: Fleischmann, una parola formata dalla radice *Fleisch* (“carne”) e dalla frequente terminazione dei nomi propri in tedesco, *-mann* (“uomo”)». ¹² Il tema subentra anche nelle baracche italiane, soprattutto nel nord del Paese. Riproposizioni della leggenda legata a Biagio Carnico sono state rinvenute in diversi repertori di burattinai: un canovaccio in cui compaiono le maschere di Arlecchino e Fasolino è stato rinvenuto nel Fondo Nino Pozzo¹³ (burattinaio veronese, 1901-1983), ora conservato presso la Biblioteca Civica di Verona; un copione intitolato *Luganegher de Venezia*, trascritto il 12 agosto 1930 a Tarcento da Luigia Stignani e appartenente alla Famiglia Marionettistica Salici è stato rinvenuto presso il Fondo Teatrale di Tinin Mantegazza¹⁴; un manoscritto anonimo dal titolo *Biagio Carnico*¹⁵ è conservato presso il Fondo Cristofori del Castello dei Burattini di Parma – Museo giordano Ferrari. Quest'ultimo presenta, insieme alle maschere di Fasolino, Brighella, Pantalone, Tartaglia e Sandrone, alcuni dei personaggi del copione di Luigi Forti, da cui deve dunque aver tratto ispirazione.

La vicenda della “Iena di San Giorgio” ha diversi punti in comune con quella di Biagio Carnico: l'uccisione di vittime innocenti usate per cucinare piatti serviti a clienti che, inconsapevolmente, ne mangiano le carni; la scoperta del crimine attraverso il ritrovamento nel piatto della falange di un dito umano. La leggenda della Iena è più recente rispetto a quella veneziana, e risale probabilmente a un fatto di cronaca accaduto in territorio piemontese nella prima metà dell'Ottocento¹⁶. Esso vuole che nel 1835 un macellaio di San Giorgio Canavese, Giorgio Orsolano, sia stato condannato a morte in seguito all'uccisione di tre ragazzine, prima violentate e poi fatte a pezzi in modo da dissimulare il crimine e



Prima pagina del testo di Luigi Forti, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia*. Azione storica in cinque atti, Milano, Placido Maria Visaj, 1850.



lasciar credere che fossero vittime di animali selvatici. La voce popolare, in seguito, diffuse l'accusa secondo cui Orsolano, denominato "la jena" a causa degli efferati delitti, avesse utilizzato le carni delle sue vittime per confezionare i prodotti della sua macelleria. La figura dell'efferato assassino si tinge dunque di tinte più carnali, e la pietanza si trasforma da guazzetto in salsiccia.

La *Iena* di San Giorgio di Gualberto Niemen

Nell'approciare il testo di Gualberto Niemen è d'interesse ricordare come esso sia, a sua volta, frutto di una riscrittura. Esso è, ancor meglio, recupero e ricordo di uno spettacolo che Niemen vide in giovane età, che scrisse durante i suoi anni di attività, che poi distrusse per problemi di diritto d'autore, e che infine riscrisse in tarda età facendo appello alla propria memoria:

Fu proprio l'aitante Canardi [un burattinaio che Niemen ebbe occasione di conoscere, *N.d.A.*], su quel prato alla barriera di Milano, negli anni della "grande guerra", a mostrare a Gualberto la prima versione della *Iena*, che il ragazzo estasiato imparò ben bene a memoria, per rappresentarla poi di lì a qualche anno a soggetto, fino alla stesura del copione (significativamente, il primo ad essere inviato alla S.I.A.E., alla metà degli anni Trenta). Il trionfo della *Iena* di Niemen durò ben oltre la seconda guerra mondiale, finché problemi di tutela d'autore, [...] indussero l'artista, nel 1963, a porre al rogo il copione. Ora il novantatreenne Gualberto Niemen, il più anziano burattinaio italiano ancora esercitante, riscrive e rimette in scena quella *Iena* bruciata [...].¹⁷

La trama della *Iena* di Niemen scorre filata dalla situazione iniziale, in cui Testafina e l'anziana signora Carlotta vogliono arruolarsi come volontari nella caccia alla iena (una belva che «mangia solo le bele tote fresche e tenere come l'butir»¹⁸), al compimento dello scopo finale, la cattura della Iena (il salumiere Giorgio Orsolano) e la sua incarcerazione. Poche altre azioni accadono nel frattempo. Giorgio Orsolano, da buon bottegaio, ragiona su quante vittime gli servano in occasione della fiera di San Giorgio per poter soddisfare la domanda di salsicce fresche. In modo diretto, si palesa al pubblico: «tutti credono che ci sia una feroce iena che divorì tutte le belle ragazze che spariscono... Ma la iena sono io! e non mi scopriranno giammai!». Niemen sembra però voler donare al criminale un'ombra, invero sarcastica, d'umanità:

[...] per ubbidire alla coscienza [*sic*] umana ho già fatto il conto, fra qualche anno, di smettere, di vendere tutto, e di andare ad abitare in qualche bella città all'estero, e passare la vita tranquillamente consumando poco per volta tutto il denaro che ho saputo guadagnare onestamente con le fatiche del mio sudato lavoro, da grande artista intelligente.

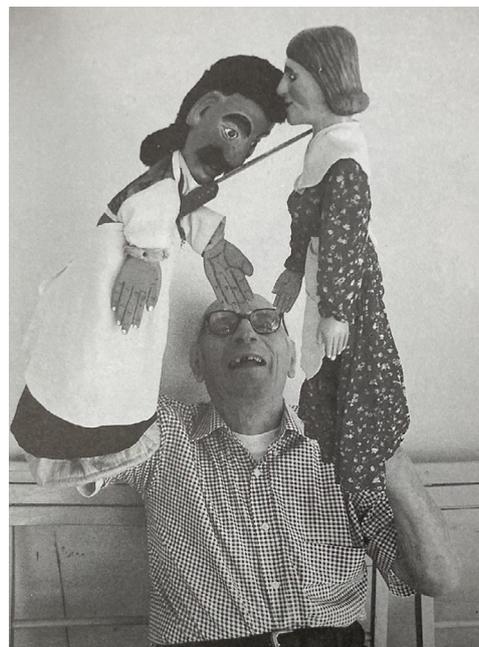
La dimensione di «grande artista» che la *Iena* si attribuisce è d'importanza centrale, soprattutto per quanto riguarderà la riscrittura proposta da Ceronetti. C'è una fierazza del criminale riguardo all'abilità con cui ha messo a punto un sistema di profitto intelligente



e redditizio, in grado di assicurargli un introito sicuro e una posizione inattaccabile. È presente in lui il riconoscimento delle proprie capacità d'artigiano, artigiano di un pensiero che diventa piano d'azione. Dopo essersi presentato Giorgio Orsolano passa ai fatti e, alla fine del primo atto, fa cadere nella botola collegata al suo laboratorio le giovani Bianca e Colombina. Quest'ultima è fidanzata a Gianduja, che, insieme a Testafina, è la maschera protagonista della caccia alla iena. È Gianduja che, dopo aver acquistato delle salsicce da Orsolano, trova nel suo piatto «un pezzo di dito di donna con l'unghia verniciata di rosa»¹⁹ e capisce chi si potrebbe nascondere dietro la iena. Mentre Testafina chiama tutti a raccolta, Gianduja s'introduce nella bottega di Orsolano, che stava per uccidere Colombina, e lo tramortisce «con una SCARICA [sic] di legnate sulla testa»²⁰. Sta poi al sindaco e alle guardie occuparsi di destinare la Iena alla giustizia, nella contentezza generale.

Il testo di Niemen è breve ed essenziale, scevro da trame secondarie. Il protagonista è senza dubbio Gianduja, che con il suo bastone sconfigge la Iena e riporta le cose al loro ordine. A una prima lettura potrebbe invece stupire che il macellaio sia figura quasi secondaria: egli compare solo nel momento in cui si presenta e cattura le sue vittime. Si manifesta con appena qualche battuta per non riapparire più, almeno come personaggio parlante: verrà soltanto evocato nel momento in cui è scoperto, preso a bastonate e consegnato alle guardie. Nessuna punizione sanguinaria, ma un regolare processo in tribunale aspetta il grande criminale, che non ha diritto ad alcuna battuta mentre viene denunciato e messo fuori gioco. La scarsa importanza data alla presenza del personaggio della Iena è tuttavia logica, perché risponde alla necessità del testo di Niemen: l'eliminazione della Iena, la sconfitta del male e il trionfo del bene. In un teatro di burattini della prima metà del Novecento è ancora viva la necessità di andare incontro alle aspettative e ai valori condivisi dal pubblico, prestando attenzione a non urtarne eccessivamente la sensibilità:

La vicenda di questa *Iena di San Giorgio*, così esile eppure energicamente ancorata ai canoni della tradizione burattinesca, lo si avverte, è pregna di prudenza e di attenzione verso “sentimenti” e “risentimenti” popolari, comportamenti che incidono pagine oscure nelle vicende di burattinai come Niemen, per i quali il pubblico conserva caratteri di sacralità.²¹



Gualberto Niemen con i burattini di Giorgio Orsolano e Colombina, scattata a Biandronno (Va) nel 1998. La foto è pubblicata, senza crediti, nel volume Gualberto Niemen, La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.



La *Iena* nel Teatro dei Sensibili

Il carattere candido del testo di Niemen viene reinterpretato dall'inventiva di Ceronetti, che riscrive una propria versione della "Iena di San Giorgio" come prima opera del Teatro dei Sensibili, teatro di marionette da camera fondato insieme a Erica Tedeschi nel 1970. Allo spettacolo, messo in scena per diversi anni nell'appartamento dei coniugi, assistettero alcune delle personalità maggiori della cultura italiana del tempo, da Eugenio Montale a Federico Fellini. Nel corso degli anni '80 lo spettacolo raggiunse palcoscenici maggiori: fu messo in scena al Teatro Stabile di Torino nella stagione 1985/86, e rappresentato al Palazzo del Quirinale nel dicembre 1986 in presenza del Presidente della Repubblica Francesco Cossiga. Il testo venne poi pubblicato da Einaudi nel 1999. Memore della rappresentazione di Niemen vista da bambino, Ceronetti trasforma il personaggio abbozzato di Giorgio Orsolano nell'eroe «tragico» Barnaba Caccù:

La Iena di San Giorgio si è scoperta tragedia dopo molte versioni nel suo lungo cammino di teatrino in teatrino di marionette. [...] a poco a poco mi si è imposto come *tragico* il personaggio *assurdo* di Barnaba Caccù. [...] Un paranoico criminale che non riesce a farsi prendere sul serio, dopo fiumi di sangue, sfugge ad ogni giustizia: è puro mito. Un sanguinario che non può cessare di essere creduto *perbene*, che non riesce neppure a farsi impiccare, pur gridando a tutti quello che ha fatto, incarna una solitudine tragica, violenta, senza ombre.²²

In un testo che non è più mera contrapposizione del bene e del male, la Iena non è trascurabile criminale da eliminare velocemente ma si erge ad antieroe profondamente solo, che vive il tragico e assurdo destino di non essere riconosciuto come criminale mentre professa il piacere che prova nell'uccidere giovani ragazze.

La trama è ben più articolata rispetto al testo di Niemen. Come recita la didascalia d'apertura, «l'azione ha luogo in Piemonte, alla vigilia della guerra d'indipendenza del 1859»²³. Il Re Vittorio Emanuele II si lamenta con Garibaldi perché l'efferato criminale detto "La Iena di San Giorgio" gli ruba tutta la scena sui giornali: essi trattano soltanto di come sempre più giovani ragazze vengano rapite e scompaiano. Di fronte ai due appare un profeta vagabondo, Michelino, che intima il popolo sabaudo a pentirsi dei propri peccati: la Iena è infatti dentro le case di ciascuno. Quando il popolo sabaudo (identificato come "Grido di dolore") supplica di essere liberato dalla Iena, il Re prende tempo e si reca a San Giorgio, curioso di assaporare le salsicce del salumiere Barnaba Caccù, a quanto pare le più buone di tutto il Piemonte. Nel frattempo, il Conte Femorino vuole accertarsi che la sua promessa sposa, Angiolina, sia vergine, ma quando le viene posta la domanda, Angiolina esplode in un delirio di volgarità e rivela di voler come sposo un certo "Cavaliere penseroso" che le invia in segreto biglietti d'amore. A San Giorgio intanto, il famoso salumiere Barnaba Caccù e il suo fido aiutante Crimea preparano il "Laboratorio Segreto" per la successiva lavorazione. L'aria minacciosa di Barnaba esplode quando, dopo un alterco con una fotografa, la uccide violentemente. Dopo aver aiutato una donna a partorire, Caccù si reca in bottega ad aspettare la sua prossima vittima, la giovane domestica Berta Baducco,



che viene trascinata con l'inganno nel Laboratorio Segreto e lì uccisa. Per risolvere il caso della Iena, a San Giorgio arriva il giudice Amedeo Aimerito, la cui fama è d'essere infallibile nel risolvere tutti i casi, ma le piste che individua si rivelano tutte erranee. Nel frattempo Angiolina vede coronata la sua speranza: il Cavaliere Penseroso le dà appuntamento, i due si incontrano e si sposano, ma solo dopo le nozze il Cavaliere, ovvero Barnaba Caccú, le rivela la sua vera identità: è lui la Iena di San Giorgio. Angiolina, per nulla stupita, gli dice di averlo capito da tempo, e si dichiara felice di essere sua moglie. Intanto a casa di Angiolina i genitori hanno invitato a cena il suo promesso sposo, il Conte Femorino: in tavola è servita una salsiccia del famoso salumiere di San Giorgio. Durante la cena, Femorino trova un anello dentro la sua salsiccia, ancora attaccato a un pezzo di dito. L'anello riporta le iniziali "B-B": apparteneva alla domestica Berta Baducco. I commensali, tuttavia, non arrivano a sospettare nulla, e si recano dal salumiere solo per portargli l'anello, in modo che lui possa restituirlo alla ragazza. Intanto Caccú, aiutato da Crimea, ha legato Angiolina sul tavolo del laboratorio per trasformarla in carne da macello. Non appena sente arrivare qualcuno si dà alla fuga e così, quando Femorino arriva al laboratorio, vede Angiolina legata con a fianco Crimea: il servo di Caccú viene di conseguenza identificato come la Iena. Nel frattempo Barnaba Caccú si reca alla stazione travestito da suora per fuggire a Pietroburgo, e si aspetta che tutto l'esercito sia stato mobilitato per dargli la caccia. Qui invece Caccú incontra un Giudice che, non riconoscendolo affatto, gli dice che la Iena di San Giorgio è stata catturata: si tratta di un tale Crimea. Caccú non tollera l'oltraggio di non essere riconosciuto per il grande criminale che è: confessa tutto, anche al Re Vittorio Emanuele, ma non viene creduto. Rimane solo sulla scena, urlando invano «sono io, la Iena di San Giorgio sono io»²⁴.

Il riconoscimento della sua identità è dunque negato più di una volta. In prima battuta dal parroco di San Giorgio, quando nei suoi sogni incontra lo spirito della giovane Berta Baducco, ultima vittima della Iena, che gli rivela l'identità della Iena senza essere ascoltata: il parroco le risponde bonariamente di non mettere in giro voci scomode. In seguito, il giudice alla stazione non si avvede che sotto il travestimento da suora si nasconde proprio la Iena in procinto di scappare a bordo di un treno. Infine, nemmeno il Re Vittorio Emanuele II, che pure voleva sbarazzarsi al più presto del problema della Iena perché gli rubava spazio nelle cronache dei giornali, crede alla sua aperta confessione. Solo dalla sua "innamorata" Angiolina viene riconosciuto, ma senza l'effetto sperato: nessuno stupore, nessun turbamento.

Angiolina è affascinata dalla figura della Iena (confessa esplicitamente di voler diventare la sua donna ed è pronta a farsi uccidere nel suo laboratorio), ma è soprattutto una donna sprezzante di ogni convenzione socialmente imposta. Figura libera e sovversiva, furiosa nella sua libidine, Angiolina rifiuta deliberatamente l'offerta di matrimonio di un buon partito preferendo mantenere la sua indipendenza fisica e morale. Quando grida di fronte al Conte, sempre più sconvolto, di essere «una troia! [...] una latrina per la truppa! una baccante! un rifiuto di fogna!»²⁵ e di non essere ancora sazia di avventure



dissolte, Angiolina si afferma come un personaggio completamente nuovo ed estraneo al teatro di marionette: una marionetta femmina che si comporta come il più volgare dei burattini. La lussuria sfrenata, la battuta sarcastica, la libertà nel dire cose inaudite, la volgarità, l'oscenità sono aspetti coerenti all'immaginario dei burattini a guanto, ma sono ricollocati da Ceronetti in un modo due volte sorprendente: dapprima perché utilizza un simile linguaggio nel contesto di un teatro di marionette (come era il Teatro dei Sensibili), storicamente e culturalmente più ricercato e formale rispetto alla prosaicità della baracca di burattini; poi, soprattutto, perché fa pronunciare tali parole a una marionetta femmina. Sono espressioni che suonerebbero accettabili in bocca a un Brighella o a un Pantalone, non a una marionetta che porta il nome di Angiolina. Nelle diverse culture burattinesche europee non si sono sviluppate maschere femminili che siano irriverenti e sfacciate come i loro compagni maschili. Solo Judy, la moglie di Punch nella tradizione inglese di Punch & Judy, condivide col marito alcuni caratteri impetuosi ed efferati.²⁶ Legata alla Iena dalla stessa fascinazione per il potere e l'imposizione di esso attraverso il dolore (dopo le nozze, Angiolina viene raffigurata come moglie-dominatrice di Barnaba), Angiolina già sapeva che dietro al nome misterioso del suo ammiratore segreto ("Cavaliere Pensieroso") si celava la Iena di San Giorgio, e nel suo delirio di lussuria e rifiuto delle regole sociali, non vedeva l'ora di finire tra le sue braccia, nel dolore dei suoi coltelli affilati.

Perché, dunque, Barnaba Caccù non viene riconosciuto? Perché nessuno vuole riconoscerlo o, quando qualcuno lo riconosce, non ne ha timore? Bisogna risalire all'inizio della tragedia per comprenderlo, a quel personaggio profetico che interviene con poche battute in apertura, il "Michelino, profeta vagabondo" che, come in un'apparizione, rivela come la iena sia in tutte le case, in tutti gli animi, che di per sé son corrotti:

MICHELINO – Ascolta Michelino, popolo di Torino!
 Cittadini del Regno Sardo, Michelino vi parla!
 La Iena ce l'avete già dentro casa,
 Tutti quanti! Ce l'avete sotto il cuscino
 La Iena, parola di Michelino
 [...]

 La vedo: sulla schiena vi cammina
 La Iena! È più grossa di una balena!
 La Madonna vi ha lasciati
 Perché siete marci di peccati!
 Chiudetevi in casa, fate digiuno!
 Michelino ha parlato: popolo, sei avvertito,
 Pentiti, incarognito!²⁷

Di fronte al male che hanno dentro, la reazione di tutti i personaggi è quella di chiudere gli occhi, di accecarsi ancora prima di scoprire la verità. Non si vede il male, nemmeno se urla dentro casa. Questo il vero senso tragico del testo di Ceronetti, insieme a quello trasmesso da una figura come quella di Caccù. Egli vorrebbe accedere allo statuto di eroismo grazie alla sua malvagità, invece si ritrova ignorato, non riconosciuto:



Il tragico celato nella marionetta, emblema della libertà negata all'uomo da chi ne tiene i fili, è dal macellaio-artista che non potrà mai pronunciare il suo *qualis artifex pereo*, messo sotto gli occhi di tutti, rivelato essenziale.²⁸

Spostata dallo scanzonato teatro dei burattini, la iena di Ceronetti arriva alla ribalta di un teatrino di marionette in cui risalta la tragica essenza umana nella sua mancanza di libertà. L'umano in marionetta è vittima e carnefice insieme di un turbinio di violenze che non può controllare e da cui nemmeno può trarre un'ombra di grandezza. Il colpevole non viene giustiziato (come lo era invece in Niemen), il male non viene eliminato ma grida per essere visto:

Un cappio scende al centro della scena, movimento attorno di damine nere.

BARNABA – Chi m'innalza una forca? Una forca altissima, degna di appendervi un Barnaba Caccù! Eccovi il mio zendale mille volte insanguinato, in cambio di un po' di corda insaponata... Una, due, tre, cento forche per la Iena di San Giorgio... Ehi, dico a voi, popolo di scemi: vi consegno la IENA [*sic*] linciatela! (Che mi trovino brutto?) Tutti muti... tutti spariti...²⁹

Barnaba Caccù grida per essere appeso a quel cappio che, vuoto, penzola in mezzo alla scena. Egli viene invece lasciato sul lastrico, a rantolare inascoltato. Ci si accontenta di un capro espiatorio: Crimea, il menomato e balbuziente aiutante della Iena, è ucciso al posto del Male, al posto del mostro.



Marionetta di Barnaba Caccù in una scena dello spettacolo "La Iena di San Giorgio" del Teatro dei Sensibili. Foto di Mario Monge, Cortesia Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale (<https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/393-la-iena-di-san-giorgio-1985-86>)



L'intento moralizzante del testo della tradizione diviene quindi, in epoca contemporanea, denuncia ed esaltazione, al tempo stesso, della inestirpabilità del male, della sua presenza necessaria. Denuncia, perché risuonano lungo tutta la pièce le grida di Michelino, incarnate da tutti i personaggi, deboli individui chiusi nei propri vizi. Esaltazione, perché Barnaba Caccù è figura forte, potente, crudele e derisoria, è "artista", come viene esplicitamente definito da Ceronetti nella prefazione al testo. L'"artista" è tale in quanto si fa artefice di vita e di morte: in un episodio uccide violentemente una donna, non per farne le sue salsicce, ma perché aveva osato dargli fastidio; successivamente aiuta una donna a partorire, e col neonato in braccio è lui stesso a dire "Barnaba Caccù dà morte. Barnaba Caccù dà vita. Caccù è l'Alfa, Caccù l'Omega". Barnaba Caccù si vorrebbe espressione di una dimensione più grande, abnorme, e si ritrova invece sminuito, ignorato o creduto pazzo. Eppure non si accorge che grande lo è, proprio perché agisce su di lui il meccanismo della negazione: non va riconosciuto, non bisogna prestargli attenzione, e se s'impone alla vista, bisogna far finta di non vederlo, gettarlo ai margini, renderlo ramingo.

La *Fantastica visione* del Teatro Vagante

Il teatro eterodosso di Giuliano Scabia si è a lungo nutrito del linguaggio dei burattini. «Si pensi», scrive De Marinis, «alla schiera di giganti e burattini (da Scabia considerati "i risvegliatori delle immagini profonde") che costella tanto il ciclo dei testi scritti quanto quello delle azioni a partecipazione»³⁰. Utilizzato dapprima nelle improvvisazioni e nelle azioni compiute con gli studenti, i burattini si sono poi insinuati anche in alcune opere che Scabia ha scritto quale drammaturgo solitario. Tra queste figura *Fantastica visione*³¹, un testo per attori e burattini scritto nel 1973 e più volte rimaneggiato fino alla pubblicazione per Feltrinelli nel 1988. Il testo, notiamo a margine, è stato scritto a continuazione di *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (Einaudi, 1972), per il ciclo del Teatro Vagante, ovvero quel «modello di teatro politico»³² per spazi non teatrali a cui Scabia aveva dato vita a inizio anni '70. L'attenzione verso il teatro di figura e la cultura popolare deve aver portato Scabia alla scoperta della nota leggenda del macellaio assassino, che egli ha scelto di riscrivere attuando un notevole lavoro di risemantizzazione. Si tratta infatti di un testo complesso, costruito secondo un meccanismo metateatrale e composto da diverse parti: non solo le scene dialogate (24 in tutto, più una farsa nell'intermezzo e alcuni annessi finali), ma anche da interventi dell'autore sottoforma di "note" tra una scena e l'altra. Al contrario dei testi fin qui analizzati, scritti interamente per figure, il testo di Scabia fa intervenire i burattini solamente in alcune scene, ed essi sono usati in particolare come doppi dei personaggi in carne ed ossa, pronti a comparire quando questi ultimi vengono meno: «già in precedenza la citata coabitazione tra attori e pupazzi, nel primo Scabia, pesca nel modello kantoriano, come rivelano le successive metamorfosi nella *Fantastica visione* tra personaggi che, una volta morti, divengono burattini ed angeli»³³.

Fantastica visione si apre appunto con una visione, quella dei sei attori del Teatro Vagante che, dopo aver intravisto il teatro degli dei, si accingono a riprodurlo sul palcoscenico:



«c'è un mistero che bisogna svelare»³⁴. Il mistero è quello di un paese i cui insaziabili abitanti vogliono continuare a mangiare carne fresca, nonostante la scarsità di risorse. L'ambientazione della vicenda è calata, in modo sorprendentemente preveggenza, in un paese «ricco, a nord, verso l'Europa»³⁵ dove l'inquinamento, la carestia e una terribile pandemia del bestiame rendono sempre più difficile l'approvvigionamento di carne. Il macellaio del paese riesce tuttavia ad avere sempre carni pregiatissime, che taglia in modo raffinato con l'aiuto del suo garzone. Oasi dei consumatori, la sua «premiata macelleria»³⁶ è colma ogni mattina di clienti che si mettono in fila per ottenere i pezzi migliori. La cliente più assidua, La madre, «è una donna medioborghese, preoccupata di avere sempre la carne»³⁷, e prova per il macellaio una vera e propria attrazione fatale (morirà, vittima del suo coltello). Incarnazione di forza e mascolinità, cacciatore-approvvigionatore di un bene tanto raro quanto richiesto, il macellaio è lodato da tutto il paese come figura geniale e salvifica. Nessuno sembra porsi domande circa l'origine della carne, o forse, come suggeriscono le primissime battute tra la Madre e il Macellaio, tutti sapevano e accettavano, in fondo, di buon grado:

LA MADRE – [...] Oh, guardi i miei capelli, le mie guance. Non sono ancora fresche? O signor Luciano (come luce), Luciano mio, mi tagli la carne con la sua bravura. La tagli bene bene, pensando a chi deve mangiare. Tagli, tagli per me. Non sono ancora bella? Ho un figlio grande, studente, ma sono bella ancora.

MACELLAIO – [...] È il cliente che fa il macellaio, signora Griselda. L'occhio del cliente guida la lama del coltello. Zac!

Il Padre e la Madre non smettono di recarsi quotidianamente in macelleria nemmeno quando loro figlio, lo Studente, viene aggredito gravemente (tanto da mandarlo in un coma che si tramuterà in morte). In questo spasmodico desiderio di approvvigionarsi delle migliori carni, gli abitanti del paese scompaiono a poco a poco, e a nulla servono le indagini del Vigile. L'impossibilità di trovare un colpevole spinge la popolazione a ricercare un altro tipo di causa, lontana da ogni logica oggettiva perché indotta dall'irrazionale paura di scoprire la verità: la colpa delle aggressioni viene infatti piuttosto attribuita a delle sedicenti presenze spiritiche, i "rottamat", abitanti della foresta di rottami e rifiuti che stringe i margini del paese «come le mura nelle città e nei paesi del medio evo»³⁸.

Non è difficile ravvisare in questo rifiuto di affrontare la realtà il meccanismo già messo in opera nella *Iena di San Giorgio* di Ceronetti, dove l'identità della iena non viene riconosciuta nemmeno quando il reo si fa confesso. A una lettura attenta dei testi di Ceronetti e Scabia, sono in verità numerosi i punti di contatto, tanto da lasciare pensare che Scabia abbia potuto assistere a una rappresentazione della *Iena* di Ceronetti in quel giro di anni che intercorrono tra il suo debutto (1970) e la prima stesura di *Fantastica visione* (1973). Il personaggio della Madre ricorda, nella sfrenata passione per l'efferato macellaio, la figura lubrica dell'Angiolina di Ceronetti; il Matto Matteo (che nel testo di Scabia è un doppio



del Macellaio), nel momento in cui dice alla Madre di essere lui stesso il macellaio senza essere da lei creduto, ricorda al contempo le confessioni inascoltate di Barnaba Caccù e le grida ignorate del profeta Michelino; il Macellaio, infine, sembra conservare gli aspetti eroici e troneggianti di Caccù, rendendoli ancora più assoluti, ed è inoltre definito, anche qui, quale “artista”: «oltre che un eroe lei è anche un artista»³⁹, gli dice il Vigile proprio mentre indaga sulla scomparsa della Madre.

Nonostante questi (possibili) rimandi, conviene sottolineare come il testo di Scabia si allontani dagli snodi principali della leggenda del macellaio assassino (a cui invece Ceronetti resta più legato), mettendo in atto una più libera rivisitazione del tema. In *Fantastica visione*, infatti, chiunque può cadere vittima del macellaio, senza distinzioni di età (come è nella leggenda di Biagio Carnico, dove le vittime sono i bambini), né di genere (la iena di San Giorgio uccide solo le donne). Il dramma del macellaio, inoltre, è da Scabia raddoppiato, o meglio replicato su più livelli: il personaggio del Macellaio coincide infatti con quelli del matto Matteo, dell’Imperatore (nella farsa) e, soprattutto, del Padre, in un angosciante gioco di rimandi che insinua il male anche in seno alla famiglia: mentre il Macellaio sembra ricambiare la passione che la Madre prova per lui, il Padre le rivolge parole amare; mentre il Macellaio esprime preoccupazione per le condizioni del Figlio dopo l’aggressione, il Padre stesso lo ha colpito; mentre il Macellaio promette una fuga d’amore alla Madre, il Padre la trafigge con un coltello. Scabia attua inoltre uno scarto significativo rispetto al modo in cui l’identità dell’assassino viene scoperta. Scompare infatti la pietanza entro cui qualcuno trova una falange di dito, e al suo posto è una testa appesa ai ganci del bancone della macelleria a palesare al Vigile, ultimo superstite, che a capo di tutti i crimini è il macellaio stesso, e che a causa sua tutti sono stati cannibali.

Lo scarto più significativo che Scabia inserisce nella vicenda risiede tuttavia nel grado di consapevolezza e (tacito) consenso dei compaesani. Abbiamo visto come nel testo di Niemen tutta la popolazione sia assolutamente ignara dell’orrore racchiuso nelle salsicce di Giorgio Orsolano e come, non appena lo scopra, si faccia scudo compatto nel combattere l’artefice del crimine. Nella *Iena* di Ceronetti abbiamo potuto osservare un certo grado di ambiguità: Angiolina scopre l’identità di Barnaba Caccù e ne diventa sposa anziché denunciarlo; quanto al resto degli abitanti, essi preferiscono non credere alla confessione del colpevole stesso, rimanendo così in una (quantomeno presunta) ignoranza. *Fantastica visione* spinge invece l’efferatezza al limite del sopportabile, rendendo tutti consapevoli e acquiescenti (salvo il Vigile):

VIGILE (*ormai di fronte alla Totale Verità: occhi sbarrati, terrore*)

Assassino. Allora, pertanto, era tutta carne umana.

[...]

Assassino! Assassino! Ti ho scoperto.

cominciano a bastonarsi:

al rumore di grida e bastonate ricompaiono il Padre e la Madre burattina, e risorge il burattino



Figlio:

FIGLIO BURATTINO

Ma io ero d'accordo. Non volevo dirlo. Ci vuol ben la carne.

MADRE BURATTINA

Dopo il primo ribrezzo, ho dentro di me accettato, pur sapendo...

PADRE BURATTINO

Il brutto, ripeto, è sentirsi mangiati – ma ci vuol ben la carne. Ho dato il mio permesso... non protestando... pur sapendo...

VIGILE

Anche voi – allora – sapevate tutto – come la polizia – avete accettato – complici – tutti – nel mercato della carne – umana!⁴⁰

Qui, protagonista dell'orrore e artefice del male non è più la sola figura del macellaio, ma l'umanità tutta. «Dopo il primo ribrezzo», tutti hanno accettato. Insaziabili, desiderosi di una risorsa ormai introvabile, gli abitanti del paese hanno preferito mangiarsi l'un l'altro piuttosto che rinunciare all'oggetto del loro desiderio. Come mette in luce Gianni Celati, *Fantastica visione è in ultima istanza una tragedia del desiderio*:

Nel nostro caso il mistero è quello della nostra carne e del suo glorioso macellaio. Il macellaio sa bene che sono le immagini mentali del cliente a far di lui un buon macellaio, e sa che è l'occhio del cliente a guidare la sua lama che un giorno gli squarcerà (al cliente) la carne. Il mistero sta nella reciprocità infinita tra la nostra carne e il suo macellaio. Sta nell'incontrollabile legame tra il nostro desiderio e ciò che il nostro desiderio produce. Nel fatto che il desiderio ci vincola a ciò che esso produce e consuma, fino alla morte. Nel fatto che ciò che il desiderio produce non è più desiderio, ma vincolo. Nel fatto che noi da questo vincolo non possiamo uscire, se non per miracolo, o per una grazia. Mistero glorioso d'ogni reciprocità in cui ci mettiamo in gioco. Mistero dell'amore e mistero del teatro come questo dramma ci fa capire.⁴¹

Vittima del proprio sfrenato consumismo, concime per un suolo ormai infertile, l'umanità non lascia più scampo a se stessa. «Questa è la visione che gli attori vaganti si apprestano a rappresentare per noi, immagini della mente suggerite dagli dèi»⁴², spiega ancora Celati, sottolineando come Scabia tratti l'argomento non in termini documentaristici ma anzi attraverso una «composizione mitica. Una composizione che permette di giocare con l'oscurità del mistero, le apparizioni e le visioni». Riprendendo l'antica leggenda – e i suoi sviluppi nella drammaturgia per il teatro di figura – Scabia ne fa riscrittura mitica, critica sociale e insieme *visione* misteriosa di un male senza via d'uscita, che lo spaventa in prima persona:

Fantastica Visione è un testo particolare, poco conosciuto, forse, anche perché nel momento della sua creazione mi ha spaventato. Ne avevo paura, perché è un'opera in cui non c'è



speranza. Questo terribile destino è espresso anche dalla morte del fiume e del bosco, oltre che dall'epidemia che stermina le specie animali. Non potevo credere che noi esseri umani fossimo così tremendi da divorarci tutti per avere sempre la carne migliore, per seguire ciecamente il progresso. Andrea Zanzotto ha riassunto questo mio timore nell'epigramma: «in questo progresso scorsoio, non so se sono ingoiato o se ingoio».⁴³

La leggenda che ha affascinato il pubblico delle baracche in cui Niemen agitava Gianduja contro la Iena, ha così viaggiato nella letteratura e nel teatro del secondo Novecento, dove ha dimesso il suo intento moralizzante per divenire una tragedia contemporanea. Il teatro di figura, che i letterati Ceronetti e Scabia hanno in prima persona praticato, ha fornito i mezzi drammaturgici e le processualità visuali atte ad indagare un personaggio perturbante e affascinante come quello della Iena. La figura del macellaio assassino che induce al cannibalismo ha trovato dimora nel teatrino delle piccolissime e *sensibili* marionette di Ceronetti, dove si è fatta tragedia dai risvolti assurdi, esaltazione di una figura anti-eroica e malvagia; essa ha viaggiato poi insieme al Teatro Vagante di Scabia, in «quella carretta di attrezzi teatrali, piena di vecchi vestiti, vecchie teste di Re e Regine e Diavoli e Scheletri»⁴⁴, tra i cui «stracci e avanzi»⁴⁵ fa capolino ancora col grembiale insanguinato e il coltello allacciato in vita, per diventare mito – e monito – del nostro «progresso scorsoio».

NOTE

1 Ceronetti G. (1994), *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi.

2 Di cui abbiamo una trascrittura recente, ad opera dello stesso Niemen: Niemen G. (1999), *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.

3 Si segnala un'altra, successiva, riscrittura: Picchi A. (2006), *La Iena di San Giorgio di Gualberto Niemen*, Azeta Fastpress.

Il testo, poi rielaborato per la pubblicazione, è frutto di una ricerca laboratoriale dell'autore con gli studenti DAMS sulla vicenda della iena di San Giorgio (cfr. al link <https://sivocifera2012.wordpress.com/2007/05/29/la-iena-di-san-giorgio/>).

4 La vicenda figura in alcuni dei *Registri dei giustiziati*. A seconda dei registri, essa è datata nell'anno 1503 (come nel registro Codice 796, Archivio di Stato di Venezia), o nel 1520. Tuttavia, Elia Musatti nota come il fatto riportato nei *Registri* sia probabilmente poco attendibile, poiché «non hanno trovato né negli accuratissimi registri della Quarantia criminal, la corte d'assise della Venezia cinquecentesca, né nei puntualissimi *Diarii* di Mario Sanudo, che viveva e scriveva proprio in quel tempo, nessun cenno né del misfatto, né del processo che sarebbe seguito, né degli atroci tormenti con i quali sarebbe stato messo a morte Biasio *luganeghér...*» (Musatti 1904: 43-44). Per un approfondimento sulla leggenda attorno a Biagio Carnio si veda Cesare Bermani, *Un punto d'incontro di più filoni leggendari*, in Niemen (1999): 15-21.



- 5 Tassini G. (1866), *Alcune delle più clamorose condanne capitali eseguite in Venezia sotto la repubblica*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini. In seguito lo storico mise in dubbio l'ipotesi che la toponomastica della "Riva de Biasio" derivi dal fatto di cronaca del XVI secolo.
- 6 Foscarini I. V. (1844), *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari. Il testo è consultabile online all'indirizzo <https://books.google.fr/books?id=WKlfAAAACAAJ&printsec=frontcover&chl=it#v=onepage&q&f=false> (ultima consultazione 19/10/2021).
- 7 Ivi: 39.
- 8 Forti L. (1850), *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj.
- 9 Perrault C. (1697), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Claude Barbin Éditeur.
- 10 Prima edizione originale: 1812.
- 11 Von Pocci F., *Hansel und Gretel, oder der Menschenfresser*.
- 12 Boutan J., *La barbarie et l'enfance: les deux sources de l'écriture pour marionnettes chez Franz von Pocci*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno «L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles)» / «Literary writing for puppets and marionnettes in Western Europe (17th–21st centuries)», organizzato dal progetto di ricerca *PuppetPlays. Reconsidérer les répertoires pour marionnettes en Europe de l'Ouest (du 17e au 21e siècle)* (ERC-GA 835193) e tenutosi all' Università Paul Valéry – Montpellier 3 di Montpellier, 14-16 ottobre 2021.
- 13 Il lavoro di archiviazione del Fondo Nino Pozzo è oggetto della tesi di dottorato di Francesca Cecconi, sotto la supervisione di Nicola Pasqualicchio. Relativamente al canovaccio in questione si veda Francesca Cecconi, *Nino Pozzo e il teatro di figura a Verona tra Ottocento e Novecento*, Università degli studi di Verona, tesi sostenuta presso la Scuola di dottorato di Scienze Umanistiche, 2022, pp. 378-399.
- 14 Fonte: Bermani C. in Niemen: 21.
- 15 N° inventario Fondo Cristofori: 65.
- 16 Si veda Bonfiglio M., Serazio M., *La Iena di San Giorgio. La vera storia di Giorgio Orsolano. Un serial killer piemontese*, Torino, Il Punto, 2003.
- 17 Porta P. in Niemen: 9.
- 18 Niemen: 33.
- 19 Niemen: 41.
- 20 Ivi: 43.
- 21 Porta P. in Niemen: 10.
- 22 Ceronetti 1994: V.
- 23 Ivi: 3.
- 24 Ivi: 49.
- 25 Ivi: 12.
- 26 Si veda a proposito Speaight G. (1970), *Punch & Judy. A history*, Boston, Plays Inc.
- Tale aspetto sovversivo della figura femminile nei teatri di figura non ha avuto particolare seguito nel panorama italiano. In epoca contemporanea ha cominciato a svilupparsi una ricerca orientata in tal senso, in consonanza con la maggiore attenzione conquistata dai movimenti femministi. Ne è un esempio preciso il lavoro di Marta Cuscunà, artista che ha dato spazio, sulla scena del teatro visuale, a figure femminili forti, libere e sovversive.
- 27 Ceronetti 1994: 7-8.
- 28 Ivi: V.
- 29 Ivi: 48.



- 30 De Marinis M. (2005), *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, in AA. VV., "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", n° 12, "Della poesia nel teatro il tremito". Per Giuliano Scabia, a c. di Francesca Gasparini e Massimo Marino, Bologna, Edizioni Carattere, p. 66
- 31 Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli.
- 32 Si veda Marchiori F., Scabia G., Barba E. (2005), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri.
- 33 Puppa P. (2005), *Scabia, ovvero guardare l'ascolto*, in AA. VV., "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", *op. cit.*, pp. 127-131.
- 34 Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 12.
- 35 *Ivi*, p. 140.
- 36 *Ivi*, p. 15.
- 37 *Ivi*, p. 139.
- 38 *Ivi*, p. 140.
- 39 *Ivi*, p. 114.
- 40 *Ivi*, pp. 127-128.
- 41 Celati G. (1988), «La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso», in Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 158. Il saggio di Celati è stato ripubblicato in «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», *op. cit.*, pp. 97-101.
- 42 *Ivi*, p. 158.
- 43 Scabia G. (2020), *Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni*, a c. di Emma Pavan, in "Doppiozero", [online]. URL: <https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni> (consultato il 20/07/2022).
- 44 Celati G. (1988), «La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso», in Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 157.
- 45 *Ivi*, p. 154.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2005), «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n° 12, "Della poesia nel teatro il tremito". Per Giuliano Scabia, a c. di Francesca Gasparini e Massimo Marino, Bologna, Edizioni Carattere.
- Boutan J., *La barbarie et l'enfance: les deux sources de l'écriture pour marionnettes chez Franz von Pöckl*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno «L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles)» / «Literary writing for puppets and marionettes in Western Europe (17th–21st centuries)», organizzato dal progetto di ricerca *PuppetPlays. Reconsidérer les répertoires pour marionnettes en Europe de l'Ouest (du 17e au 21e siècle)* (ERC-GA 835193) e tenutosi all' Università Paul Valéry – Montpellier 3 di Montpellier, 14-16 ottobre 2021.
- Ceronetti G. (1994), *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi.
- Foscarini I. V. (1844), *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari.
- Forti L. (1850), *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj.
- Marchiori F., Scabia G., Barba E. (2005), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri.
- Musatti E. (1904), *Leggende popolari*, Milano, Hoepli.
- Niemen G. (1999), *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.



- Perrault C. (1697), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Claude Barbin Éditeur.
- Picchi A. (2006), *La Iena di San Giorgio di Gualberto Niemen*, Azeta Fastpress.
- Scabia, G. (1988), *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli.
- Scabia G. (2020), *Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni*, a c. di Emma Pavan, in “Doppiozero”, [online]. URL: <https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni>
- Speaight G. (1970), *Punch & Judy. A history*, Boston, Plays Inc.
- Tassini G. (1866), *Alcune delle più clamorose condanne capitali eseguite in Venezia sotto la repubblica*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini.
- Von Pocci F., *Hansel und Gretel, oder der Menschenfresser*.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*Il «lago del cor» o il cor in lacu: tra anatomia, Scrittura
e tradizione letteraria. Qualche ulteriore aggiunta
sul primo 'lago' della Commedia*

FRANCESCA PILAN

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: francesca.pilan@phd.unipd.it

ABSTRACT

Il «lago del cor» che si incontra ancor prima di superare la soglia delle «segrete cose» del regno degli inferi può essere letto e interpretato come un pulcer tropus posto ad impreziosire i versi esordiali della Commedia. Il che è sicuramente vero, ma l'universo semantico che accompagna l'immagine dantesca emerge in tutta la sua polisemica valenza non appena si rivolge lo sguardo oltre l'ambito della critica letteraria tout court e lo si lascia spaziare su piani che, a dispetto dalla tendenza tutta moderna verso un certo settorialismo, si riscoprono invece adiacenti e complementari nella figura creata da Dante.

The «lago del cor», which one encounters even before crossing the threshold of the «secret things» of the kingdom of the underworld, can be read and interpreted as a pulcer tropus placed to embellish the opening lines of Dante's Comedy. And this is certainly true, but the semantic universe that accompanies the image emerges in all its polysemic value as soon as one looks beyond the sphere of tout court literary criticism and explores different scopes that, in spite of the totally modern sectoral approach, they are instead rediscovered as being adjacent and complementary in the figure created by Dante.

KEYWORDS

Dante, Divine Comedy, underworld, medieval medicine, medieval literature, anatomy, holy scriptures, polysemy



Se si intendono scienza e letteratura nel senso moderno del termine allora la loro opposizione diventa facile. Se non altro si stabilisce lungo l'asse che distingue la verità dalla finzione, o la verità oggettiva, compartecipabile da tutti, e la verità soggettiva del poeta. La poesia vede come infinita la distanza tra Recanati e il mare, mentre la scienza la misura in una decina di chilometri. Nel Medioevo la distinzione non era così netta.

(Umberto Eco, *Scienza e letteratura nel Medioevo*)¹

Una delle opere in cui in modo più evidente la distinzione tra l'accezione moderna di 'scienza' e 'letteratura' non solo non risulta affatto netta, ma anzi si fa tanto sottile da arrivare fin quasi a scomparire, è la *Commedia*. I luoghi del 'sacratò poema' che trattano in versi nozioni di astronomia, fisica, filosofia, ottica o medicina formano una parte talmente consistente all'interno del racconto da risultare elemento imprescindibile della sua ossatura. Ma per potersi avvicinare alla comprensione dei passi danteschi che di tali nozioni portano il carico, bisogna prima addentrarsi nell'intricata selva del rapporto vigente tra *scientia*, teologia e tradizione (propria o acquisita), sulle cui rispettive e plurime dipendenze si costituisce appunto la cultura da cui queste nozioni derivano. Ciò che si propone il presente saggio è di analizzare tale legame a livello microtestuale, andando a porre la lente d'indagine su una singola figura letteraria che ha il merito di condensare in sé una notevole polisemia, le cui eco risuonano in vari e diversificati ambiti di quello che costituisce lo scibile medievale. Prima di introdurre l'immagine nello specifico credo sia utile però anticipare a grandi linee la relazione che interessa i primi due campi del sapere da questa messi in gioco, così da rendere conto delle motivazioni che hanno portato a tale approfondimento.

Il rapporto tra corporalità e spiritualità è forse uno dei più dibattuti e complessi fenomeni riguardanti il modo di percepire se stessi nel mondo medievale. Di fronte alla vastità dell'argomento si è scelto di affidarsi alle parole chiare e illuminanti dello storico del pensiero medico Mirko D. Grmek: «Per l'uomo del Medioevo [...] non era possibile separare gli eventi corporei dal loro significato spirituale. I rapporti fra l'anima e il corpo erano concepiti in modo così stretto e interconnesso che la malattia risultava necessariamente essere un'entità psicosomatica». ² Il che implica che i sintomi di una malattia manifestamente esposti sul corpo del malato non sono altro che l'esternazione visiva del suo malessere 'spirituale'. Ciò può assumere duplice significato: da una parte il malessere di cui si parla è quello più propriamente legato all'idea del Peccato: «la malattia è sentita e rappresentata per larghi tratti dell'età medievale come lo stato dell'umanità dopo la Colpa», ³ secondo una corrispondenza che vede nella malattia del corpo la punizione (o lo strumento di un'eventuale misericordia nella sua guarigione) per l'anima peccatrice; dall'altro si fa invece riferimento ad un malessere dovuto allo squilibrio interno al corpo, causato da una pluralità di fattori ad esso esterni, ma che coinvolge nel suo stato di irregolarità anche gli spiriti soggetti al turbamento 'emotivo'. Guardando alla *Commedia*, possiamo forse ritrovare la declinazione



di entrambi questi due piani già nei versi iniziali del poema: come spero di mettere in luce nelle prossime pagine, la paura che angoscia Dante nella «selva oscura» e che, come già brillantemente rilevato, può rappresentare, al di là delle istanze di figurazione letteraria, la *compunctio timoris* – «stadio iniziale del percorso spirituale che conduce alla salvezza cristiana»⁴ – non è una condizione che investe la sola componente morale del pellegrino, ma potrebbe coinvolgere ‘fisicamente’ anche le sue funzioni vitali.⁵ La presa di coscienza di trovarsi in uno stato di peccato è principio della paura dantesca⁶ e questa, in quanto condizione di apprensione che agisce sulla sfera psicologica, ha ‘scientifica’ e immediata ripercussione sulla complementare costituente somatica. La ‘malattia dell’anima’⁷ di cui Dante si rende conto di essere affetto, e tale consapevolezza provoca il tormento che precede l’uscita dalla selva,⁸ credo possa trovare il suo ‘corporeo’ referente letterario nel bagaglio evocativo racchiuso nella figura del «lago del cor» (*InfI* 20).

A primo fondamento di tale affermazione si pone il principio alla base della *physica naturalis* medievale, vale a dire l’idea del legame indissolubile tra processi psichici e ricadute fisiologiche. Se ne darà qui solo un cursorio accenno, limitatamente alle nozioni necessarie allo sviluppo del successivo discorso. Secondo le conoscenze mediche coeve a Dante, la sede dei tre spiriti preposti alla vita biologica e razionale dell’uomo si situa in ognuno degli organi principali delle tre parti in cui viene anatomicamente diviso il corpo: nel cervello, principe dei *membra spiritualia*, nel cuore, centro dei *membra animata* e nel fegato, il più importante tra i *membra naturalia*.⁹ Citando in traduzione dall’ *Isagoge* di Ioannizio:

Gli spiriti sono tre. Il primo, il naturale, ha origine dal fegato; il secondo, il vitale, ha origine dal cuore; il terzo, l’animale, ha origine dal cervello. Il primo dal fegato tramite le vene (che non hanno pulsazioni) si diffonde in tutto il corpo. Il secondo è spinto dal cuore in tutto il corpo tramite le arterie. Il terzo dal cervello è diretto in tutto il corpo tramite i nervi.¹⁰

Tale teoria pneumatica risalente a Galeno, trasmessa dagli enciclopedisti e filtrata e rifinita dai commentatori arabi e cristiani alle opere di Aristotele, è parte costituente della sapienza medica trecentesca, che agli inizi del XIV secolo ha ormai raggiunto uno statuto stabile nel sistema delle arti¹¹ e che vede in quel momento in Italia il suo medievale apogeo¹² nelle figure di Taddeo Alderotti,¹³ Pietro d’Abano e Mondino de’ Liuzzi. E questa viene ricevuta, accettata e pienamente adottata da Dante. Senza bisogno di tirare in causa tutta la schiera delle varie rappresentazioni ‘spiritali’ che popolano i versi delle *Rime*, la cui presenza potrebbe forse suscitare il dubbio che si tratti di una figura già topica, si prenda solo l’esplicativo passo del primo capitolo della *Vita Nova*, dove la precisa locazione dei tre spiriti non può che confermare la conoscenza e aderenza di Dante alla teoria galenica:

In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo qual dimora nella secretissima camera del m’ cuore, cominciò a tremar sì fortemente che apparia ne li menimi polsi orribilmente e, tremando, disse queste parole: «Ecce deus fortior me qui veniens dominabitur michi». In quel punto lo spirito animale, lo qual dimora nell’alta camera ne la quale tutti li spiriti



sensitivi portan le loro percezioni, si cominciò a maravigliar molto e, parlando specialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: «Apparuit iam beatitudo vestra». In quel punto lo spirito naturale, lo qual dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro, cominciò a piangere e piangendo disse queste parole: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!»¹⁴
(*VN* I 5-7)

Lo spirito vitale che risiede nella «secretissima camera» del cuore è descritto in un contesto, come in tanta parte dell'opera dantesca, legato allo sconvolgimento portato dall'affezione amorosa,¹⁵ la cui immediata ricaduta fisiologica si manifesta dunque nel violento tremito che si avverte tramite la pulsazione. Si esaminerà più dettagliatamente tra poco la relazione tra tale reazione fisica e l'alterazione emozionale. Per ora basti ritenere che anche Dante considera la cavità cardiaca la sede dello spirito vitale (propriamente lo spirito *della vita*, in quanto suo compito primario è provvedere, appunto, alla vita dell'organismo)¹⁶ e che è sempre il cuore a rivestire un ruolo determinante nella capacità motoria dell'individuo: è infatti sotto la sua spinta pulsante che lo spirito¹⁷ raggiunge, tramite le arterie, i muscoli e i tendini del corpo, agendo così sul corpo del vivente.¹⁸ L'organo cardiaco è la «parte mossa» attraverso cui «l'anima impartisce il movimento» (*De motu an.* 703 a 28: «qua quidem igitur movet mota parte anima»), dunque sede naturale del principio psichico – veicolo appunto della facoltà dell'anima – da qui agente in tutto il corpo.¹⁹ Il cuore si può quindi davvero definire, utilizzando la pregnante sintesi di Gentili, il «ponte tra fisiologia e psicologia», il «mezzo» fisico che veicola al corpo il governo dell'anima.²⁰

Date queste premesse, si tratterà infine del tema specifico che questo saggio intende affrontare, vale a dire una lettura dello stilema «lago del cor» (*Inf.* I 20) che provi a metterne in luce le differenti fonti, suggestioni e correlazioni.

Partiamo dunque dalla soglia del cammino dantesco: il pellegrino, appena scampato alla perdizione della «selva selvaggia» e ancora scosso dalla notte trascorsa, comincia ad 'acquetarsi' guardando verso il colle illuminato dai raggi del sole nascente: «Allor fu la paura un poco queta, / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i' passai con tanta pieta» (*Inf.* I 19-21). Nessuna incertezza, fin dai primissimi commenti ai versi, sull'identificazione della «notte» quale metafora del periodo di traviamiento attraversato dall'autore;²¹ più variegata invece la tradizione esegetica legata all'immagine del «lago del cor». Due sono le correnti interpretative principali che da questa dipartono. La prima intende in maniera univoca «lago» come sinonimo di profondità; si veda ad esempio Benvenuto da Imola: «idest quae duraverat [...] in profundo cordis»,²² Giovanni da Serravalle: «In profundo cordis: sive in lacu radicata»²³ o ancora Trifone Gabriele: «chiama "lago" la profondità del core».²⁴ La seconda invece segue un percorso più tortuoso e dettato per la maggior parte dalle conoscenze medico-scientifiche coeve al commentatore; si tratta infatti di una lettura della figura dantesca volta a ricercare 'fisicamente' la sede della sconvolgente paura che ha attanagliato il cuore del poeta, scandagliando l'organo cardiaco nelle sue varie componenti anatomiche. Se ne darà ora qualche caso esemplificativo, nell'intento di far emergere



le maggiori peculiarità caratteristiche dell'epoca in cui opera l'esegeta e di mettere così parimenti in luce gli attributi comuni scaturiti dalla comune suggestione.

È Pietro Alighieri il primo che si cimenta in una descrizione medico-anatomica del cuore umano in riferimento al passo in esame; in tutte e tre le versioni del suo *Comentum*, l'immagine che si delinea è quella di un organo formato da tre diverse cavità adempienti a differenti funzioni; nell'ultima redazione leggiamo:

Inde sciendum est quod, secundum quod scribunt certi naturales, in corde humano sunt tres cellule seu ventriculi, et in eo qui est in medio spiritus generatur, in extremis spiritus et sanguis, sed in sinist[r]o plus est de sanguine. Ysiderus vero in *Etymologiis* dicit quod «In corde sunt due artarie, quarum sinistra plus habet de sanguine, dextera plus de spiritu, et ex hoc in dextero brachio pulsum inspicimus» (Isid., *Etym.* XI 118), et sic de dicta artaria sinistra, ut de lacu cordis, tangit hic auctor.²⁵

Come si evince dal testo, pur rifacendosi direttamente all'autorità di Isidoro, Pietro espone una struttura del cuore che in parte si discosta da quella descritta dell'enciclopedista andaluso. Questi aveva diviso l'organo in due sole *arteriae*, quella di destra contenente più "spirito", quella di sinistra invece più abbondante di sangue.²⁶ Benché inoltre, scrive sempre Isidoro, sia propriamente il cuore il luogo dove risiedono «omnis sollicitudo et scientiae causa», la formazione delle sensazioni avviene nei *precordi*, zone limitrofe ma esterne all'organo, nelle quali si trova appunto il «principium cordis et cogitationis» (*Etym.* XI 119).²⁷ Pietro, dunque, riprende nei fatti solo la nozione di una maggior quantità di sangue nella parte sinistra del cuore²⁸ e, probabilmente spinto dalla suggestione scaturita dall'immagine di questa 'arteria' rigonfia di cruore, vi ci situa il 'lago'. Pone però la generazione dello spirito in uno spazio interno al cuore, in una delle tre parti in cui questo è diviso. Per quanto riguarda tale tripartita organizzazione, l'organo descritto dal commentatore trecentesco si ravvicina piuttosto alla forma quale è definita nell'*Anathomia* di Mondino de' Liuzzi, opera che vede la sua prima uscita a Bologna intorno al 1316 e dunque a lui temporalmente vicina. Testo fin da subito conosciutissimo e, almeno fino all'apparizione di Vesalio, trattato classico per gli studi di anatomia,²⁹ il lavoro di Mondino affianca ad un'impostazione fondamentalmente galenica lo studio diretto sui cadaveri, spesso accordandosi, quando in divergenza con Galeno, con le nozioni aristoteliche ritrasmesse dai commentatori arabi. Questa plurima ascendenza si può rilevare proprio nel caso specifico dell'esposizione delle varie componenti del nostro organo, dove l'idea dell'esistenza di un *ventriculus medius* interposto tra gli altri due e che ne permette la connessione rappresenta un compromesso tra l'anatomia aristotelica e quella galenica,³⁰ e tale si legge nella versione del *Canon* di Avicenna rivisitata nella traduzione di Gherardo da Cremona.³¹ Mondino, seguito quindi da Pietro, descrive il cuore umano come formato da tre *ventriculi*, ovvero tre cavità funzionali, poste una di fianco all'altra («Partes autem intrinsecae cordis sunt ventriculi cordis dexter et sinister et medius»),³² e fissa il momento della formazione dello spirito vitale nel passaggio di una parte del sangue dal *ventriculus*



medius al ventriculus sinister, quest'ultimo appunto vera e propria sede dello spirito; il ventricolo destro, invece, a differenza di quanto scritto dal commentatore, contiene solo sangue.³³ Al di là dell'effettiva locazione dello spirito e della maggior o minore quantità di sangue nelle varie cavità cardiache, ciò che interessa qui notare è come la figura del cuore sia vista e descritta, fin dagli esordi della tradizione esegetica che la riguarda, nella sua componente 'scientifica', e dunque nella sua funzione di contenitore e regolatore del flusso sanguigno, nonché in quanto sede dello spirito vitale. Sono proprio tali caratteristiche a determinare l'esegesi di Pietro, così come quella degli altri commentatori medievali, dato che il quantitativo di sangue e di spirito è uno degli elementi determinanti per definire la condizione psico-fisiologica del 'paziente'. L'alterazione dello stato ottimale di queste due componenti circolanti per tutto il corpo condiziona la pulsazione e può conseguentemente essere rilevata negli esseri umani tramite l'auscultazione. Il legame tra il battito percepito nei polsi e il corretto o alterato scorrere del sangue (e, insieme o separatamente, dello spirito) è uno dei principi chiave della scienza antica; nel *De differentia animae et spiritus* di Costa ben Luca – opuscolo della fine del IX secolo che sbarca in occidente come parte del *corpus* aristotelico – si può ad esempio leggere:

Spiritus est quoddam corpus subtile, quod in humano corpore oritur ex corde et fertur in assurienet id est in venis pulsus ad vivificandum corpus; operatur ei quoque vitam et anhelitum atque pulsum. [...] Cor autem colligitur et extenditur et per eius collectionem et extensionem fit pulsus totius corporis. Et ideo pulsus indicat esse cordis, id est eius passiones proprias, tam aequales quam inaequales, atque diversas, quae fiunt diversae causa impedimenti eiusdem cordis.³⁴

O ancora in Alberto Magno, i cui scritti paiono essere la fonte privilegiata da Dante per quanto riguarda la conoscenza sulla funzione e la struttura del corpo umano:³⁵ «Pulsum autem cordis praecipue in homine accidit, eo quod passiones timoris et spei et gaudii et tristitiae magis movent cor hominis quam aliorum animalium: et ideo licet pulsus sit in omnibus animalibus, tamen differentiae pulsus non ita manifestantur in aliis sicut in homine» (*De Animalibus*, XIII I 6).³⁶

E lo stesso Dante si serve a più riprese della figura del tremore dei polsi o delle vene quale sintomo chiarissimo di sconvolgimento emotivo. Si è già citato lo «spirito della vita» che comincia «a tremar sì fortemente che apparia ne li menimi polsi orribilmente» al momento del primo incontro con Beatrice (*VN* I 5) ma, per trarre qualche esempio anche dalla *Commedia*, basti procedere di una settantina di versi oltre l'immagine del nostro 'lago' e osservare la preghiera che Dante rivolge a Virgilio, appena rivelatosi, affinché lo salvi dalla lupa che gli fa «tremar le vene e i polsi» (*Inf.* I 90); o ancora, questa volta in *Purgatorio* tra i superbi, descrivendo la terribile umiliazione a cui si sottopone Provenzal Salvani, scrive che questi «si condusse a tremar per ogni vena» (*Purg.* XI 138). La spiegazione 'tecnica' per tale tipo di tremore si può facilmente ricavare dal commento di Boccaccio a *Inf.* I 90: «Triemano le vene e' polsi quando dal sangue abandonate sono; il che avviene quando il



cuore ha paura, per ciò che allora tutto il sangue si ritrae a lui ad aiutarlo e riscaldarlo, e il rimanente di tutto l'altro corpo rimane vacuo di sangue e freddo e palido». ³⁷ Ma si veda direttamente Tommaso d'Aquino (*Summa Theol.* I^a-II^{ae}, q. 44, a. 3 co.):

In timore fit quaedam contractio ab exterioribus ad interiora, et ideo exteriora frigida remanent. Et propter hoc in eis accidit tremor, qui causatur ex debilitate virtutis continentis membra, ad huiusmodi autem debilitatem maxime facit defectus caloris, qui est instrumentum quo anima movet;

e il motivo per il quale, nel momento di paura, il sangue 'accorre' dalle estremità del corpo alla sede centrale lasciando le parti estreme fredde e tremanti, è esposto dal domenicano poco sopra (*Summa Theol.* I^a-II^{ae}, q. 44, a. 1 co.):

Quantum autem ad animale motum appetitus, timor contractionem quandam importat. Cuius ratio est, quia timor provenit ex phantasia alicuius mali imminenti quod difficile repelli potest [...]. Virtus autem, quanto est debilior, tanto ad pauciora se potest extendere. Et ideo ex ipsa imaginatione quae causat timorem, sequitur quaedam contractio in appetitu. Sicut etiam videmus in morientibus quod natura retrahitur ad interiora, propter debilitatem virtutis.

Secondo l'antropologia di Tommaso, l'uomo è un'unità sostanziale di anima e corpo; essendo la paura una passione che nasce in relazione al processo conoscitivo sensibile ed è quindi atto dell'appetito sensibile, possiamo definirla in quanto passione *dell'anima* ma, allo stesso tempo, in conseguenza dell'unione di anima e corpo, questa si riflette in quanto tale e in modo biunivoco («quorum unum alteri proportionatur») appunto sul corpo. ³⁸ Dall'immaginazione di un male imminente e difficilmente impedibile si crea una contrazione («contractio») nell'appetito sensibile, causata dalla debolezza della propria virtù che, quanto più è debole, tanto si restringe («Virtus autem, quanto est debilior, tanto ad pauciora se potest extendere»). Allo stesso modo e nello stesso momento, sotto l'assillo della paura, deriva nel corpo una contrazione di calore e spiriti vitali, i quali si rifugiano verso l'interno («secundum similitudinem huius contractionis, quae pertinet ad appetitum animale, sequitur etiam in timore ex parte corporis, contractio caloris et spirituum ad interiora»), proprio come cittadini che, impauriti, scappano dai dintorni per raggiungere la protezione delle mura della città («et videmus etiam in civitatibus quod, quando cives timent, retrahunt se ab exterioribus, et recurrunt, quantum possunt, ad interiora»). La paura, dunque, ha la diretta conseguenza di concentrare le forze vitali (spiriti e calore naturale) verso la parte più centrale dell'organismo; in Boccaccio questa è identificata con il cuore stesso, in Tommaso, invece, sembra che il calore e gli spiriti soggetti alla paura si dirigano piuttosto verso il basso, appesantiti dalla "freddezza" derivata "dall'impressione della propria impotenza" (*Summa Theol.* I^a-II^{ae}, q. 44, a. 1, ad 1: «Sed in timentibus, propter frigiditatem ingrossantem, spiritus moventur a superioribus ad inferiora, quae



quidem frigiditas contingit ex imaginatione defectus virtutis»); interessante notare come, nella spiegazione dell'Aquinate, la condizione dei «timentibus» comporta un movimento fisico discendente delle forze vitali, legato alla 'pesantezza' che le aggrava l'immaginazione di essere in «defectus virtutis»; emergeranno in seguito le analogie tra tale, fisiologica, descrizione, e le interpretazioni scritturali del termine *lacus*.

Tornando per ora al commento di Boccaccio alla *Commedia*, ma rivolgendo nuovamente lo sguardo sul nostro «lago del cuore», si osservi come il Certaldese sia meno dettagliato di Pietro nel descrivere l'anatomia dell'organo eppure, anche dalle sue parole, si delinea una struttura del cuore composta da almeno una cavità, la cui funzione è di contenere sangue, spiriti e, con quest'ultimi, il complesso delle passioni umane:

È nel cuore una parte concava, sempre abbondante di sangue, nel quale, secondo l'opinione di alcuni, abitano li spiriti vitali, e di quella, sì come di fonte perpetuo, si ministra alle vene quel sangue e il calore, il quale per tutto il corpo si spande; ed è quella parte ricettacolo di ogni nostra passione: e perciò dice che in quello gli era perseverata la passione della paura aut.³⁹

Per Francesco da Buti, invece, sangue e spiriti non occupano la medesima cavità, che risulta quindi vuota all'apparenza: «Questo dice, perché nel cuore umano è una concavità vacua quanto all'apparenza»; riprende comunque anch'egli l'idea, trasmessa dall'autorità de «li fisici», che siano gli spiriti vitali a determinare ogni nostra passione: «Ma qui dicono li fisici stare li spiriti vitali, e quivi sono le nostre passioni mentali».⁴⁰ Spostandoci temporalmente in avanti di più di un secolo, troviamo invece Pier Francesco Giambullari che, rifacendosi direttamente a Galeno, riporta il numero delle cavità cardiache a «due solamente et grandi»,⁴¹ quella di destra atta a pulsare il sangue nelle vene, quella di sinistra dimora dello spirito. L'esposizione dell'accademico fiorentino continua discostandosi particolarmente da quelle viste finora, complice anche il fatto che la lezione del passo commentata dal Giambullari legge «indurata» al posto di «durata»: «Imperochè lago del cuore intendo io la ragunata dell'acqua chiusa nella cassetta, dove sta il cuore, la quale metaforicamente chiamò lago il nostro Poeta: questo dico perchè se la paura fussi ghiacciata dentro al cuore, non poteva restargli vita». Egli intende dunque che la paura provata da Dante ha 'indurito', 'congelato', la «cassetta» che contiene il cuore e che è riempita d'acqua per raffreddare, all'occorrenza, l'«eccessivo calore di quello». A questa 'cassetta', che potremmo identificare scientificamente come la membrana che avvolge il cuore e che costituisce dunque il pericardio, riferiscono anche le letture del Castelvetro e di Giovan Battista Gelli, quest'ultimo però esplica l'utilizzo del termine «lago» secondo una visione concorde a quella già espressa in Boccaccio in riferimento al 'tremore' dei polsi: ricettacolo di un grande afflusso di sangue, riversato nel cuore con particolare abbondanza a causa dello stato di paura. Per tale motivo, aggiunge il commentatore, le parti estreme del corpo rimangono «o senza sangue o veramente con pochissimo»⁴² e così si spiega anche il caratteristico impallidire legato al sentimento. Per concludere questa rapida panoramica 'anatomica',



anche la maggior parte dei commenti sette-ottocenteschi permangono sull'interpretazione di «lago» quale figurazione di una zona concava, che nel cuore può essere divisa nei due ventricoli atti alla ricezione «del nutrimento, del sangue, e degli spiriti, e dove è il principio delle operazioni vitali» (Venturi⁴³), oppure vista come singolo ricettacolo particolarmente abbondante di sangue (Lombardi, Portirelli, o Costa).⁴⁴

Dalle letture interpretative prese finora in esame si rende evidente come quella che poteva essere vista quale figura di stile utile a rendere più suggestivo il verso, anticipando magari, con l'utilizzo di una metafora acquatica, il «pelago» dall'«acqua perigliosa» (*Inf.* I 23-24) subito successivo, venga invece immediatamente interpretata in modo affatto concreto, fisicamente identificabile e 'scientificamente' illustrabile. Il «lago del cuore» di Dante è dunque, secondo gran parte dei suoi successivi esegeti, una cavità reale interna al cuore, traboccante di sangue e di spirito, oppure è un bacino d'acqua che immerge totalmente l'organo insieme a tutte le sue componenti. In ogni commento, comunque, centrale è l'idea di *cavea*, di *cellula* che contiene, o piuttosto, che è riempita, di paura. Ed è certamente l'utilizzo del vocabolo «lago» a indirizzare tale esegesi; ma l'immaginario messo in gioco è ben più vasto: la notevole polisemia che riveste questo termine si scopre guardando anche alla tradizione classica e scritturale, rivelando, come si vedrà tra poco, connotazioni magistralmente intrecciate con altri elementi interni all'episodio della *Commedia*.⁴⁵

Innanzitutto, una prima area semantica tirata in causa è quella che già premette allo scenario di tutta la cantica esordiale: l'inferno. L'uso di associare il regno dei dannati ad una discesa *in lacum* – inteso quale cavità, fossa, *fovea* – si può ritrovare fin dall'Antico Testamento; si vedano i Salmi⁴⁶: *Ps.* 87, 7-8 «Posuisti me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis. / Super me gravatus est furor tuus, et omnes fluctus tuos induxisti super me», *Ps.* 29, 4 «Domine, eduxisti ab inferno animam meam, vivificasti me, ut non descenderem in lacum», *Ps.* 7, 16 «lacum aperuit et effodit eum et incidit in foveam», *Ps.* 27, 1 «Deus meus, ne sileas a me. Ne quando taceas a me, et assimilabor descendentibus in lacum» e l'interpretazione sinonimica dei due termini risulta chiara guardando alle varie *expositio* in riferimento: Cassiodorus - *Expositio psalmodum* (*Ps.* 87) CPL 0900 «Lacus enim et pro inferno ponitur», Hieronymus - *Commentarioli in psalmos* (*Ps.* 27) CPL 0582 «lacus significat infernum, locum videlicet eorum qui sub custodia retinentur», Bruno di Segni - *Expositio in Psalms*, (*Ps.* 7) PL 164, 719 «lacus iste infernus est, quem ipse diabolus et fecit et aperuit». ⁴⁷ O ancora Geronimo, nel commento al libro di Ezechiele (lib. 10, cap. 31, linea 150): «ad eos qui descendunt in lacum, haud dubium quin inferna significet» – *Commentarii in Ezechielem* (CPL 0587). L'associazione è talmente radicata che la possiamo ritrovare ben oltre il tempo della *Commedia*, ad esempio in Bernardino da Siena: «Aestimatus sum cum descendentibus in lacum, id est irrevocabiliter in infernum» – *Quadragesimale de Euangelio aeterno* (sermo: 56, pars: 2, articulus: 2, cap. 6) o in Dionigi di Rijkkel «detraxero te cum illis, qui descendunt in lacum, id est foveam infernalem, ad populum sempiternum, id est damnatos» – *Enarratio in Ezechielem prophetam* (articulus: 32, cap. 26, versus: 19-20).



Unde de hoc tertio bello dicitur: «Tertium bellum fuit in Gob» (*Sam.* II 21, 19), quod interpretatur lacus, et significat mundum, in quo est «lacus miseriae et lutum faecis» (*Ps.* 39, 3). «Lacus dictus, quasi aquae locus, stat enim, nec profluit» (*Isid.* *Etym.* XIII IX 2). In hoc mundo est aquae, idest superbiae, luxuriae et avaritiae locus, quae numquam profluunt, immo quotidie crescunt.

(*Sermones dominicales et mariani* IV 14)

Il patrono patavino fa uso di due citazioni per esporre il luogo della terza battaglia del diavolo contro il Signore, avvenuta dunque a «Gob», cioè sulla terra, e conclusasi con la crocifissione del Figlio. «Gob», spiega il Santo, s'interpreta come "lago" e significa il mondo terreno, e qui per esprimere la consustanzialità dei due termini inserisce la citazione salmistica. Continua poi facendo riferimento alla paretimologia di Isidoro, che immette all'interno dello scenario un'altra caratteristica legata all'idea di *lacus*, ovvero quella di *locus aquae*, luogo dove l'acqua sta, non fluisce. L'acqua stagnante all'interno del nostro 'bacino-mondo' è la figurazione dei tre peccati giovannei⁵²: «superbiae, luxuriae et avaritiae locus», i quali continuano incessantemente a crescere e a pullulare la terra «numquam profluunt». Le parole di Sant'Antonio risuonano con sorprendente analogia nelle immagini che Dante dispone in esordio al suo poema: in continuità con il 'lago' di paura che gli ha empito il cuore, l'idea di acqua pericolosa, viziosa, si riversa nella metafora del naufrago scampato alla tempesta, la primissima e ben nota similitudine della *Commedia* (*Inf.* I 22-27). La «selva» – la cui associazione allo stato di peccato abbraccia già da sé secoli di tradizione⁵³ – viene momentaneamente sostituita dal «pelago», la cui «acqua perigliosa» arricchisce di ulteriori suggestioni scritturali l'abisso del male dal quale Dante è appena, faticosamente, riemerso. Continuando a seguire i passi del pellegrino lungo la «piaggia diserta»,⁵⁴ ecco comparire, repentinamente, le tre fiere che, almeno seguendo le più antiche esegesi, vengono a rappresentare proprio i tre vizi esposti nel Sermone: la «lonza leggera e presta molto» (*Inf.* I 32), la cui identificazione con il peccato di lussuria trova parere pressoché univoco nei commenti trecenteschi,⁵⁵ i quali, allo stesso modo, vedono nel leone che di poco la segue il chiaro simbolo della superbia e nella «lupa, che di tutte breme / sembiava carica ne la sua magrezza» (*Inf.* I 49-50), l'instinguibile bramosia dell'avarizia. Non si intende affrontare in questa sede la ricapitolazione di tutte le più o meno evidenti ascendenze classiche, bibliche e immaginifico-popolari legate alle tre fiere, il cui tracciato ci porterebbe in territori troppo vasti e distanti dal 'lago' da cui si è partiti, né tantomeno prendere posizione in merito al senso allegorico che Dante avrebbe effettivamente desiderato attribuirvi.⁵⁶ Mi limito solo a suggerire di aggiungere alle possibili suggestioni dantesche per l'insieme di questi versi il passo di Sant'Antonio appena citato; tanto più sapendo della larghissima circolazione di cui hanno goduto i sermoni del francescano e della recente messa in luce delle assonanze tematiche e retoriche di questi con alcuni passi della *Commedia*.⁵⁷ Se poi anche non si volessero considerare le notevoli corrispondenze con il Sermone antoniano nello specifico, la designazione di *lacus* quale ricettacolo di peccati, le cui acque sono "fetide" e "nocive" come lo sono appunto i vizi terreni,⁵⁸ mi sembra perfettamente rispecchiata nel «pelago»



e la sua acqua «perigliosa», dunque non semplicemente pericolosa, ma insidiosa, capace di turbare le facoltà intellettuali e pregiudicare la salute dell'anima.⁵⁹ Anche in questa sua seconda accezione, dunque, il «lago del cuore» disvela il legame strettissimo che lo intesse agli altri elementi simbolici di questa cantica.

Una terza area del vasto campo semantico che fa riferimento al nostro vocabolo, rimanendo sempre in ambito scritturale e anche in questo caso in chiara correlazione con le altre già esposte, è quella che lo riconduce all'idea di una prigionia senza fine, così come senza fine è la profondità della fossa, del *lacus*, in cui questa si sconta. Si rivede qui l'accezione già assunta in uno dei due rami dei commenti alla *Commedia* precedentemente citati, la cui possibile fonte potrebbe essere ancora *Ps.* 87, come viene ad esempio interpretato nel commento di Geronimo: «in inferi carcerem descendentem, in lacu inferiori retinendum» – *Tractatum in psalmos series altera* (CPL 0593) o da Cassiodoro: «Lacus enim et pro inferno ponitur et pro sepultura foveali et pro mundi istius profundissima calamitate sentitur»; anche Beda il Venerabile su *Isaia* 24, 22 («et congregabuntur et vincientur in lacu et claudentur in carcere»): «clausos in carcerem lacu reges terrae» – *De eo quod ait Isaias «Et claudentur»* (= *epistula* 15) (CPL 1366). Chiaramente, la reclusione eterna di cui si tratta è quella scontata nell'oltretomba infernale, sulla cui implicazione diretta con il termine *lacus* si è già parlato; si aggiunga solo Hughes de Saint-Cher (pseudo), *Super Apocalypsim expositio I «Vidit Iacob»*: «ad Infernum traheris, idest in profundum lacu», dove all'inferno si aggiunge appunto la connotazione della profondità della fossa che lo costituisce e Dionigi, il quale espone nel suo commento a *Ps.* 27, 1 tutte le caratterizzazioni finora elencate, variamente associate insieme: «descendam et ego cum aliis in lacum, id est in profundum vitiorum, in voraginem periculorum, et in foveam carceris infernalis» – *Commentaria in psalmos omnes Davidicos*. Alla cavità profonda che imprigiona nello stato peccaminoso si associa inoltre l'intensione data dall'immagine della totale oscurità che regna al suo interno, immediata connotazione del luogo dell'errore; si veda Remigio d'Auxerre (ma non autentico) *Enarrationes in Psalmos*, *Ps.* 7, 16 (PL 131, 181): «sicut in lacu profundo obscuritas est, ita in hereticorum doctrina».⁶⁰ Tornando ancora una volta alla *Commedia*, facile l'associazione con la «selva oscura» (*Inf.* I 2), le cui tenebre contrapposte alla luce del sole che rischiarava invece la cima del colle (segno del bene e di Dio) ritorneranno come motivo conduttore per tutta l'opera. In riferimento poi alla 'profondità' che contraddistingue la locazione metaforica dello stato di traviamiento dell'autore, si noti l'appellativo «valle» (*Inf.* I 14) con il quale viene definita la selva qualche verso più tardi e che veicola il senso di luogo basso, *inferior* rispetto all'altezza del colle, così come l'utilizzo di un verbo quale 'rovinare' per descrivere la caduta dovuta alla «bestia senza pace» (*Inf.* I 58) che fa precipitare Dante verso, appunto, il «basso loco» (*Inf.* I 61). Ad ulteriore conferma della valenza simbolica della rovina nelle tenebre si confronti anche *Conv.* IV VII 9: «La via de' giusti», cioè de' valenti, «quasi luce splendente procede, e quella de' li malvagi è oscura. Elli non sanno dove rovinano»,⁶¹ che traduce *Prov.* 4, 19: «via impiorum tenebrosa; nesciunt ubi corruant». Per concludere, un ultimo sguardo va alle *Lamentationes*, consci dell'influenza del libro



attribuito al profeta Geremia sulla sensibilità dantesca:⁶² troviamo dunque un ‘lago’ in *Lam.* 3, 53: «lapsa est in lacu vita mea et posuerunt lapidem super me» (*Vulgatam versionem*) e l’immagine gode di un suggestivo commento nei *Moralia* di Gregorio Magno, ventiseiesimo libro:

Vnde propheta ieremias, dum iudaeam iniquitatibus longa consuetudine obrutam fuisse conspiceret, in lamentis suis sub eius specie semetipsum deplorat dicens: lapsa est in lacum vita mea et posuerunt lapidem super me.

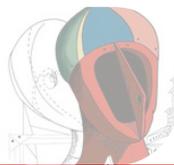
In lacum quippe vita labitur cum labe iniquitatis inquinatur.

Lapis vero superponitur cum etiam dura consuetudine mens in peccato devoratur, ut etsi velit exurgere, iam utcumque non possit, quia moles desuper malae consuetudinis premit.

(*Mor. In Iob* lib. 26, par. 36; CPL 1708)

La vita, interpreta il Santo, cade «in lacu» quando «iniquitatis inquinatur»: si «imbratta» della «bruttura di peccato», tradurrà otto secoli più tardi Zanobi da Strada.⁶³ E da questo *lacus* non può riemergere con le sue sole forze perché la grande pietra della «dura consuetudine mens in peccato» le blocca l’uscita, la seppellisce la «gravezza della mala usanza».⁶⁴ Il ‘lago’ viene quindi a prendere la forma di un sepolcro, la cui connotazione mortifera si accentua guardando alla «lapis» che perentoriamente chiude sotto di sé la vita corrotta dal peccato; ma già Cassiodoro su *Ps.* 27: «sive lacum sepulcrum dicit» – *Expos. Psalm.* (CPL 0900). Se pure in quest’ultima accezione la valenza esiziale legata alla ‘caduta *in lacu*’ è di tipo spirituale, dunque tratta essenzialmente della morte dell’anima viziata dalla colpa, possiamo però ritrovare un’allusione alla morte anche fisica nello stilema dantesco fin qui analizzato: essendo il cuore la sede di ogni impulso vitale,⁶⁵ il quale agisce negli esseri viventi grazie alla pulsazione del sangue e dello spirito nelle varie parti del corpo, la ‘stagnazione’, il non fluire di questi due elementi porta – nella continuazione di tale stato – inevitabilmente al decesso. Rapportando allora questo presupposto medico alla figura del lago espressa nell’etimologia di Isidoro, e ripresa, come si è visto, anche dai Padri della Chiesa («lacus stat in loco nec profluit. Et dictus lacus quasi aquae locus [...]. Lacus autem idem et stagnus, ubi immensa aqua convenit. Nam dictus est stagnus ab eo quod illic aqua stet nec decurrat» – *Etym.* XIII 19 II; IX), ci ritroviamo davanti all’immagine di un organo che non adempie più alla sua funzione ma che, al contrario, diventa una cavità dove vige uno stato immoto. Citando le parole di Roberto Mercuri: «il cuore di Dante ha cessato di esercitare la sua funzione vitale perché invece di essere *fons* è *lacus* e perciò è in una condizione statica»,⁶⁶ condizione quindi contraria alla vita e che non a caso è dovuta alla paura di un «passo / che non lasciò già mai persona viva» (*Inf.* I 26-27).

Resta ora da trattare l’altra possibile – e quanto mai probabile – suggestione, ossia quella derivata dalla letteratura romanza. Si riportano i versi che a più riprese sono stati additati quali diretti antecedenti del ‘lago’ dantesco:



que jes Rozers, per aiga qe l'engrois,
 non a tal briu c'al cor plus larga dotz
 non m fass'estanc d'amor, qan la remire.⁶⁷
 (*Sols sui qui sai lo sobrafan qu-m sortz* 26-28)

La ricca tradizione esegetica che accompagna la figura poetica dell'*estanc* del cuore e dell'influsso del passo di Arnaut Daniel che la contiene (*Sols sui qui sai lo sobrafan qu-m sortz*, vv. 26-28)⁶⁸ permette di evitare la presentazione dell'immagine danielina e di esporre direttamente i punti che interessano più da vicino il suo rapporto con quanto già emerso in riferimento al «lago del cor»; lo “stagno d'amore” che si forma nel cuore del poeta perigordino alla vista dell'amata è dovuto ad una sovrabbondanza di sentimento amoroso (il *sobramar*), il quale ‘deborda’ dagli argini della corrente o, se si preferisce, della vena, che normalmente lo contiene e va ad ‘allagare’ la cavità cardiaca. Già da questa prima lettura, che si rifà ad una parafrasi quasi letterale dei versi 27-28, si può percepire il riverbero, infiltratosi nella memoria poetica dantesca, della figura del cuore quale luogo che si ‘riempie’ in conseguenza dell'azione di una forte emozione, la quale, almeno momentaneamente, ‘dura’ al suo interno: «che nel lago del cor m'era durata» (*Inf.* I 20). Allargando poi lo sguardo ai versi subito precedenti, si scopre che anche in Arnaut lo ‘stagno’ non rimane il solo riferimento idrico all'interno del passo ma, al contrario, questi è collegato tramite relazione metaforica con il flusso impetuoso del Rodano, che sarà indi trasfigurato nella «*plus larga dotz*». Il risultato di tale ‘esondazione’ è che il poeta non riesce a far fuoriuscire le parole che gli permetterebbero di mostrare alla donna il suo sentimento: l'eccessivo amore, avendo formato un ‘bacino’ nel cuore, non trova più il suo naturale sfogo,⁶⁹ e l'autore è così costretto in muto desiderio: v. 11 «*que mais la vol non ditz la bocha ·l cors*» “che il cuore la vuole più di quanto la bocca non dica”.

Come messo in luce da Roberto Rea, tale *impasse* verbale richiama per antitesi il versetto evangelico che vede invece la parola esternarsi spontaneamente dal cuore rigonfio d'amore divino: «*ex abundantia enim cordis os loquitur*» (*Lc* 6, 45; *Mt* 12, 34);⁷⁰ ma se per Arnaut il riferimento biblico può fungere da luogo di confronto con la produzione poetica coeva, nello specifico con il ben celebre Bernart de Ventadorn e la sua *Chantars no pot gaire valer*,⁷¹ utile ai fini del nostro raffronto con lo stilema dantesco è l'immagine, ancora scritturale, che l'accompagna. Sempre Rea:

La comparazione del sentimento amoroso che deborda nel cuore con un fiume in piena che straripa non è infatti soltanto una felice immagine poetica [...] ma il deliberato sviluppo di un importante *topos* scritturale: quello che paragona l'amore divino ad un fiume impetuoso che inonda l'animo del credente.⁷²

Lo si ritrova infatti in *Is* 66, 12: «*quia haec dicit Dominus ecce ego declinabo super eam quasi fluvium pacis et quasi torrentem inundantem*»; *Is* 59, 19: «*cum venerit quasi fluvius violentus quem spiritus Domini cogit*»; *Io* 7, 38-39: «*qui credit in me sicut dixit scriptura*



flumina de ventre eius fluent aquae vivae hoc autem dicebat de Spiritu quem accepturi erant credentes in eum» e avrà florido terreno all'interno dell'esegesi medievale.⁷³ Se quindi il Sommo bene ha tra le sue più note rappresentazioni quella di un fiume che scorre e che si infonde nell'anima credente, ecco che le acque immote del lago acquisiscono, a paragone, sembianze pienamente contrastive. L'idea di 'blocco verbale' che si esprime nei versi di Arnaut si trasmuta e si acutizza nell'immagine della *Commedia*, e il lago dentro al cuore di Dante viene ad essere un'ulteriore rappresentazione visiva del 'blocco spirituale' vissuto dal pellegrino durante l'oscura 'notte' trascorsa «con tanta pieta» (*Inf.* I 21). Il «lago» deve infatti prima svuotarsi progressivamente dalla paura del Peccato per poter infine pienamente accogliere, a conclusione del viaggio, l'ultima Visione, la quale lascerà proprio «nel core» memoria della sua dolcezza:

Qual è colüi che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede, 60
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa. 63
(*Par.* XXXIII 58-63)

È Agostino (*In Epistolam Joannis ad Partos* 9, 4) che ci descrive come avviene il passaggio: se il timore ha inizialmente il compito di preparare l'animo ad accogliere l'amore divino («Ergo incipiat timor; *quia initium sapientiae timor Domini* [*Siracide* 1, 16]. Timor quasi locum praeparat caritati»), non appena la *caritas* comincia a infondersi dentro al cuore del credente, inizia a ricacciare il timore e prenderne a poco a poco il posto («Cum autem coeperit caritas habitare, pellitur timor qui ei praeparavit locum. Quantum enim illa crescit, ille decrescit; et quantum illa fit interior, timor pellitur foras»). Nell'amore perfetto non esiste il timore, poiché questo è coscienza dei propri peccati («Timor non est in dilectione: sed perfecta dilectio foras mittit timorem; quia timor tormentum habet. Torquet cor conscientia peccatorum, nondum facta est iustificatio»), dunque una volta rimossa tutta la «putredinem» grazie alla contrizione dello spirito, si può infine godere della piena 'salute' data dall'amore divino: «Timor medicamentum, caritas sanitas».⁷⁴

In conclusione, la geniale 'incarnazione' dell'allegoria teologica che si compie nella poetica dantesca⁷⁵ mi sembra trovare nel «lago del cor» un'altra sua splendida raffigurazione: l'inestricabile relazione tra fisicità e spiritualità nell'universo medievale viene espressa in una figura 'stilistica' già immessa nella tradizione letteraria, ma che in Dante si riveste di plurime interpretazioni a forte carica evocativa, le quali si combinano insieme e prendono posto al fianco degli altri elementi archetipici che compongono il prologo più famoso della letteratura italiana. Con il sintagma dantesco partiamo infatti dal luogo fisico dove la paura contrae le sue corporali manifestazioni, dunque il cuore, e le cause intrinseche di tale stato si riflettono nei riferimenti scritturali richiamati invece dal termine 'lago'. L'organo



cardiaco, come glossato dai molti esegeti, è una cavità (*cavea*) che contiene ciò che permette all'uomo di vivere e di muoversi; è il mezzo che, tramite la pulsazione, permette all'anima di congiungere nel volere il suo principio materiale che è il corpo del vivente. Se il cuore non adempie dunque alla sua funzione perché inficiato dalla paura, crea una situazione di stagnante immobilità all'interno del corpo: un lago, appunto, dove l'acqua «*stat [...] nec profluit*». Il che può comportare un impedimento delle normali attività corporali, ma anche, quando la passione emotiva cresce eccessivamente, arrivare a turbare la ragione e impedire l'azione dell'anima (Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.*, I^a-II^{ae}, q. 44, a. 4 co.: «*Si vero timor tantum increseat quod rationem perturbet, impedit operationem etiam ex parte animae*»). Si è detto che la prima paura del poema, dunque quella provata nella selva, è «lo sgomento di chi improvvisamente capisce di essersi smarrito nel peccato»,⁷⁶ ma se analizziamo più propriamente l'aspetto psico-fisiologico della paura possiamo precisare che questa, in quanto passione, deve *patire* l'azione di un agente, il quale, seguendo la definizione di Tommaso, altro non è che l'immaginazione di un male futuro molto difficile da evitare. La natura del male che l'immaginazione di Dante sta figurando come imminente si palesa in tutte le accezioni scritturali evocate dal termine 'lago', luogo e figura stessa di tale timore, il quale è, da un punto di vista letterale, l'impossibilità di uscire dalla selva, in senso allegorico, la dannazione eterna. Il *lacus* rappresenta infatti la palude viziosa del mondo terreno, la fossa infernale, un sepolcro profondissimo dal quale è quasi impossibile uscire con le proprie, sole, forze. Il «lago del cor» è dunque figura del luogo dove si compiono gli effetti fisici della paura ed insieme, trasversalmente, il luogo dal quale la paura deriva, la rappresentazione – chiaramente unicamente allusiva – di ciò che è più profondamente temuto. Tornando ad un piano 'fisiologico': lo stato di squilibrio delle energie vitali, ritirati per la paura e 'sprofondate' nella parte più interna del corpo, comporta l'arresto della loro normale circolazione per tutto l'organismo, conducendo così, nel perdurare di tale stato, alla morte corporale, la quale segnerebbe inevitabilmente una condanna senza revoche a quanto si teme. Ora, spinto da un primo moto di reazione – connaturato teologicamente al *timor*, come si è letto in Agostino, ma che si potrebbe anche definire, non troppo inopportuno, un moto di sopravvivenza – Dante da questa selva riesce ad uscire, dunque l'imminente pericolo che si è provato per la durata dell'indeterminata 'notte' – «arco di tempo in cui, avendo smarrito la retta via, egli si è reso conto delle possibili conseguenze di quel suo vagare nelle tenebre della coscienza»⁷⁷ – si affievolisce alla vista del colle illuminato. Una volta ritrovata la strada da percorrere e aperta così la possibilità alla redenzione, la paura si 'quieta un poco' e permette alla ragione di riprendere il controllo sull'organismo; anzi, proprio il timore provato, e ora ridotto, aiuta a meglio discernere il da farsi (Tommaso d'Aquino, *Summa Theol.* I^a-II^{ae} q. 44 a. 4 co.: «*ex parte animae, si sit timor moderatus, non multum rationem perturbans; confert ad bene operandum, in quantum causat quandam sollicitudinem, et facit hominem attentius consilium et operari*»).⁷⁸ Gli effetti debilitanti di quanto vissuto sono però ancora ben presenti e testimoniati dal «corpo lasso» (*Inf.* I 28) del pellegrino, che deve appunto riposare



per poter intraprendere il cammino prefissato. Prima di riprendere la via, quasi a conferma di essere davvero sopravvissuto, l'animo di Dante si volge a guardare «lo passo» (*Inf.* I 27) appena affrontato, e qui vorrei sottolineare che è appunto l'*animo* di Dante a 'rimirare', dunque non solo l'*io* spirituale (questo sarebbe infatti l'*anima*, essenza stessa e immortale dell'uomo, ben distinta dal corpo), bensì l'animo, dunque l'anima intesa nella sua parte attiva, in simbiotica relazione con l'*io* fisico in quanto partecipe e principio fattivo degli affetti, dei sentimenti e della volontà sul corpo.⁷⁹ Interpreterei dunque il famoso 'passo' non solo come il 'luogo di passaggio', ovvero il cammino 'moralmente' corrotto attraverso la selva (*passus viciorum*),⁸⁰ ma anche, come già osservato da Sapegno, il momento di passaggio dalla vita alla morte dell'animo,⁸¹ compreso nelle sue varie tappe: l'ottundimento che conduce nella selva, l'agnizione della propria condizione peccaminosa e la conseguente e immediata paura, la quale, senza moto di reazione, avrebbe causato, insieme alla morte spirituale dell'animo, anche la sua morte propriamente fisica. Ma l'essere miracolosamente sopravvissuto a questo primo 'passaggio' è solo l'inizio del percorso di redenzione, altri ostacoli e altri timori devono essere ancora affrontati prima di intraprendere l'«altro viaggio» e riuscire così, nel suo compiersi, a svuotare completamente il lago del cuore dalla sua paura.

NOTE

1 Eco 2009: 31.

2 Grmek 1993: 344.

3 Agrimi, Crisciani 1980: 9.

4 Rea 2012: 186.

5 Si segnalano apertamente i debiti al lavoro di Freccero 1986: 29-54, trad. it. Idem 1989: 21-52; il presente saggio si propone di approfondire nello specifico le considerazioni già accennate riguardanti la figura del «lago del cor», specificamente nelle riflessioni che mettono in rilievo la stretta relazione tra il sentimento della paura e le sue ricadute fisiologiche.

6 Cfr. Rea 2012: 186-191; per un commento esaustivo e godibile ai primi versi dell'*Inferno*, nonché per i rimandi obbligati alla tradizione critica che li accompagna, cfr. Malato 2007: 12-16.

7 Con tutte le eccezioni che accompagnano la *Commedia*, già Klein, rifacendosi alla tradizione sciamanica, conferisce al viaggio di Dante tra le sfere celesti il ruolo di 'medicina sacra' – cfr. Klein 1970: 32.

8 Malato 2007: 23-24.

9 Gilson 2007: 31.

10 Si cita dalla traduzione compendiata in Agrimi, Crisciani 1980: 261.

11 Mattioli 1965: 31 ss.

12 Nutton 2007: 45.

13 Per un approfondimento sul ruolo di Taddeo Alderotti nella divulgazione dell'*Ethica Nicomachea*, opera sulla base della quale viene elaborato il fondamento epistemologico della disciplina medica, cfr. Gentili 2005: 27-55; sulla polemica dantesca verso l'opera volgare dell'Alderotti (*Ethica e Libello per conservare la sanità del corpo*), vd. *ivi*: 49-55.



- 14 Le citazioni della *Vita Nova* sono tratte dall'edizione Gorni 2011. Per il testo della *Commedia* si fa riferimento all'edizione Petrocchi 1966-67.
- 15 Un'indagine recente sulle fonti e una rassegna delle reazioni fisiologiche causate dalla passione amorosa nell'opera dantesca è presente in Tonelli 2015: 71-124.
- 16 La pneumatologia che caratterizza la cultura medievale e i suoi riverberi nella letteratura coeva, dantesca e cavalcantiana in particolare, è stata e continua ad essere oggetto di studi notevolissimi. Lungi dal voler fornire un elenco esaustivo, si citano alcuni interventi "storici" sulla questione: Vitale 1910; Bundy 1927; Verbeke 1945; Bertola 1951, 1958; Klein 1970; Harvey 1975; Agamben 1977; Nardi 1983; più recentemente: Auciello 2001; Webb 2003, 2008, 2010; Tonelli 2015.
- 17 Seppure gli spiriti elencati da Dante rispondano a funzioni e sedi organiche distinte, la dottrina pneumatica si fonda su una sostanziale unità psicosomatica, che unisce le *passiones* dell'essere umano, ed in generale la sua vita intellettuale *in toto*, con le sue manifestazioni fisiologiche. Da un punto di vista 'medico', lo spirito è un prodotto della combustione degli alimenti ed ha sede nel cuore (dove è chiamato appunto spirito vitale), ma si differenzia, come si è osservato, in animale e naturale a seconda degli organi dove questo è portato (Klein 1970: 45).
- 18 Si riassumono in forma banalizzata concetti articolati intorno al pensiero aristotelico – o presunto tale – volto ad indagare la causa di ogni tipo di movimento animale, circolante nell'opuscolo *De motu animalium* (cfr. Aristotele 1978). Questi si diffuse nel XIII secolo in una versione anonima oggi perduta e usata da Alberto Magno nel *De principiis motus processivi* e poi nella versione a noi nota, svolta da Guglielmo di Moerbeke verso il 1260 (cfr. Aristotele 1958). Vd. Gentili 2005 p. 71n.
- 19 Ivi: 71. I diversi aspetti dell'attività psichica sono parti o potenze dell'anima, «la "parte" motiva non è altro che l'anima colta *in operando*: dunque il principio psichico, che *in essendo* è atto del corpo ad esso unito senza mezzo, in quanto motore vi si unisce invece attraverso lo spirito collocato nel cuore, e a partire da esso si diffonde al corpo» (ivi: pp. 73-74). Lo spirito è dunque lo strumento dell'anima per tutte le sue operazioni che coinvolgono il corpo; vd. Alberto Magno, *De sensu et sensatu*, VII, 2: «spiritus est corpus lucidum subtile quod instrumentum est animae in omnibus vitae operationibus et quod vehit virtutes animae ad operationes in omnibus organis corporis» (cfr. Alberto Magno 2015)
- 20 Gentili 2005: 57. All'intero saggio di Gentili si rinvia per una ben più completa trattazione del cuore in Dante (ivi: pp. 57-73), nonché della problematica e intrecciata questione dell'anima quale motore del corpo per mediazione spirituale e cardiaca (ivi: pp. 73-78). In merito all'immagine del «lago del cor», la studiosa ne segnala il carattere oppositivo rispetto al lago formato dal sangue fuoriuscito dalle vene di Iacopo del Cassero (*Pg V* 83-84: «vid'io / de le mie vene farsi in terra laco») e la conseguente fuoriuscita dell'individuo dalla vita: «il lago prodotto sul terreno dal sangue defluito è immagine e idea opposta, per il lettore della *Commedia*, al 'lago del cor', cavità cardiaca in cui si raccoglie il sangue dell'individuo biologicamente vivo» (ivi p. 61). Ne rintraccia la derivazione dal formulario scientifico coevo, elenca le nove questioni legate al cuore presenti nell'opera di Taddeo Alderotti e ne ricollega l'ultima («Cor est radix et fons caloris per quam regimen animalis existit») al passo dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli dove si spiega perché un'eccessiva gioia può causare la morte (*L'Acerba*, 4527-4528) – cfr. ivi pp. 61n-62n.
- 21 Alighieri 1915: «la paura della notte ch'avea passato, cioè del tempo in che nella ignoranza era stato»; Bambaglioli 1998: «tempore noctis, hoc est tempore tenebrose vite, cum fuerat peccator et devius a virtute»; Ottimo commento 2008: «Pervenuto l'auctore a questa cognitione cessoe le tribulatione e le sollicitudine e varie passioni procedenti da quelli peccati e difecti, le quali avea sostenute nel tempo della nocte, cioè nel tempo della tenebrosa vita quando elli era peccatore e fuori della via de vertude».
- 22 Benvenuto da Imola 1887.
- 23 Giovanni da Serravalle 1891.
- 24 Gabriele 1993.



- 25 Alighieri 2002.
- 26 Sul dibattito concernente il rapporto tra anima (con annessa questione dello/gli spirito/i) e sangue, specificamente in Dante, cfr. ancora Gentili 2005: 57-73.
- 27 Isidoro di Siviglia 2014: 904-905.
- 28 Guardando però alle altre redazioni del commento allo stesso passo, la situazione si inverte: è la parte destra quella che contiene più sangue, ed è lì che si situa dunque il *lacu cordis*: «in corde nostro tres sunt ventriculi et in eo qui est in medio, spiritus generatur, in aliis duobus extremis est spiritus cum sanguine, sed in dextro plus est de sanguine, dicit de eo ut lacu cordis» cfr. Alighieri 1846.
- 29 Mattioli 1965: 40.
- 30 Per Aristotele il cuore era formato da tre cavità non comunicanti: una grande sulla destra, una piccola sulla sinistra e una di grandezza media al centro (*Historia animalium* I, 17, III, 3-4; *De partibus animalium* III, 4-5). Galeno fu molto critico nei riguardi di questa descrizione e nel *De anatomicis administrandis* VII 157 riporta una struttura del cuore umano formata da due sole cavità: il ventricolo destro e quello sinistro. Il passaggio del sangue dall'una all'altra parte avveniva attraverso pori invisibili del setto interventricolare. Cfr. Galassi, Melara 2000: 463 e Mondino 1992: 315 n.
- 31 Mondino 1992: 315n.
- 32 Ivi: 314.
- 33 Ivi: 324.
- 34 Costa ben Luca 1878: 121-122.
- 35 Gilson 2007: 22.
- 36 Alberto Magno 1916: 913.
- 37 Boccaccio 1965.
- 38 Anche in questo caso si trattano in forma assolutamente localizzata nozioni articolatissime quale l'interpretazione tomistica della concezione ilemorfica dell'uomo e la sua declinazione nel sistema delle passioni che si articola nelle diverse opere di Tommaso. Cfr. ad es. Ghisalberti 2005 e Busiello 2006.
- 39 Boccaccio 1965.
- 40 Da Buti 1858.
- 41 Giambullari 1890.
- 42 Gelli 1887.
- 43 Venturi 1821.
- 44 Lombardi 1791: «Lago del cuore appella Dante quella cavità del cuore, ch'è ricettacolo del sangue»; Portirelli 1804: «Quella cavità del cuore, che è ricettacolo del sangue, è il lago»; Costa 1840: «Lago del cuor, cioè la cavità del cuore sempre abbondante di sangue».
- 45 La pregnanza semantica dello stilema dantesco è già stata analizzata da Roberto Mercuri in Mercuri 1977: 1-12, saggio a cui si farà più volte riferimento nel corso della trattazione.
- 46 Il gran numero di citazioni dai Salmi nella *Commedia*, nonché il fatto stesso che si tratti di inserti latini in un poema volgare, è di per sé indice del valore che Dante attribuisce al libro biblico; sul ruolo della tradizione esegetica tardomedievale nell'orientare l'interpretazione dantesca (con particolare riferimento alle citazioni davidiche e all'importanza che assumono nell'autorappresentazione biografica di Dante), cfr. Maldina 2020, al quale si rimanda anche per una prima bibliografia sui vari aspetti dell'utilizzo dei Salmi in Dante. I rapporti tra la *Commedia* e la lingua omiletica del tempo, in una dettagliata analisi delle convergenze retoriche, strutturali e finalistiche tra l'opera di Dante e la predicazione Mendicante, sono ben definiti in Idem 2017.
- 47 Mercuri 1977: 4.
- 48 Per i molteplici elementi che differenziano i fiumi e i laghi virgiliani da quelli presenti nella *Commedia* si veda Ciafardini 1922: 269-272.



- 49 Sulla questione dei modelli danteschi per quanto riguarda la figura del viaggio ultraterreno cfr. Picone 2008: 63-71.
- 50 Ramires 2010: 21. Al quale si rimanda anche per la nutrita bibliografia in merito all'influenza del commento serviano sulla *Commedia*.
- 51 Cfr. Cerasuolo 2016: 92.
- 52 I tre peccati fondamentali dell'uomo, che ne impediscono la conversione, sono ricordati nell'*Epistola* di Giovanni (I Io. 2, 16): «omne quod est in mundo, concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitae».
- 53 Per una panoramica sulle valenze allegoriche della selva dantesca e la tradizione che la connota si rimanda a Malato 2007: 15.
- 54 Le valenze allegoriche della traversata della «piaggia diserta» si possono ritrovare in alcuni passi di Agostino e Ugo di San Vittore, nei quali si rende esplicita la figura del deserto quale percorso da compiere dal male verso il bene, dal luogo della perdizione a quello della salvezza, secondo la figura scritturale che si compone nell'Esodo. Per i rimandi specifici si veda ad esempio Mazzoni 1967: 89. L'interpretazione della prima parte del prologo della *Commedia* come raffigurazione della conversione cristiana (benché ancora incompleta), di cui l'episodio biblico dell'Esodo è appunto figura, è celebre intuizione di Singleton 1960.
- 55 Ledda 2019: 74 rende conto del fatto che nonostante la debolezza degli argomenti a sostegno di tale attribuzione «i commentatori antichi sono assolutamente unanimi e non mostrano nessuna incertezza nell'intendere la lonza, il leone e la lupa come simboli rispettivamente di lussuria, superbia e avarizia». Si cfr. ad esempio Jacopo Alighieri 1915: «per le quali [fiere] figurativamente si comprendono i principali tre vizii più contrarii a bene operare dell'animo, de' quali il primo è lussuria»; Ottimo commento 2008: «Per la lonza s'intende la lussuria, per la lupa avarizia, per lo leone superbia»; Boccaccio 1965: «Le quali [tre fiere] quantunque a molti e diversi vizii adattare si potessero, nondimeno qui, secondo la sentenza di tutti, par che si debbano intendere: [...] per la lonza il vizio della lussuria, per lo leone il vizio della superbia e per la lupa il vizio dell'avarizia»; da Buti 1858: «[l'autore] fu impedito dal vizio della lussuria significato per la lonza»; etc. Per una dissertazione completa sulle tre fiere, la loro natura animale, il simbolismo esegetico che le accompagna, nonché un'attenta ricostruzione delle correnti critiche che si accostano alle varie interpretazioni formulate sulle tre fiere dantesche, cfr. l'intero capitolo in ivi: 41-90.
- 56 Un ottimo resoconto si può trovare ancora in Malato 2007: 28-30.
- 57 Cfr. Maldina 2017: 33; 104-105; 181.
- 58 Cfr. Cassiodoro, *Expositio in Psalterium*, Ps. 39, 3: «Nam sicut lutus lacu fetidus atque gravis est, ita et hominum delicta limosa sunt, quae et fetoribus horrescunt et gravitate demergunt» (CPL 0900).
- 59 Vd. varie accezioni del termine in *GDLI (Grande Dizionario della Lingua Italiana)*.
- 60 Mercuri 1977: 4.
- 61 Il testo del *Convivio* è tratto dall'edizione Brambilla Ageno 1995: 304.
- 62 Cfr. Jacoff 1988: 113-123; Martinez 2002: 45-76; Punzi 2011: 35-39; Allegretti 2012: 5-8; Tallucci 2020: 108-109.
- 63 Gregorio I 1746: 633.
- 64 *Ibidem*.
- 65 Si vedano esemplificativamente, per l'importanza riservata da Dante al loro autore, le parole di Alberto Magno nel suo commento *In Aristotelis libros Topicorum*: «Et ideo dicendum est, quod sicut in anatomia est, quod quaedam partes corporis universalis sunt virtutis, influentiam super alias partes habentes, ut cor, hepar, et cerebrum, et vasa genitalia [...] [corpus] totum vivum vita cordis» – *Topica* (2, I, 1).
- 66 Mercuri 1977: 11-12.
- 67 Il testo è tratto dal saggio di Rea 2005: 315, che si rifà all'edizione di Eusebi 1995 ma con l'eliminazione della virgola aggiunta dall'editore al v. 28 tra «fass» e «estanc».



- 68 Si citano i due saggi più recenti, ai quali si rimanda per la bibliografia precedente: Barbiellini Amidei 2002: 91-108; Rea 2005: 315-331.
- 69 Rea 2005: 320.
- 70 Ivi: 321.
- 71 «*Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans; / ni chans no pot dal cor mover, / si no i es fin'amors coraus*» (vv. 1-4). Cfr. *Ibidem*.
- 72 Ivi 321-322.
- 73 Ivi: 323-324.
- 74 Cfr. Rea 2012: 191-198. Ci si sta qui riferendo al *timor servilis* agostiniano, poi sviluppato e in parte assimilato nel *timor initialis* da Pietro Lombardo e indi da questo ripreso e valorizzato da Tommaso d'Aquino. Per l'identificazione della *compunctio timoris* – ulteriore specificazione del *timor initialis* – quale significato teologico della prima paura provata da Dante in esordio al poema, cfr. Ivi: 198-201.
- 75 Si sta alludendo al mutamento di tonalità poetica, messo in evidenza da Singleton 1954: 11-12, nel 'trapasso' dantesco dal piano *spiritalis* (l'«animo» che fugge) a quello fisico del «corpo lasso» (*Inf.* I 25-28) e il conseguente inizio della singolarità e 'corporalità' del viaggio di Dante. Freccero 1989: 26-27 pone l'accento sul significato concettuale del passo: «la ragione del fallimento di simili viaggi della mente sta tutta precisamente in quel corpo esitante. L'*animo* è perfettamente orientato, ma esso è avvinto alla carne, che è destinata al fallimento», interpretazione poi ripresa in ivi: 59.
- 76 Rea 2012: 188.
- 77 Malato 2007: 23.
- 78 In ivi: 189 il suggerimento di accostare la spiegazione di Tommaso al ruolo psicologico della paura in quanto spinta al mutamento della propria condizione. Freccero 1989: 73-74 sottolinea invece la parte debilitante del timore sul fisico, trovandone una raffigurazione nell'interpretazione di *Inf.* I 30: «sì che 'l piè fermo sempre era il più basso». Sul piano letterale, il corpo del pellegrino non risponde in modo completo alla volontà dello spirito poiché la paura si è alleviata solo in parte, e dunque lo costringe a salire il monte 'zoppicando'. Il «viaggio del corpo dell'anima», compiuto invece dai *pedibus interioribus*, è visione di quanto descritto e si esplica nel rallentamento dell'*affectus* (piede sinistro), facoltà dell'anima ancora legata alla vita viziosa, sull'andatura spedita e ben indirizzata dell'*intellectus* (piede destro).
- 79 Per il significato da attribuire ad 'animo' in questo passo cfr. Malato 2007: 25 che rimanda a Pagliaro 1966: 20n.
- 80 Benvenuto da Imola 1887. L'interpretazione dell'oggetto dello sguardo di Dante è questione ancora controversa, così come lo è l'esegesi dell'intera terzina. Qui ci si allinea innanzitutto con l'intendere il «che» («che non lasciò...») in quanto soggetto, dunque da leggersi: «il passo che non consentì mai ad alcuna persona di uscirne viva» e con l'identificazione di tale 'passo' come 'passaggio', dunque non come luogo, per quanto allegorico, stabilmente definibile (la 'selva'), ma piuttosto in quanto momento di transito, fisico e morale, all'interno di questa. Considerando la similitudine nella sua interezza, e sovrapponendo gli elementi corrispondenti nelle due terzine, risulta infatti che il «quei» (il 'naufrago') e il suo respiro ancora ansante, si ritrovano speculari nell'«animo» che ancora 'fugge', quindi che è ancora 'impaurito' dall'esperienza appena patita, mentre il perfetto corrispondente per il «pelago» dal quale si è usciti, ovvero la selva, resta implicito. Esplicite in entrambe le terzine sono invece le caratteristiche proprie al mare e alla selva, e che comportano le reazioni sopracitate: l'acqua tempestosa che sforza le capacità fisiche del naufrago e lo fa ansimare, la 'notte' trascorsa vagando nella selva e la 'mortale' paura comportata, la quale fa ancora 'spaventare' l'animo di Dante.
- 81 Sapegno 1989: 7n. Lo stesso utilizzo di «passo» per designare il 'passaggio' fisico e morale dalla vita alla morte, lo si ritrova nel «doloroso passo» di *InfV* 114.



BIBLIOGRAFIA

- Agamben G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Agrimi J., Crisciani C. (1980), *Malato, medico e medicina nel Medioevo*, Torino, Loescher.
- Alberto Magno [Albertus Magnus] (1916), *De animalibus libri XXVI, nach der Cölner Urschrift*, edito da Stadler H., vol. I.
- Idem (2015), *De sensu et sensatu*, in *Opera Omnia*, a cura dell'Albertus Magnus Institut di Colonia (pubblicazione a Münster, edizione critica in corso), consultazione online.
- Alighieri D. (1966-67), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi G., 4 voll., Milano, Mondadori.
- Idem (1989⁵), *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Sapegno N., Firenze, La Nuova Italia, vol. 1.
- Idem (1995), *Convivio*, a cura di Brambilla Ageno F., in *Le opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Firenze, Le Lettere.
- Idem (2011), *La Vita Nova*, a cura di Gorni G., in *Opere*, vol. I *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori.
- Allegretti P. (2012), *Dante geremiade: un modello per la Vita nova*, «Alighieri», vol. XXXIX (1), pp. 5-17.
- Aristotele (1958), *De motu animalium*, trad. di Guglielmo di Moerbeke, in Aristotele, *De motu animalium*, a cura di L. Torraca, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, pp. 57-70.
- Idem (1978), *De motu animalium*, trad., commento e saggi esplicativi di M. Craven Nussbaum, Princeton, Princeton University Press.
- Arnaut Daniel (1995), *Laur'amara*, a cura di Eusebi M., Parma, Pratiche.
- Auciello M. (2001), *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, «Critica del testo», vol. IV 1, pp. 89-136.
- Barbiellini Amidei B. (2002), *Dante, Arnaut e le metamorfosi del cuore. A proposito di «Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz», vv. 26-28*, «La parola del testo», vol. VI (1).
- Bertola E. (1951), *La dottrina dello spirito in Alberto Magno*, «Sophia», vol. XIX, pp. 306-312.
- Idem (1958), *Le fonti medico-filosofiche della dottrina dello 'spirito'*, «Sophia», vol. XXVI, pp. 48-61.
- Bundy M.W. (1927), *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana: The University of Illinois.
- Busiello G. (2006), *Le passioni in Tommaso d'Aquino tra etica, antropologia e metafisica*, «Angelicum», vol. LXXXIII 1, pp. 95-120.
- Cerasuolo S. (2016), *Il nome del lago Averno nell'Antichità*, in *Eros epicureo e altri saggi di filologia classica*, Napoli, Satura, pp. 89-96.
- Ciafardini E. (1922), *L'idrografia dell'Inferno e del Purgatorio dantesco*, in *Studii in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Società editrice Dante Alighieri, pp. 260-306.
- Costa ben Luca [Qusta ibn Luqa] (1878), *Excerpta e libro Alfredi Anglici "De motu cordis" item Costa-Ben-Lucae "De differentia animae et stiritus" liber translatus a Johanne Hispalensi*, a cura di Barach C.S., Innsbruck, Wagner.
- Eco U. (2009), *Scienza e letteratura nel Medioevo*, in Ioli G. (a cura di), *Cavalcare la luce: scienza e letteratura. Atti del Convegno internazionale*, (Alessandria-San Salvatore Monferrato, 23-25 maggio 2007), Novara, Interlinea.
- Freccero J. (1986), *Dante. The Poetics of Conversion*, ed. R. Jacoff, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. Idem (1989), *Dante. La poetica della conversione*, trad. Calenda C., Bologna, il Mulino.
- Galassi A., Melara D. (2000), *Il cuore nelle immagini*, in Olmi G., Tongiorgi Tomasi L., Zanca A., (a cura di), *Natura-cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini. Atti del Convegno internazionale di studi*, (Mantova, 5-8 ottobre 1996), Firenze, Olschki.
- Gentili S. (2005), *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci.



- Ghisalberti A. (2005), *Anima e corpo in Tommaso d'Aquino*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», XCVII 2, pp. 281-296.
- Gilson S.A. (2007), *The Anatomy and Physiology of the Human Body in the Commedia*, in Barnes J. C., Petrie J. (a cura di), *Dante and the Human Body. Eight Essays*, Dublin, Four courts press, pp. 11-42.
- Gregorio I (1746), *I morali del pontefice S. Gregorio Magno sopra il libro di Giobbe volgarizzati da Zanobi da Strata*. Impressione nuova purgata da innumerabili errori, e a miglior lezione ridotta, aggiuntevi anche le citazioni della Sacra Scrittura, Napoli, Giovanni di Simone, tomo III (lib. XVIII-XXVI).
- Grmek M.D. (1993), *Il concetto di malattia*, in Grmek M.D. (a cura di), *Storia del pensiero medico occidentale*, Roma-Bari, Laterza, vol. 1.
- Harvey R. E. (1975), *The Inward Wits: Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, University of London.
- Isidoro di Siviglia [Isidorus Hispalensis] (2014), *Etimologie o origini*, testo e traduzione a cura di Valastro Canale A., Torino, UTET; Novara, De Agostini, vol. I.
- Jacoff R. (1988), *Dante, Geremia e la problematica profetica*, in Barblan G. (a cura di), *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno internazionale promosso da Bibbia*. (Firenze, 26-27-28 settembre 1986), Firenze, Olschki, pp. 113-123.
- Klein R. (1970), *La forme et l'intelligible. Écrits sur la renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard.
- Ledda G. (2019), *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo.
- Malato E. (2007), *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante. 1. Il canto I dell'Inferno*, «Rivista di studi danteschi», vol. I, pp. 3-72.
- Maldina N. (2017), *In pro del mondo: Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Roma, Salerno.
- Idem (2020), *I Salmi e l'autobiografismo penitenziale di Dante*, «Rivista di letteratura religiosa italiana», vol. III, pp. 11-35.
- Martinez R.L. (2002), *Dante between Hope and Despair: The Tradition of Lamentations in the Divine Comedy*, «Logos», vol. V (3), pp. 45-76.
- Mattioli M. (1965), *Dante e la medicina*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Mazzoni F. (1967), *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia. Inferno (canti I-III)*, Firenze, Sansoni.
- Mercuri R. (1977), *Il «lago del cor» e i segni anatomici nel canto I dell'Inferno*, «FM: annali dell'Istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», vol. I, pp. 1-12.
- Mondino (1992), *Anothomia di Mondino de' Liuzzi da Bologna XIV secolo*, a cura di Giorgi P.P., Pasini G.F., Bologna, Istituto per la storia dell'Università.
- Nardi B. (1983), *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza. 1^a ed. 1943.
- Nutton V. (2007), *Dante, Medicine and the Invisible Body*, in Barnes J. C., Petrie J. (a cura di), *Dante and the Human Body. Eight Essays*, Dublin, Four courts press, pp. 43-60.
- Pagliaro A. (1966), *Il proemio*, in Idem, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 2 voll.
- Picone M. (2007), *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)*, «Lecture classensi», vol. XXXVII, pp. 63-81.
- Punzi A. (2011), «*Animos movere*»: *la lingua delle invettive nella Commedia*, «Critica del testo», vol. XIV (2), pp. 11-42.
- Ramires G. (2010), *Commento di Servio al libro VI dell'Eneide: citazioni filosofiche e memoria di Dante*, «Bollettino di italianistica», vol. II, pp. 20-34.
- Rea R. (2005), *Il cuore inondato (Arnaut Daniel tra aemulatio e Scritture)*, «Critica del testo», vol. I.
- Idem (2012), *Psicologia ed etica della paura nel primo canto dell'Inferno: la compunctio timoris*, «Dante Studies», vol. CXXX, pp. 183-206.



- Singleton C.S. (1954), *Dante Studies I: Commedia, Elements of Structure*, Cambridge, Harvard University Press.
- Idem (1960), *In Exitu Istrael de Aegypto*, «Annual Report of the Dante Society», vol. LXXVIII, pp. 1-24.
- Talucci V. (2020), *Presenze bibliche nelle Epistole politiche di Dante: un confronto con l'Epistolario di Pier della Vigna*, «Alighieri», vol. LV (1), pp. 99-115.
- Tonelli N. (2015), *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Galluzzo.
- Verbeke G. (1945), *L'évolution de la doctrine du pneuma du stoïcisme à S. Augustin*, Paris, Desclée; Louvain, Éditions de l'institut supérieur de philosophie.
- Vitale G. (1910), *Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del dolce stil nuovo*, «Giornale dantesco», vol. XVIII (5-6), pp. 162-185.
- Webb H. (2003), *Dante's Stone Cold Rhymes*, «Dante Studies», vol. CXXI, pp. 149-167.
- Idem (2008), *Cardiosensory Impulses in Late Medieval Spirituality*, in Nichols S. G., Kablitz A., Calhoun A. (a cura di), *Rethinking Medieval Senses: Heritage/Fascinations/Frames*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 265-285.
- Idem (2010), *The Medieval Heart*, New Haven, Yale University Press.

Commenti antichi alla *Commedia*:

- Alighieri J. (1915), *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro*, a cura di Giulio Piccini, Firenze, R. Bemporad e figlio.
- Alighieri P. (1846), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G. I. bar. Vernon* a cura di Nannucci V., Firenze, Angelum Garinei.
- Idem (2002), *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's Divine Comedy"*, a cura di Chiamenti M., Tempe, Arizona Center for medieval and Renaissance studies.
- Bambaglioli G. (1998), *Commento all'Inferno di Dante*, a cura di Rossi L.C., Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Benvenuto da Imola [Benvenutus Imolensis] (1887), *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon*, a cura di Lacaïta J.P., Firenze, G. Barbèra.
- Boccaccio G. (1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Padoan G., in Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1964-1998, X voll.
- Costa P. (1840), *La Divina Commedia di Dante Alighieri; con le note di Paolo Costa e gli argomenti dell'Ab. G. Borghi; adorna di 500 vignette disegnate ed incise in legno da D. Fabris ed una vita appositamente scritta dal Prof. Ab. Melchior Missirini* (seconda edizione), a cura di Niccolini G.B. e Bezzuoli G., Firenze, Fabris.
- Da Buti F. (1858), *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di Giannini C., Pisa, fratelli Nistri, vol. I.
- Da Serravalle G. [Johannes Bertholdus de Serravalle] (1891), *Fratris Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita*, a cura di Da Civezza M., Domenichelli T., Prati, Giachetti.
- Gabriele T. (1993), *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, a cura di Pertile L., Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Gelli G.B. (1887), *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia*, a cura di Negroni C., Firenze, Bocca.



- Giambullari P.F. (1890), *Comento sopra il I canto dell'Inferno di Pier Francesco Giambullari* (appendice), in Barbi M., *Dante nel Cinquecento*, Pisa, Bocca.
- Lombardi B. (1791), *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C [Fra Baldassare Lombardi, minore conventuale]*, Roma, Fulgoni.
- Ottimo commento (2008), *L'ultima forma dell'«Ottimo commento». Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori. Inferno*, a cura di Di Fonzio C., Ravenna, Longo.
- Portirelli L. (1804), *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata di note da Luigi Portirelli*, Milano, Tipografia de' Classici Italiani.
- Venturi P. (1821), *La Divina Commedia di Dante Alighieri col comento del P. Pompeo Venturi*, Firenze, Ciardetti.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*L'Inferno di Dante alle pendici del Monte Rosa
sulla scia di Dolcino*

DAVID CISCATO

Istituto per la Storia della Resistenza e della società contemporanea
Corresponding author e-mail: cisco33@hotmail.it

ABSTRACT

Il saggio, tramite l'analisi della storia dell'alto Piemonte, si propone di reinterpretare i vv. 55-50 If XXVIII dove Maometto rivolge a Dante la profezia su Dolcino, con una particolare attenzione ad alcune parole chiave e alla loro coerenza allo stile e ai temi presenti nel canto.

The essay, through the analysis of the history of upper Piedmont, aims to reinterpret the vv. 55-50 If XXVIII where Mohammed addresses the prophecy on Dolcino to Dante, with particular attention to some key words and their coherence with the style and themes present in the poem.

KEYWORDS

Inferno, Dante, Dolcino, Valsesia, local history



Introduzione

A 700 anni dalla morte di Durante di Alighiero degli Alighieri, innumerevoli sono state le iniziative in Italia e nel mondo per ricordare e celebrare il Sommo poeta. Di queste celebrazioni trasversali del Dante poeta, filosofo, politico, uomo del suo tempo, non colpisce tanto l'interesse verso una figura eccezionale, quanto piuttosto l'interesse per un "proprio" Dante, o meglio un Dante locale. Questa operazione che di primo acchito parrebbe una forzatura, ha diversi meriti: il primo è quello di porsi nuove domande e aprire nuovi percorsi di ricerca, il secondo è quello di valorizzare e studiare la storia locale confrontandola con realtà diversissime ma in continuo contatto tra loro. La sensibilità di Durante degli Alighieri nel definire il Belpaese secoli prima che raggiungesse una propria autonomia politica è straordinaria. Ancor più straordinario in questa sede è trovare definiti i confini fisici della Pianura padana proprio nel canto XXVIII dove fa riferimento, indirettamente, alla Valsesia.¹ Il collegamento è tutt'altro che casuale, vedremo più avanti nell'analisi del canto come i diversi episodi citati da Dante siano collegati tra loro da diversi piani storici e geografici.

1. Dante conosceva la Valsesia?

Quando nel 2015 scrissi la tesi di laurea sul ruolo delle comunità locali nella storia di Dolcino,² non ho dato troppa importanza dal punto di vista storico alle due terzine dove Maometto fa la sua profezia sull'eresiarca. In quel caso Dante era una fonte da confrontare con altre, in particolare con le informazioni presenti nella *Historia Fratris Dulcini Heresiarche*,³ cronaca di poco successiva al rogo di Dolcino scritta in ambito vercellese. Per l'autore de l'*Historia*, Dolcino è un predone che saccheggia la Valsessera dopo la fuga attraverso le montagne della Valsesia e che viene sconfitto dal vescovo di Vercelli Raniero Avogadro, la cui diocesi si estendeva al biellese, Valsessera inclusa.⁴ Tuttavia Dante non parla di "vercellese", bensì di "noarese", riferendosi forse al vescovo della vicina diocesi.⁵ È possibile che Dante Alighieri non conoscesse bene una zona considerata spesso marginale come la Valsesia e che potesse aver fatto confusione, visto che proprio in quell'epoca in alto Piemonte si stavano definendo nuovi poteri e aree di competenza (tuttavia puntare sull'ignoranza di Dante non credo sia saggio). Ad ogni modo mi sono concesso il beneficio del dubbio chiedendomi: Dante conosceva le zone di influenza delle diocesi di Novara e Vercelli in Valsesia?

Con questa domanda entriamo nel campo delle suggestioni, che è giusto riproporre ponendosi nuove domande e aggiungendo elementi. Sappiamo che Dante è tra i primi autori a trattare di un'Italia unita (almeno geograficamente); in diverse occasioni dimostra di averne coscienza, come quando, proprio nel canto XXVIII, definisce i confini della Pianura padana: Vercelli da una parte e Marcabò (nei pressi di Ravenna) dall'altra.⁶ Tale passaggio è fondamentale perché è di poco successivo alle terzine inerenti Dolcino da Novara, come se il poeta volesse dimostrare di conoscere l'Italia del nord e le sue dinamiche socio-politiche.



La problematica su quali fossero le effettive conoscenze sui luoghi piemontesi possedute da Dante resta tuttavia non risolta. Egli, fino alla condanna all'esilio nel 1302, restò per lo più nella sua Firenze. Fino a quel momento Dante si dedicò alla vita socio-politica della città, non solo per quanto riguarda la politica interna, ma anche in merito alle questioni internazionali che coinvolgevano Papato e Impero.

Dopo la rottura tra i guelfi fiorentini, Dante trovò ospitalità a Verona presso quel «gran Lombardo che 'n su la scala porta il santo uccello (l'aquila imperiale n.d.a)» vicario dell'Imperatore, che potrebbe essere Cangrande, suo fratello Alboino, o ancora Bartolomeo della Scala.⁷ Le notizie su Dante in questo periodo non sono certe; di sicuro c'è che Dante poté ampliare i propri orizzonti, sia geografici che mentali; essere ospitato presso la corte scaligera significava per Dante entrare in una rete di rapporti, con tutto il cerimoniale che ne conseguiva, ben diversa da quelli della sua Firenze.

Lasciamo un attimo Dante per trattare brevemente della corona imperiale, argomento fondamentale per capire le conoscenze del poeta. Il primo maggio del 1308 Alberto d'Asburgo re di Germania fu assassinato; al suo posto i principi tedeschi elessero Enrico di Lussemburgo re dei Romani, dichiarando la loro preferenza per l'imperatore e di fatto stroncando le pretese di Carlo di Valois. Questa scelta fu fondamentale per il futuro di Dante e degli esuli fiorentini. Carlo di Valois aveva permesso ai guelfi Neri di prendere il potere a Firenze. A riprova del sostegno ghibellino, il 6 gennaio del 1309 Enrico fu incoronato re di Germania, grazie anche a una vecchia conoscenza, ossia il cardinale Niccolò da Prato. In quel 1309 Enrico di Lussemburgo non perse tempo: ricevuta la benedizione papale si recò a Berna per radunare un esercito. Dall'attuale capitale svizzera inviò una prima delegazione di ambasciatori in Italia, ne seguirono altre due nella primavera del 1310, mentre Enrico proseguiva con l'organizzazione di un esercito attraversando il Moncenisio, passando per Susa, Torino, Asti e infine Milano, dove il 6 gennaio 1311 fu incoronato con la corona ferrea (festa dei Tre Re in Germania, data scelta due anni prima per l'incoronazione a re di Germania)^{8,9}

Torniamo a Dante: non sappiamo con certezza dove si trovasse nel periodo in cui re Enrico organizzò la discesa nella Penisola, ma da alcune informazioni possiamo immaginare che fu attivo nelle diverse ambascerie col nuovo sovrano. Per prima cosa sappiamo che Firenze si schierò apertamente contro Enrico, tanto che nel luglio del 1310 rifiutò di mandare degli ambasciatori a Losanna. Tuttavia erano presenti gli esuli fiorentini. Non sappiamo se Dante fu tra questi, ma il suo impegno per la causa e il fatto che avesse già in passato svolto compiti d'ambasciatore, rendono plausibile la sua presenza a Losanna.¹⁰ Dante avrebbe potuto seguire vari percorsi per raggiungere la città svizzera; diventa arduo indicare delle tappe precise, non sapendo da dove partì. Se si fosse trovato a ovest dell'Appennino, ad Arezzo o in Lunigiana, o ancora nel nord-ovest, il percorso più rapido e plausibile per Losanna sarebbe stato l'attraversamento del passo del San Bernardo o del Sempione, proseguendo il viaggio per il Vallese.¹¹ I due percorsi sono tra i più diretti ancora oggi e anche all'epoca il passo del Sempione costituiva un valico privilegiato per chi scendeva in



Italia dal Vallese. Tra chi lo attraversò a partire dal XII secolo ci furono le comunità Walser stanziate in Val d'Ossola, in Valsesia e dove ancora oggi costituiscono una minoranza riconosciuta e protetta.¹² Rimanendo nel campo delle suggestioni, se Dante si fosse veramente incamminato verso Losanna, avrebbe attraversato l'alto Piemonte e qui, vista la sua sete di conoscenza, avrebbe potuto raccogliere informazioni dirette su quel Fra Dolcino che qualche anno prima era stato bruciato al rogo nella piazza del sant'Andrea a Vercelli. Le notizie successive ci dicono meno sulla reale presenza di Dante, ma più sulle sue conoscenze. Sappiamo che il poeta auspicava che Enrico VII potesse liberare l'Italia e la sua Firenze dai guelfi sostenitori del Papa. Infatti nel 1310 pubblicò il manifesto noto come *Epistola V* dove invita tutti in Italia a sottomettersi all'Imperatore.¹³ Nel farlo si rivolge, distinguendo i diversi poteri, a tutti coloro i quali in Italia detengono un'autorità, ribadendo la concezione della natura provvidenziale dell'istituzione imperiale, che si ritrova nelle sue opere.

L'anno successivo, mentre Enrico VII sta assediando Cremona, Dante gli rivolse una lettera in cui dimostra una profonda conoscenza dei fatti politici italiani. Nella lettera del 17 aprile 1311 rivolta da Dante a Enrico VII, il poeta sollecita il sovrano ad abbandonare la pianura padana e scendere verso Firenze, «la pecora appestata che contagia tutto il gregge».¹⁴ Per spiegare l'errore dell'assedio di Cremona, il poeta dice che se fosse caduta Cremona, poi si sarebbero ribellate anche Brescia, o Pavia, o Bergamo, o Vercelli. Infatti così fu, almeno per Brescia, il che spinse Enrico VII a cambiare i suoi piani.¹⁵ La lettera è in questa sede straordinaria, poiché dimostra che Dante era ben conscio della situazione politica della pianura padana, del Piemonte e della zona di Vercelli, anche senza per forza esserci stato fisicamente.

Tutte queste suggestioni e informazioni vanno sommate al fatto che nel canto XXVIII dell'*Inferno* su cui rifletteremo in questo saggio, il poeta nomina Vercelli e Novara (la seconda declinata in *Noarese*). Non è un canto qualsiasi il XXVIII; lì «Dante crea un'ampia prospettiva storica, nella quale le fazioni comunali del suo tempo – e delle regioni e città a lui più note – sono situate sul più vasto sfondo delle contese e lacerazioni che percorrono tutta l'umanità».¹⁶

2. Analisi del canto XXVIII

Il canto XXVIII dell'*Inferno* dantesco è stato ampiamente studiato da vari studiosi che, tra altri aspetti, hanno ripreso l'importanza della storicità del canto, evidenziando come lo stile, la sintassi e, soprattutto, l'alternanza degli episodi narrati, confermino questa prospettiva storica.¹⁷ Questo è evidente fin dall'inizio del canto, quando Dante e Virgilio si trovano ad osservare i seminatori di discordie che, come le lacerazioni e divisioni che han creato in vita, sono puniti dai diavoli che li sferzano e smembrano per l'eternità. Il contrappasso è più che evidente; nel caso di Dolcino lo è ancor di più vista la morte violenta al rogo dopo essere stato torturato e in parte smembrato insieme ai suoi due luogotenenti Longino da Bergamo e Margherita da Trento. Fin da subito fra Dolcino, considerato un "personaggio oscuro", si inserisce in modo coerente tra gli altri dannati "famosi".¹⁸



Lo stile è congruo alla scena, il linguaggio è violento e a volte basso, ma rimanda finemente alle divisioni esistenti nella Penisola, filo conduttore del canto. Lo si avverte attraverso gli «espediti rimici, la sintassi franta, le figure retoriche di separazione (iperbati, chiasmi), le sospensioni e gli incastri nella disposizione degli elementi». ¹⁹ Non ci può essere divisione se prima non c'è unione, «questa si avvarrà invece di lessemi e stilemi ricorrenti (l'alta frequenza del verbo “vedere”, le riprese *ad verbum*, gli attacchi di discorso, ecc.) e di una stringente concatenazione dei fattori narrativi e strutturali, soprattutto evidente nelle connessioni tra dannato e dannato e nel mai meccanico trapasso da episodio a episodio». ²⁰ Un'altra chiave di lettura data dal Volpi, che sarà fondamentale per cogliere le sfumature dell'ironia su Dolcino, è quella della scommessa: «Chi accolga i tormenti della nuova bolgia, la nona, viene sinteticamente annunciato da Dante al termine del canto XXVIII (vv. 133-36), col ricorso al semplice gerundio causale “scommettendo”, cioè “poiché s-commettono, dividono”». ²¹ Le scommesse sono legate all'azzardo, non ci sono certezze nelle azioni dello scommettitore, così Dolcino dovette azzardare di armarsi, non solo di viveri, per non perire a causa della neve e dell'inedia. ²²

Le immagini dei dannati smembrati, incompleti, sono riprese dalla similitudine iniziale dove Dante confronta quello che vede con i morti delle più grandi battaglie dell'antichità, ma lo fa in difetto, come se nessun artificio potesse dire tutto. Oltre al richiamo alla morte violenta che sarà presente in tutto il canto, la similitudine serve a sottolinearne la storicità, il vero elemento dominante. ²³ L'alternanza dei piani storici segue quello dei dannati, divisi rispettivamente in seminatori di scandali, o di discordie civili, e in scismatici, causa di divisioni interne alla Chiesa. Chiavacci Leonardi sottolinea come «i due corpi storici o comunità che esistono per Dante sono la chiesa e la città», un'affermazione vera ma fuorviante nella traduzione “città”; infatti Mirko Volpi non traduce *civitas* lasciando l'interpretazione aperta. ²⁴ Dando un senso esaustivo al termine “città” si escludono tutta una serie di poteri non trascurabili, in particolare quelle signorie rurali che si erano in declino, ma continuavano a mantenere una grande importanza in ogni ambito; ²⁵ se intendiamo invece la città come una rete di rapporti che andava oltre le mura cittadine, allora troveremmo tantissimi cittadini provenienti da zone rurali e montane, come quei valesiani che a partire dagli inizi del XIII secolo si recarono a Vercelli e a Novara (a seconda della zona e del momento) per firmare il cittadinatico. ²⁶ A prescindere dalla traduzione, distinguendo di fatto due piani, uno laico e l'altro religioso, l'immagine di Dolcino resta appiattita a quella di eresiarca che sarà punito per essere uno scismatico. Nel canto è presente invece tutto un non detto il quale si basa sulle conoscenze del poeta e dei suoi contemporanei, tra cui le vicende politiche e le ingerenze tra potere spirituale e temporale. ²⁷ Ma a passare alla storia, o meglio al mito, non è stato l'eretico Dolcino, quanto piuttosto il rivoluzionario armato, quindi il Dolcino che ha seguito il consiglio suggerito dalla profezia, non l'eretico asserragliato sulla Parete calva. ²⁸

I motivi sono svariati e il mito di fra Dolcino aprirebbe una parentesi quasi impossibile da chiudere; ²⁹ resta il fatto che nella sua ironia Dante alluda ad altri poteri chiamati in causa



nella vicenda, senza menzionarli direttamente, abbastanza per credere che le sue allusioni potessero essere capite dal lettore.³⁰

Quella contemporaneità descritta da Dante, di cui fa parte anche fra Dolcino, è la vera protagonista della *Commedia*; l'antichità è funzionale come confronto e metro di misura. In questa prospettiva Dolcino non può essere considerato marginale, nemmeno in bocca a una figura ben più nota come Maometto: la differenza non sta tanto nella notorietà dei due, quanto piuttosto nel fatto che Maometto è collocato nel passato (recente ma comunque passato). Il giudizio su di lui di Dante e dei suoi contemporanei, almeno quelli appartenenti alla Cristianità, era ben delineato (come dimostra Dante nella sua descrizione di Maometto). Invece la minaccia di fra Dolcino, anche se già giudicato e bruciato sul rogo, costituiva per i contemporanei motivo di divisione.^{31 32}

Da questa prospettiva si capisce che il monito rivolto a Dolcino, personaggio non paragonabile per fama e successo a Maometto, non fosse affatto oscuro per i contemporanei: in fondo bastano pochi versi, un nome, e un riferimento generico alle montagne verso Novara per inquadrare la vicenda. Il non detto di Dante potrebbe aggiungere il resto, ma anche trarre in inganno se ripreso e sottovalutato nella sua dimensione storica. Così è successo a Mirko Volpi che, cautamente, afferma che la profezia parrebbe un ammonimento sarcastico, in quanto la *Divina Commedia* fu scritta e revisionata dopo quegli eventi e tutti sapevano che Dolcino era già morto a Vercelli nel 1307.³³ Nel non detto da Dante non c'è solo che Dolcino fosse già morto (se non al momento della stesura del canto, Dante iniziò la sua *Commedia* nel 1304, ma di sicuro quando l'opera iniziò a circolare dopo varie revisioni),³⁴ quello era scontato, ma il anche che fosse morto a Vercelli, non a Novara! Un fatto tutt'altro che secondario che dimostrerebbe come la profezia su Dolcino pronunciata da Maometto si fosse in qualche modo realizzata, non per la sconfitta e la morte dell'eretico, ma per le dinamiche.

3. La storia della Valsesia e dei confini delle diocesi di Novara e Vercelli

Dall'ultimo paragrafo è emersa l'importanza del non detto, in particolare per quanto riguarda le informazioni storiche come chiavi di lettura delle vicende descritte nella *Divina Commedia*. Dando per scontato che Dolcino è un personaggio oscuro, così come i luoghi che furono teatro degli incontri/scontri, non si possono capire a fondo le allusioni dantesche, così come i motivi per cui gli eretici e gli inquisitori fecero determinate scelte e la loro azione cambiò a seconda dei tempi e dei luoghi.

In questa sede la breve disamina storica sulla Valsesia ha lo scopo di dimostrare che, anche in zone remote, seppur non sconosciute e lontane dai teatri dei grandi eventi politici, i cambiamenti sociali e politici del XIII secolo, così come le tensioni politiche tra comuni, hanno permesso a Dante di ambientare una vicenda che interessava all'epoca come appassiona oggi.

Vercelli e Novara erano tutt'altro che due realtà marginali, anzi rappresentano un interessante caso studio per quanto riguarda la definizione dei confini, tra cui quelli in Valsesia. Nel



1201 «Vercelli e Novara insediarono una “commissione per la definizione dei confini” per la spartizione dei territori contesi tra le due città»,³⁵ un modello giuridico di definizione del territorio che era stato adottato nel 1184 a Pavia in occasione della discesa del Barbarossa in Italia.³⁶ Anche la Valsesia non era una realtà marginale per l'epoca, come dimostrano gli sforzi dei comuni di Vercelli e Novara nel mantenere un certo controllo politico ed economico. Essa era una terra ricca di materie prime, dove le miniere di vari metalli, tra cui l'oro, costituivano un'attività fiorente in grado di richiamare manodopera anche al di fuori della valle.³⁷ Dal punto di vista della storia politica, rappresenta un interessante caso studio grazie all'indipendenza raggiunta a metà del XIII secolo, un aspetto fondamentale per capire le zone di competenza dei poteri chiamati a sventare la minaccia rappresentata da Dolcino.³⁸ La storia del riconoscimento dell'*Universitas* della Valsesia è stata oggetto di studio di uno dei capitoli introduttivi della mia tesi magistrale: in quell'occasione l'obiettivo era dimostrare come la svolta violenta del movimento guidato da Dolcino fosse avvenuta dopo l'assedio sulla Parete Calva tra Rassa e Campertogno. L'*Universitas* della Valsesia fu riconosciuta dai comuni di Novara, Vercelli e dai signori di Biandrate, i quali dovettero abbandonare i loro castelli oltre al potere a causa della strenua lotta che i valesiani condussero contro ogni sottomissione feudale. Divisa in curia inferiore, che faceva riferimento al Borgo franco di Seso, e curia superiore a Varallo, l'*Universitas* aveva tutta una serie di prerogative politiche, con rappresentanti che trattavano con quelli dei comuni, con i vescovi e con le autorità laiche o religiose.

Non deve sembrare strano che nell'*Historia Fratris Dulcini Eresiarche* gli eretici debbano scappare da Serravalle, località valesiana ma a qualche chilometro dal confine dell'*Universitas*, per l'arrivo degli inquisitori, i quali presero provvedimenti contro il prelado e la popolazione per il sostegno da loro dato a Dolcino, mentre non ci sono altre notizie simili nel periodo successivo: Serravalle si trova nella diocesi di Vercelli; Varallo, Campertogno e le altre zone menzionate nell'*Historia* prima del passaggio in Valsessera (nella diocesi di Vercelli), sono nella diocesi di Novara. È evidente che con la diocesi cambiava la giurisdizione, gli inquisitori non potevano muoversi liberamente senza il consenso del vescovo di Novara; questo fatto dimostra due cose importanti: la prima è che dalle fonti coeve emerge un maggior impegno della diocesi di Vercelli, sia per luoghi che per il ruolo del vescovo rispetto a quella di Novara nel contrastare Dolcino, la seconda è che nella prima fase in Valsesia non sono coinvolti i poteri laici, cosa che avverrà solo in un secondo momento.³⁹

Grazie a questi elementi si possono leggere le due terzine riguardanti Dolcino con alcune informazioni storiche in più sui luoghi menzionati. Sapere che le montagne su cui era assediato Dolcino erano sotto la giurisdizione del vescovo di Novara e che fu sconfitto invece in Valsessera, sottoposta alla potestà del vescovo di Vercelli, è fondamentale per l'analisi dei sei versi che, con una straordinaria sintesi e sensibilità poetica, restituiscono praticamente tutta la vicenda dell'eresiarca Dolcino.



4. Analisi dei versi su Dolcino

55. «Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi,
tu che forse vedrà' il sole in breve,
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,
58. sì di vivanda, che stretta di neve
non rechi la vittoria al Noarese,
ch'altrimenti acquistar non saria leve»

Prima di interpretare le terzine con tutte quelle informazioni su Dante, Dolcino e la storia locale, è necessaria farne una breve prosa.

Maometto si rivolge direttamente a Dante, che forse sarebbe tornato presto nel mondo dei vivi, chiedendogli di avvisare Dolcino affinché si armasse di viveri, altrimenti lo avrebbe raggiunto presto all'inferno tra gli scismatici, per la vittoria del Novarese grazie alle vie di fughe bloccate dalla neve e l'impossibilità di rifornirsi, condizioni senza le quali la vittoria non sarebbe stata così semplice.

Di per sé le terzine sembrano piuttosto chiare, in un canto dove, nonostante ironia e allusioni, il linguaggio è diretto così come lo sono le immagini che si presentano agli occhi di Dante e Virgilio. Il problema principale di un'analisi che permetta di cogliere come l'ironia dantesca vada oltre il fatto che Dolcino fu poi effettivamente sconfitto, è l'interpretazione del termine "Noarese".

Chiavacci Leonardi sostiene che «i Novaresi, che stanno ad indicare in genere i crociati (per lo più di Novara e Vercelli) che lo assediavano [...]», infatti «il singolare collettivo è anche altrove usato da Dante per le popolazioni». ⁴⁰ Tuttavia Novara e Vercelli hanno una diocesi e un territorio ben definito, oltre ad essere state sempre in competizione tra loro, soprattutto in quel XIII secolo quando i Valsesiani alleati coi novaresi, ottennero l'indipendenza dal comune di Vercelli e dai signori di Biandrate. ⁴¹ La lettura di Chiavacci Leonardi, e di Volpi, sono lezioni autorevoli ma che ignorano le dinamiche locali dei luoghi che furono teatro della vicenda dolciniana. La profezia di Maometto appare impregnata di sarcasmo perché poi l'eresiarca effettivamente morì per mano di quell'esercito crociato composto da vercellesi e novaresi. Interpretando però "il novarese" come un potere in concorrenza con Vercelli, luogo dove Dolcino morì, il sarcasmo si trasforma in ironia. L'ammonimento di Maometto, che Dolcino seguirà armandosi, non solo di viveri, e partendo dalla Parete calva, nella diocesi di Novara, stabilendosi sul monte Rubello in Valsessera, nella diocesi Vercelli, sortì comunque il suo effetto: non morì subito, anche se di lì a breve e soprattutto non fece vincere il novarese. ^{42 43}

Conclusioni

Il piano storico, centrale in Dante soprattutto nel canto XXVIII, è necessario sia per il lettore che vuole capire l'ironia dantesca e apprezzare a pieno le due terzine, sia per gli studiosi di Dolcino che si sono spesso divisi intorno alla questione su quando ci fu la



svolta violenta del movimento, se prima o dopo l'arrivo in Valsesia. A confermare l'ironia dantesca ci pensa l'unica cronaca coeva, l'*Historia Fratris Dulcini Heresiarche*, in cui è il vescovo di Vercelli Raniero Avogadro il protagonista della crociata contro Dolcino, oltre che la vittima dei suoi saccheggi e devastazioni.

Se al primo tipo di lettore di Dante bastano poche informazioni per apprezzarne l'ironia, ossia che Dolcino in quel momento si trova disarmato nella diocesi di Novara e che poi si armerà per essere poi sconfitto e ucciso nella diocesi di Vercelli, per gli studiosi di Dolcino come personaggio storico la situazione è più complessa, soprattutto per l'immensa bibliografia intorno alla figura dell'eresiarca. Limitando l'osservazione agli studi e ai saggi storici, si può osservare un certo disinteresse non tanto verso la figura di Dolcino, ma piuttosto per l'ambientazione e la portata dell'episodio, da parte di alcuni accademici interessati soprattutto alle fonti scritte coeve. Gli studiosi di storia locale, al contrario, hanno spesso esaltato la figura dell'eretico nella sua ultima fase, commettendo però un errore metodologico, equiparando le fonti medievali con fonti di epoca successiva, dai contenuti piuttosto dubbi o quantomeno contrastanti, che mettevano in risalto il ruolo di Novara nella sconfitta di Dolcino.⁴⁴

Nel primo caso, ossia nell'ignorare la storia delle valli che ebbero a che fare con Dolcino, si rischia solo di non cogliere le molteplici sfumature dell'ironia. Ben diverso è il secondo caso: equiparando fonti e contenuti di epoche differenti, si rende necessario far coincidere narrazioni dissimili come stile e contenuto, col rischio di favorire la storia più ricca di dettagli e informazioni.

Inoltre, come Dante è stato celebrato nel tempo secondo molteplici interpretazioni che a volte ne hanno strumentalizzato il pensiero, allo stesso modo in Valsesia e Valsessera è stato costruito un "proprio" Dolcino, ricordandolo e commemorandolo anche in luoghi che non ebbero a che fare con lui. È il caso delle presunte battaglie di Gattinara e di Romagnano⁴⁵, descritte da vari storici locali a partire dallo storico valesiano Francesco Tonetti, informazioni che vedrebbero un Dolcino alla guida di un esercito a partire dal suo arrivo in Valsesia, notizia che contrasta con quanto scritto nelle fonti coeve.

La straordinarietà di Dante come fonte storica sta nel fatto che conferma i contenuti di una serie di fonti coeve e smentisce altre interpretazioni fuorvianti o metodologicamente errate. Ancor più straordinaria è la vitalità dell'ironia dantesca, oggi più che mai attuale se rivolta a chi con i suoi studi ha fatto vincere il Novarese.



NOTE

- 1 Dante non menziona direttamente la Valsesia, sappiamo però che nelle due terzine dove si tratta di Dolcino, fa riferimento alle montagne della Valsesia, nello specifico la Parete calva tra Rassa e Campertogno.
- 2 Ciscato 2015.
- 3 Segarizzi 1907.
- 4 Per approfondire il tema dei confini della diocesi di Novara cfr. Baroni 1981. Per quanto riguarda il confine delle diocesi di Novara e Vercelli lungo il fiume Sesia cfr. Rao 2016; nello specifico cfr. Ferraris 2016: 75-94; e Barbero 2016: 145-152; per approfondire il ruolo dei Biandrate cfr. Andenna 2016: 95-106.
- 5 «I novaresi, che stanno ad indicare in genere i crociati (per lo più di Novara e Vercelli) che lo assediavano»; Chiavacci Leonardi 1991: 841. È invece il vescovo di Novara per Fallani e Zennaro 1993: 195. Alla luce delle questioni legate ai confini delle diocesi di Novara e Vercelli (vedi nota 4) e del diverso trattamento riservato a Dolcino e al suo seguito prima a Serravalle e poi a Campertogno (vedi *Historia* nota 3), penso che Dante si riferisca al vescovo di Novara. L'interpretazione piuttosto generica di Chiavacci Leonardi che include sia dei vercellesi che dei novaresi, invece, non tiene conto delle questioni politiche dell'Alto Piemonte.
- 6 «lo dolce piano che da Vercelli a Marcabò dichina» in Dante *If*, canto XXVIII, vv. 74-75.
- 7 Pellegrini 2017.
- 8 Barbero 2020.
- 9 Il 6 gennaio in Germania si celebrano i tre re magi, festa che fin dal Medioevo ha avuto un ruolo importante nella legittimazione del potere imperiale. Nel 1164 Federico I Barbarossa fece trasferire le reliquie dei Magi da Milano alla cattedrale di Colonia, dove sono ancora oggi conservate. Vedi *Aleteia, La cattedrale di Colonia, dimora delle reliquie dei Re Magi* <https://it.aleteia.org/2017/02/18/cattedrale-colonia-reliquie-re-magi/>, consultato il 23/02/2022.
- 10 Barbero 2020: 228-230.
- 11 Gli emigranti valesiani diretti in Francia e Svizzera potevano passare dal Colle Valdobbia (2480m), dove nel 1787 fu inaugurata una prima struttura a sostegno dei migranti e, dopo una disgrazia nel 1820, nel 1823 l'ospizio Sottile ancora oggi in attività. Vedi *Grande traversata della Valsesia. Guida ai percorsi escursionistici*, 2019: 13; l'altro percorso per raggiungere Losanna è attraversare il Passo del Sempione; per approfondire l'uso storico cfr. *Il Re del Sempione*, in *Sentieri d'autore*, <https://sentieridautore.it/2016/05/03/il-re-del-sempione/>, consultato il 23/02/2022; oltre ai sentieri escursionistici, che corrispondono grosso modo a quelli usati anche in passato, anche alcuni itinerari automobilistici usano gli stessi passi e colli, cfr. *Grande atlante automobilistico*, 1999.
- 12 A proposito della migrazione Walser cfr. Aliprandi 1980; Aliprandi 1984; cfr. Fantoni 1995; cfr. Rizzi 1995.
- 13 Barbero 2020: 230, i destinatari del manifesto dimostrano come Dante conoscesse bene la complessità politica della Penisola: «la lettera, in latino, è indirizzata “a tutti i re d'Italia” (ce n'erano due, nemici mortali ed entrambi col titolo di re di Sicilia, l'angioino a Napoli e l'aragonese a Palermo), “ai senatori dell'alma Urbe” (il comune di Roma era l'unico che si piccava di chiamare i suoi magistrati senatori, anziché consoli o podestà come facevano tutti), “nonché ai duchi, marchesi, conti e ai popoli”».
- 14 L'epistola in questione è riportata in parte da A. Barbero 2020: 231-232.
- 15 Barbero 2020: 232. La lettera ha un carattere profetico, per approfondire cfr. Brillì 2018: 167-198.
- 16 Chiavacci Leonardi 1991: 825.
- 17 Mi riferisco in particolare all'opera già citata di Chiavacci Leonardi 1991 e allo studio di Volpi 2011. Cfr. S. Cristaldi, *Seminatore di scandalo e di scisma*, in Idem, *Verso l'Empireo*, Roma-Acireale, Bonanno, 2013, in particolare pp. 11-81, in particolare pp. 30-32.



18 La distinzione tra personaggi “oscuri” e “famosi” è fatta da Volpi 2011: 4. Chiavacci Leonardi nell’analisi delle terzine, nonostante alcuni errori storico-geografici nella nota su Dolcino, evidenzia come far apparire un contemporaneo, addirittura un vivo, dimostra «la grande risonanza che questo personaggio doveva aver acquistato al suo tempo». Chiavacci Leonardi 1991: 840.

19 Volpi 2011: 4.

20 Ibidem

21 Ibidem

22 La scelta di Dante di usare “che s’armi” è volutamente ambigua, e crea di fatto un’ironia nell’ironia. Il verbo usato è inusuale per l’epoca, così come nella «Divina Commedia: **armare**. – Il verbo, esclusivo della poesia, trova largo impiego nell’opera dantesca con notevole varietà di usi e significati, sia propri che figurati e traslati; nel senso di “fornire di armi” in alcuni participi passati, generalmente con valore di aggettivo: If XII 56 corrien centauro, armati di saette (il solo caso in cui il verbo segue la specificazione dell’arma, in senso materiale, di cui si è provvisti); Pg XII 32 vedeo Pallade e Marte, armati ancora, intorno al padre loro; Fiore CXXVIII 12 E’ non menar co llor già gente armata. Così anche in If IV 123 vidi... / Cesare armato con li occhi grifagni, in cui però il participio sembra avere il più ampio valore di “in pieno assetto da guerra”, evidentemente con riferimento agli “Elisi dell’Eneide [in cui] le ombre degli eroi hanno ombre di armi, di aste, di carri” (Torraca); mentre in Rime CXVI 75 l’armato cor da nulla è morso, è usato piuttosto nel senso figurato di “corazzato”, “munito”, “protetto”. Ancora con il significato di “munire”, ma con implicita l’idea del “recar offesa”, a. è invece usato in If XVII 27 la venenosa forca [della coda di Gerione] / ch’a guisa di scorpion la punta armava.

In tutti gli altri casi il verbo è usato in forma riflessiva, di solito nel senso di “provvedersi di armi “moralì o almeno simboliche (come in Fiore CXXVII 13 e CXXVIII 2), o di “premunirsi”, “prepararsi a fronteggiare un’azione o una situazione”; solo in Pd XIX 144 beata Navarra / se s’armasse del monte che la fascia!, ha il significato di “avvalersi per la difesa”, e quindi di “chiudersi, organizzarsi in difesa”. Così nell’avvertimento di Maometto a fra’ Dolcino, in If XXVIII 55 Or di a fra Dolcin dunque che s’armi / ... di vivanda, ha il valore di “provvedersi di vettovagliamenti” e quindi “premunirsi” per fronteggiare la stretta di neve che avrebbe perduto il frate novarese. Invece in XXXIV 21 ecco il loco / ove convien che fortezza t’armi, e in Pd XVII 109 di provdenza è buon ch’io m’armi, è specificato che bisogna “munirsi” nel primo caso di coraggio, per sopportare la vista di Lucifero, nel secondo di previdenza e prudenza per evitare le conseguenze di un comportamento avventato. Infine in Pd XXIV 46 e 49 Sì come il baccialier s’arma e non parla / ... così m’armava io d’ogni ragione, il verbo, ripetuto nei due termini della similitudine, è usato nel senso figurato di “preparare le armi dialettiche”, gli argomenti, per una discussione. V. anche RIARMARE». In Enciclopedia Treccani, Enciclopedia dantesca, voce armare, https://www.treccani.it/enciclopedia/armare_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, consultato il 14-03-2022.

23 Volpi 2011: 8.

24 Chiavacci Leonardi 1991: 82; Volpi 2011: 8.

25 Lo stesso Dante era stato alla corte di importanti signori, esperienza che modificò anche il suo pensiero ampliandolo, come emerge dalle sue stesse opere, su tutte il *De monarchia*.

26 Barbero e Frugoni 2011: 75-76. «**Cittadinatico** Con la crescente influenza dei comuni cittadini in gran parte d’Italia, a partire dal XII secolo, molti signori rurali riconobbero una forma di subordinazione, o anche soltanto di alleanza paritaria, con il comune più vicino, prendendone formalmente la cittadinanza. Quest’atto, che si chiamava appunto cittadinoico, impegnava di solito il signore rurale a considerarsi in tutto e per tutto un cittadino come gli altri, a “fare pace e guerra”, come si diceva, insieme al comune, a non prelevare pedaggi sui mercanti delle città che si trovavano a passare sulle loro terre; garantendogli, al tempo stesso, gli stessi privilegi politici e commerciali di cui godevano i cives. A garanzia della sua buona fede, il nuovo cittadino si impegnava di solito ad acquistare una casa in città, non inferiore a un valore



stabilito, e anche ad abitarvi alcuni mesi all'anno. Il significato politico del cittadinatico poteva variare a seconda delle circostanze; in molti casi esso segnava l'effettiva sottomissione del signore rurale al comune, e qualche volta anche la sua trasformazione in un cittadino vero e proprio; altre volte, soprattutto nel caso di accordi stipulati con comuni non troppo potenti, consentiva semplicemente al signore di avere voce in capitolo nella direzione politica della città più vicina, e di assicurarsene l'alleanza politica e militare, senza tuttavia rinunciare interamente alla propria autonomia».

Così avvenne in Valsesia già a inizio del secolo XIII, non solo i signori rurali giuravano il cittadinatico presso il comune, se non sempre il più vicino, nella propria area di influenza; molti capifamiglia rurali e rappresentanti di piccole comunità fecero lo stesso giuramento che era nato come accordo tra comuni e signori rurali, pur tuttavia non rispettando quelle clausole che richiedevano un grande sforzo economico (è comunque probabile che nemmeno i signori facoltosi, pur potendo permetterselo, rispettassero a pieno i vincoli imposti dal cittadinatico).

27 Una divisione che non è così netta neanche nel canto X dell'*Inferno*, quando tra gli eretici Dante incontra Farinata degli Uberti e altri personaggi del suo tempo protagonisti di dispute e scontri politici. A tal proposito si veda Luca Azzetta 2013.

28 In F. Borgogno 2007, la storica sottolinea come le fonti coeve diano di Dolcino un'identità contrastante, l'*Historia* scritta in ambiente vercellese descrive il predone armato, il *De secta Illorum* di Bernardo Gui, invece, l'eretico; tuttavia le due figure non sono in contrasto, ma tendono a esaltare un aspetto piuttosto che l'altro, per capire questa prospettiva cfr. G. Gandino 2009.

29 Per approfondire il "mito" di fra Dolcino cfr. G. Miccoli 1956; E. Dupré Theseider 1958; G.G. Merlo 1974: 701-708.

30 Sul ruolo del non detto vedi nota 33.

31 Siamo certi che il nome di Dolcino continuava a essere una minaccia, spesso creata dall'inquisizione piuttosto che dà dei veri seguaci, in quanto in alcuni processi si fa riferimento all'eretico e al suo seguito anche in Francia e Spagna, cfr. Orioli 1988.

32 Questo ruolo di metro di misura e di monito è evidente nella scena dove sono presentate le vicende di Maometto e Dolcino: Chiavacci Leonardi 1991: 829, «Il grande fondatore dell'Islam e il capo della piccola setta degli Apostolici, destinata a brevissima vita; la guerra fra Cesare e Pompeo, e la rissa per le strade di Firenze. Evidente la sproporzione storico tra gli eventi posti in parallelo, ma altrettanto evidente che quelli che più contano in questo sono proprio i secondi, ai quali i primi conferiscono solennità e spessore».

33 A proposito del ruolo del non detto nell'interpretazione delle fonti cfr. Provero 2020: 11, «E qui si pone un'ulteriore importante questione relativa all'analogia tra il ricamo (l'arazzo di Bayeux non è un arazzo, bensì un ricamo nda) e un testo, ovvero il rapporto che intercorre tra il ricamo e le altre narrazioni, scritte ed orali. Qualunque testo ovviamente implica un sistema di richiami impliciti ed espliciti ad altri testi che ne arricchiscono e articolano il significato; ma qui è diverso: il racconto del ricamo non può essere compreso da solo. Chi si trovasse di fronte all'opera senza conoscere nulla delle vicende di Guglielmo e di Harold, non avrebbe modo di comprendere il racconto, ma potrebbe appena intuire le azioni dei grandi personaggi, i movimenti tra Normandia e Inghilterra, una grande battaglia conclusasi con la morte di Harold. In altri termini gli autori del ricamo si rivolgono a chi questa vicenda la conosceva già, e molti passaggi narrativi sono in effetti nulla più che allusioni a fatti che si ritengono conosciuti. Nulla di sorprendente: probabilmente nessuno tra Normandia e Inghilterra alla fine del secolo XI ignorava la vicenda, almeno a grandi linee; ma per avvicinarci al ricamo, agli intenti dei suoi autori e all'impatto che poteva avere tra i contemporanei, dobbiamo – per quanto possibile – porci nelle loro stesse condizioni, ovvero seguire il racconto con il sostegno di quella che all'epoca era presumibilmente una diffusa conoscenza degli eventi, e che per noi è costituita da un sistema di testi che lungo gli ultimi decenni del secolo XI narrarono gli avvenimenti del 1066».



Con un approccio simile a quello di Provero, anche nell'interpretare l'episodio di Dolcino in Dante bisogna cercare di porsi nelle condizioni dei lettori coevi della *Divina Commedia*, attraverso lo studio della storia dei luoghi che furono teatro degli eventi, così come le altre fonti contemporanee riguardanti l'eresiarca, in particolare l'*Historia Fratris Dulcini Heresiarche*.

34 Per approfondire i problemi filologici in Dante cfr. Marco Grimaldi 2021. L'autore tratta delle diverse opere di Dante, tra cui le epistole menzionate in questo studio, e sottolinea come la *Divina Commedia* costituisca un unicum con caratteristiche peculiari. Oltre all'aspetto puramente filologico, l'autore approfondisce la circolazione della *Commedia*, il ruolo dei commentatori danteschi e dei circoli letterari che ne favorirono lo studio e la diffusione.

35 Israel 2009: 56.

36 Ibidem: 55-57

37 Per approfondire il tema dell'attività mineraria in Valsesia cfr. *Alagna e le sue miniere. Cinquecento anni di attività mineraria ai piedi del Monte Rosa* 1990 e cfr. Cerri e Zanni 2009; per il ruolo dell'immigrazione in Valsesia cfr. Cerri 2009.

38 Per approfondire la storia medievale in Valsesia cfr. Guglielmotti 2001 e cfr. Fantoni 2013.

39 Segarizzi 1907: 4, *Et cum ipse frater Dulcinus cum quamplurimis sequacibus esset in loco Serravallis et intellexisset quod inquisitores pravitatis heretice eum persequerentur, auxiliantibus sibi quibusdam de dicto loco Serravallis et tandem condemnati fuerunt, eo quod dicto fratri Dulcino favorabiles fuerunt. Cumque a dicto loco Serravallis aufugissent, reduxerunt se in vallem Sicidam diocesis novariensis in domo cuiusdam rustici divitis, qui dicebatur Milanus Sola de loco Campartolii diocesis novariensis sive Varallis, qui ipsum Dulcinum de longinquis partibus evocavit, ibique pluribus mensibus stetit cum pestifera comitiva.*

40 Chiavacci Leonardi 1991: 841.

41 Vedi nota 4.

42 Elisa Brilli 2018: 167, «Il profetismo costituisce una filiera maggiore delle ricerche su Dante, e più in generale sulla ricezione della sua figura e produzione sin dalla prima diffusione della *Commedia*. Si tratta tuttavia di una filiera ingarbugliata e, da qualche tempo, entrata in una fase che mi permetterei di dire di stallo teorico, nella misura in cui pur numerosi e qualitativamente ottimi studi dedicati al problema si confrontano con una qualche difficoltà a ridefinire le coordinate stesse del dibattito». Da queste poche righe si capisce l'importanza della profezia in Dante, così come nel tardo medioevo, oltre alla complessità dell'argomento. Se confrontato col profetismo in generale, la profezia su Dolcino è doppiamente ironica se consideriamo che lo stesso eresiarca profetizzò la venuta di un nuovo Papa, non lontano da posizioni giocahimite. Piuttosto che un Dante profeta, in questa occasione si può osservare un Dante critico nei confronti del profetismo, forse anche verso sé stesso per le sue posizioni passate.

43 Oltre alle questioni legate al termine "noarese" (vedi nota 5), è importante sottolineare che la scelta del termine da parte di Dante si lega a esigenze metriche, oltre all'impossibilità per Maometto di usare nomi della gerarchia ecclesiastica.

44 Mi riferisco in particolare alla già citata opera di Tonetti 1875, riferimento per molti autori locali; oltre ad alcuni libri editi dal Centro Studi Dolciniani, tra cui Mornese 2002, in cui ci sono una serie di letture piuttosto ideologizzate della storia medievale, e ancora nella sua premessa quando sottolinea la differenza di fonti a favore e altre contro gli Apostolici (p.19), piuttosto che di fonti coeve e successive ai fatti, come da metodo.

45 Cfr. Tonetti 1875: 327-330, «I Gattinaresi pertanto [...] accolsero volentieri Dolcino fra le loro mura come un potente ausiliario. [...] (dopo che il vescovo di Vercelli e i suoi alleati radunarono un esercito, Dolcino nda) impugnò arditamente la spada, e ribellandosi ad ogni autorità legalmente costituita, con gesta del più sconsigliato furore si rese esecrabile e coprì il suo nome di infamia e di orrore presso quei popoli, che del suo furore ebbero a subire i maggiori danni.



[...] (nel paragrafo tagliato, Tonetti parla di trattative proposte dal vescovo di Vercelli, di cui, come per le battaglie di Romagnano e Gattinara, non vi è alcuna menzione nelle fonti coeve, mentre vi è menzione nei Biscioni, II, nda)

Allora i collegati, raccolte le loro schiere, e formatene due colonne, le inviarono alla volta di Gattinara. La prima colonna, comandata da Filippone de' Langoschi conte di Lumello e composta delle truppe novaresi, di quelle del marchese del Monferrato e del conte di Masino, e di alcuni svizzeri, costeggiò la sponda sinistra della Sesia, e per Bolgaro e Ghemme giunse fermonssi sulle alture che da Romagnano tendono a Grignasco, occupando quella forte posizione da cui avrebbe chiusa a Dolcino la ritirata verso i monti. La seconda, formata di truppe vercellesi, era capitanata da Salomone Coccarella, e rimontando a destra la Sesia per la via di Albano e Arborio fermossi alla Madonna di Rado a due chilometri da Gattinara. Dolcino, avuto subito avvisto delle mosse nemiche, e conosciutone l'ordine di battaglia, dispose prestamente i suoi uomini in modo non solo atto alla difesa ed a ributtar ogni assalto, ma acconcio anche a convertire prontamente la battaglia in offensiva, facendo impeto con tutte le forze prima contro l'uno e po contro l'altro nemico, fra loro divisi dalle acque del fiume. Alla colonna nemica che si era accampata sulle alture di Romagnano oppose egli il Segarello, nipote di Gherardo; all'altra oppose Longino Cataneo col maggior nerbo de' suoi. Così disposte le cose, egli aspettò che il nemico si movesse, ed intanto lo bersagliava ed inquietava continuamente con piccole rappresaglie affine di stancarlo, aspettando l'occasione propizia per assalirlo e sconfiggerlo. Né attese invano; perciocché il Langosco toltosi un giorno improvvisamente all'esercito per andare a soccorrere una sua terra assalita dai Pavesi, coloro che stavano a campo sotto Romagnano, rimasti senza capo a guida, si sbandarono al menomo urto che ricevertero dai Dolciniani. Quelli invece che si trovavano alla madonna di Rado, rimasti privi dell'aiuto dei compagni, quantunque a loro arrivassero rinforzi sotto la scorta di due nuovi conduttori, Guidelasco Noca e Vidone Bicchieri, assaliti all'improvviso sulla mezzanotte del 28 marzo dal Cataneo e da Dolcino stesso furono completamente batuti e fuggiti, lasciando di sé molti prigionieri».

La battaglia di Romagnano Sesia ha avuto una certa risonanza grazie anche all'opera di Fo 1969, dove nel parlare di Fra Dolcino l'autore ricorda la battaglia di Romagnano quando i contadini si sarebbero ribellati al fianco dell'eretico, riprendendo una prospettiva storica marxista che vedeva nel movimento dolciniano una sollevazione contadina.

BIBLIOGRAFIA

- Aliprandi G. e L. (1980), *Le vie dei Walser attraverso il Monte Rosa*, in *Lo Strona*, Valstrona.
- Aliprandi G. e L. (1995), *Considerazioni cartografiche sulle migrazioni Walser nelle valli d'Ayas e Gressoney*, Gressoney, Walser Kulturzentrum.
- Andenna G. (2016), *L'eccentricità territoriale diocesana della pieve di Biandrate. Un problema a persistenza millenaria*, in *I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia. Territori, insediamenti, rappresentazioni*, a cura di Rao R., Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio.
- Azzetta L. (2013), *Inferno canto X. Politica tra le arche degli eretici*, in *Lectura Dantiis Romana, Centro canti per cento anni*, vol. I, Inferno, canti I-XVII, a cura di Malato E. e Mazzucchi A., Roma, Salerno.
- Barbero A. e Frugoni C. (2011), *Dizionario del Medioevo*, Bari, Laterza.
- Barbero A. (2016), *Il confine della Sesia*, in *I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia. Territori, insediamenti, rappresentazioni*, a cura di Rao R., Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio.
- Barbero A. (2020), *Dante*, Bari, Laterza.
- Baroni M. F. (1981), *Novara e la sua diocesi nel M.Evo*, Novara, Banca Popolare di Novara.
- Borgogno F. (2007), *Dolcino da Novara: il problema delle fonti*, Torino, Bollettino storico-bibliografico subalpino.



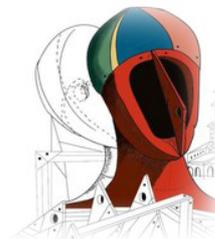
- Brilli E. (2018), *Profeti, veri e falsi, e "quasi profeti". Il profetismo (non solo dantesco) secondo Giovanni Villani*, in *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale in ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali.
- Cerri R. (2009), *Da montagna a montagna. Mobilità e migrazioni interne nelle Alpi italiane (secolo XVII-XIX)*, a cura di Viazzo P. P., Magenta, Zeisciu Centro Studi.
- Cerri R. e Zanni A. (2009), *L'oro del Rosa. Le miniere aurifere tra Ossola e Valsesia nel Settecento*, Magenta, Zeisciu Centro Studi.
- Ciscato D. (2015), *Il ruolo delle comunità locali nell'affermazione dell'eresia dolciniana*, relatore Provero L., Torino, Università degli studi di Torino.
- S. Cristaldi, *Seminatore di scandalo e di scisma*, in Idem, *Verso l'Empireo*, Roma-Acireale, Bonanno, 2013.
- Dante (1991), *Divina Commedia. Inferno*, a cura di Chiavacci Leonardi A. M., Cles (TN), Mondadori.
- Dante (1993), *Divina Commedia*, a cura di Fallani G. e Zennaro F., Roma, Newton.
- Dupré Theseider (1958), *Fra Dolcino storia e mito*, Torre Pellice, Bollettino della Società di Studi Valdesi, a. LVI, n.104, pp. 5-25, ried. In Dupré Theseider (1978), *Mondo cittadino e movimenti ereticali nel medio evo*, Bologna, Pàtron editore, pp. 317-343.
- Fantoni B. e Fantoni R. (1995), *La colonizzazione tardomedievale sulle migrazioni walser nelle valli d'Egua e Sermenza*, in *De valle Sicida*, a. VI, n. 1, Borgosesia, Società Valsesiana di Cultura – ODV, pp. 19-104.
- Fantoni R. (2013), *Statuti di valle, rivolte montane e statuti di villaggio nella Valsesia tardo-medievale*, in *Naturalmente divisi. Storia e autonomia delle antiche comunità alpine*, Incontri prt lo Studio delle Tradizioni Alpine, Tricase (LE), pp. 176-190.
- Ferraris G. (2016), *La Sesia e i confini orientali della diocesi di Vercelli*, in *I paesaggi fluviali della Sesia fra storia e archeologia. Territori, insediamenti, rappresentazioni*, a cura di Rao R., Sesto Fiorentino, All'insegna del Giglio.
- Fo D. (1969), *Mistero buffo, Giullarata popolare padana del '400*, Tipografia lombarda.
- Gandino G. (2009), *Rashomon in Valsesia? A proposito degli interpreti di Dolcino*, in *Valsesia sacra. Studi per Franca Tonella Regis*, a cura di Gianpaolo Garavaglia, Milano, Edizioni Biblioteca Francescana.
- Grimaldi M. (2021), *Filologia dantesca. Un'introduzione*, Roma, Carocci.
- Gugliemotti P. (2001), *Valsesia. Comunità di insediamento e comunità di valle*, in *Comunità e territorio: villaggi del Piemonte medievale*, Roma, Viella.
- Israel U. (2009), *Questione di confini e crisi del duello giudiziario nell'Italia dei comuni*, in *Il duello fra medioevo ed età moderna. Prospettive storico-culturali*, a cura di Israel U. e Ortalli G., Roma, Viella.
- Merlo G. G. (1974), *Il problema di Dolcino negli ultimi vent'anni*, Torino, Bollettino storico-bibliografico subalpino, n. LXXII, pp. 701-708.
- Miccoli G. (1956), *Note sulla fortuna di Fra Dolcino*, Pisa, Annali di lettere della Scuola Normale (Lettere storia e filosofia), s. II, n. 2, XXV, pp. 245-259; ora anche in Merlo G. G. e Mores F. (2017), *Arsenio Frugoni. Arnaldo da Brescia. Giovanni Miccoli. Fra Dolcino*, edizioni della Normale, Pisa, pp. 81-111.
- Orioli R. (1988), *Venit Perfidus Heresiarcha. Il movimento apostolico dolciniano dal 1260 al 1307*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo.
- Pellegrini P. (2017), *Dantisti veronesi tra otto e novecento*, in *La presenza di Dante nella cultura del novecento*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona.
- Provero L. (2020), *Dalla guerra alla pace. L'arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, Firenze, Firenze University press.
- Rizzi E. (1995), *Atlanti delle alpi Walser*, 3 voll., Anzola d'Ossola, Fondazione Enrico Monti.
- Segarizzi A. (1907), *Historia Fratris Dulcini Heresiarche di Anonimo Sincrono e De secta illorum qui se dicunt esse de ordine Apostolorum di Bernardo Gui*, in *Rerum Italicarum scriptores*, a cura di Muratori L. A., Città di Castello, S. Lapi.



- Tonetti F. (1875), *Storia della Valsesia*, Varallo, tipografia Colleoni.
- Volpi M. (2011), *Il canto della divisione. Sintassi e struttura in Inferno*, XXVIII, in *Rivista di studi danteschi*, Roma, Salerno editrice.
- (1990), *Alagna e le sue miniere. Cinquecento anni di attività mineraria ai piedi del Monte Rosa*, Borgosesia.
- (1999) *Grande atlante automobilistico. Europa 1:800.000*, Stoccarda, Euroclub.
- (2009) *Da montagna a montagna. Mobilità e migrazioni interne nelle Alpi italiana (secolo XVII-XIX)*, a cura di Viazzo P. P. e Cerri R., Magenta, Zeisciu Centro Studi.
- (2019) *Grande traversata della Valsesia. Guida ai percorsi escursionistici*, Novara, Geo4Map.

Sitografia

- Aleteia, La cattedrale di Colonia, dimora delle reliquie dei Re Magi*, <https://it.aleteia.org/2017/02/18/cattedrale-colonia-reliquie-re-magi/>, consultato il 23/02/2022.
- Il Re del Sempione*, in *Sentieri d'autore*, <https://sentieridautore.it/2016/05/03/il-re-del-sempione/>, consultato il 23/02/2022.



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

Giurisprudenza comica

PIERMARIO VESCOVO

Università Cà Foscari Venezia
Corresponding author e-mail: vescovo@unive.it

ABSTRACT

L'intervento allinea brevemente due campioni d'analisi, per la definizione di un campo d'indagine inquadrato dalla categoria di "giurisprudenza comica", in rapporto a una legge considerata nel segno del "tragico", in Carlo Goldoni e in William Shakespeare. Per il primo – col riflesso della sua esperienza di uomo di legge che diventa "autore di commedie" – si parte da una delle "tavole" autobiografiche che aprono l'edizione Pasquali, base della futura autobiografia, come chiave d'ingresso; per il secondo si considerano alcune opere che investono la questione della legge appunto in una prospettiva "comica", attraverso un lieto fine che passa attraverso un impiego teatrale della giurisprudenza.

The contribution briefly aligns two analysis samples, for the definition of a field of investigation framed by the category of "comic jurisprudence", in relation to a law considered in the sign of the "tragic", in Carlo Goldoni and William Shakespeare. For the first - reflecting his experience as a lawyer who becomes "author of comedies" - we start from one of the autobiographical "tables" that open the Pasquali edition, the basis of the future autobiography, as a key to entry; for the second we consider some works that invest the question of the law precisely in a "comic" perspective, through a happy ending that passes through a theatrical use of jurisprudence.

KEYWORDS

tragedy, comedy, law, jurisprudence



1.

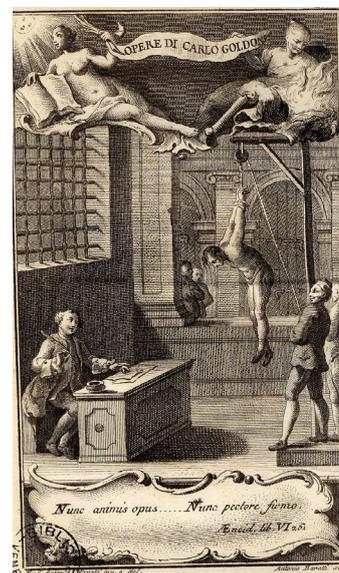
Nell'antiporta che apre la nona delle Prefazioni all'edizione Pasquali delle sue commedie – la serie di “puntate” autobiografiche che costituisce le cosiddette “Memorie italiane”, poi base della prima parte dei *Mémoires* – Carlo Goldoni si rappresenta nell'esercizio di una delle pratiche legate alla sua formazione di uomo di legge: quella di cancelliere del criminale, che svolse a Chioggia e poi a Feltre negli anni 1728-29, ventenne e non ancora laureato (1732). Come in tutte le immagini della serie, il campo risulta tripartito: nel mezzo l'episodio “biografico”; sotto ad esso un motto che precisa il significato della scena; sopra, in una sorta di “soffitta” (nel senso teatrale del termine), è collocata una coppia di personificazioni allegoriche pertinenti.

Il motto proviene dal VI libro dell'*Eneide* (v.261), «nunc animis opus, [Aenea,] nunc pectore firmo» e si tratta precisamente della frase rivolta dalla Sibilla Cumana al futuro fondatore di Roma, che si appresta alla discesa agli Inferi. Qualcosa del genere – momento che prelude a una “missione” o a un “destino” – l'autore riferisce dunque a sé giovane, e potremmo mettere Carlo al posto di Enea, espunto dalla citazione. Goldoni si raccomanda, ora per allora, la forza d'animo per affrontare una diversa discesa agli inferi.

La riconduzione delle varie esperienze giovanili alla vocazione teatrale risulta la traccia evidente, addirittura scoperta, della costruzione dell'autobiografia goldoniana, prima in italiano e poi, in forma più organica, in francese. Il bambino che gioca con i burattini col nonno (in realtà morto prima della sua nascita), che scrive una commedia a sei anni, che compone e recita in collegio, che trova un teatrino di marionette in disuso in un castello friulano e si mette all'opera, che fugge coi comici in barca, e vari altri episodi – alcuni dei quali manifestamente aggiunti nella redazione francese – rappresentano una serie in cui anche le pratiche della legge, dalla cancelleria criminale all'avvocatura, rientrano in tale prospettiva. In questo episodio c'è però di più, ovvero un'emersione di elementi profondi e in certa misura inquietanti, legati a una circostanza che viene ricordata per ben tre volte nel corso degli anni.

La prima presentazione, più generica e superficiale, si dà nella commedia autobiografica intitolata *L'avventuriere onorato*, nella stagione delle *sedici commedie nuove* (1750-51), giuntaci peraltro in doppia redazione, col passaggio del protagonista Guglielmo Aretusi dal registro originale del veneziano all'italiano. Tra i molti mestieri praticati dal personaggio, e ovviamente dall'autore, quello del cancelliere criminale viene addirittura eletto su tutti gli altri. Cito dalla prima versione:

Ho fatto anca el cancellier criminal, e per dirghe la verità, questo de tanti misteri che ho fatto l'è stà el più bello, el più dilettevole, el più omogeneo alla mia inclinazion. Un mistier nobile





e onorato, che se esercita con nobiltà, con autorità. Che dà motivo de trattar frequentemente con persone nobili, che dà modo de poder far del ben, delle carità, dei piaseri onesti. Che xe utile quanto basta, che tien la persona impiegada discretamente; e tanto el me piase sto onorato mestier, che se el cielo segonda i mi' disegni, spero de tornarlo a esercitar con animo risoluto de non lassarlo mai più.¹

Qui nulla si dice però delle mansioni di questo *onorato mestier*, che potremmo associare all'episodio prescelto e messo in scena dieci anni dopo ne *Le baruffe chiozzotte*, tra risse non particolarmente inquietanti, causate dalla gelosia e dal desiderio, e deposizioni reticenti e mendaci sostanzialmente divertenti. Anche qui il personaggio che rappresenta Goldoni, Isidoro, spazientito e divertito, ripete più o meno, e più volte, le parole di Guglielmo: «Sto mistier xe belo, civil, decoroso, anca utile; ma dele volte le xe cosse da deventar matti». Così la malizia dei testimoni e del reo sospetto, parimenti più volte richiamata, risulta sostanzialmente malizia da commedia, e il suo carattere “infernale” si limita alla dimensione dei poveri diavoli («Costù el par semplice; ma el gh'ha un fondo de malizia de casa del diavolo», dice tra sé e sé Isidoro ascoltando Tofolo Marmotina).

Goldoni torna ancora, da Parigi, qualche anno dopo, a riflettere su questo “mestiere”, spostando decisamente il quadro e facendo disegnare addirittura un'immagine in cui egli appare come giovane coadiutore non nell'atto di verbalizzare l'interrogatorio di un innocuo personaggio da commedia ma un reo sospetto sottoposto a tortura, pratica da condurre, come vedremo, *malgrado l'umanità*. Il rapporto tra procedura penale e scrittura teatrale viene qui, dunque, messo al centro del discorso, fuori da ogni richiamo anedddotico, come struttura essenziale della formazione stessa della differente e più profonda sensibilità dell'uomo di teatro, ma a partire da un riferimento inquietante, almeno per la nostra sensibilità retrospettiva:

... un esercizio che insegna più di ogni altro a conoscere il cuore umano, ed a scoprire la malizia e l'accortezza degli uomini. L'esame de' testimoni, per lo più maliziosi e interessati, e ancor più l'esame de' rei, mette la necessità di assottigliare lo spirito per isviluppare la verità. Faceami specie ne' primi tempi vedere un uomo attaccato alla corda, e doverlo esaminare tranquillamente [...], ma si fa l'abito a tutto, e malgrado l'umanità, non si ascolta che la giustizia e il dover dell'impiego. Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. L'operazion non è facile, perché conviene esattamente pesare i termini per non aggravare le colpe in pregiudizio del reo, e non isminuirle in detrimento della Giustizia. Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio, e tanto il mio Cancelliere fu di me contento, che terminato il Reggimento di Chiozza, passò egli a quello di Feltre, e mi volle seco per primo suo Coadiutore, col titolo di Vice Cancelliere.²

I *Mémoires*, accogliendo e precisando questo rapporto, torneranno a nascondere quella brutalità, probabilmente percepita come tale dall'autore stesso, rivelata dalla figura da cui siamo partiti e dallo svolgimento in parole del suo elemento più forte, dove l'orrore è solo quello del crimine, non del procedimento inquisitorio:



... la procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connaissance de l'homme. Le coupable cherche à détruire son crime, ou à en diminuer l'horreur: il est naturellement adroit, ou il le devient par crainte: il sait qu'il a affaire à des gens instruits, à des gens de métier, et il ne désespère pas cependant de pouvoir les tromper.

La dialettica tra le due parti in causa – l'inquisitore e l'inquisito – ci permette di fare maggiore attenzione alle personificazioni poste nella “soffitta”, sopra la scena, nell'immagine da cui siamo partiti: qui non abita la Giustizia, la donna bendata con la spada e la bilancia, nominata anche nel testo, ma il suo dominio risulta occupato da due personificazioni di istanze opposte, che infatti, significativamente, rivolgono lo sguardo in direzioni tra loro contrarie. La prima è immediatamente riconoscibile: la Verità, nuda e illuminata dalla luce del sole; la seconda non mi risulta essere stata correttamente identificata, tanto che, per esempio, l'edizione più recente delle *Memorie italiane* propone per essa, senza alcun fondamento, la virtù della Costanza. Ma basta, ovviamente, una rapida consultazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per restituirle il nome che le spetta. Si tratta, sicuramente, della Bugia o Menzogna:

Donna, *giovane, brutta*, ma artificiosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti, e di molte lingue. *Sarà zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa.* Santo Agostino dipinge la Bugia dicendo, che è falsa significazione della voce di coloro, che con mala intenzione negano, ovvero affermano una cosa falsa. E però si rappresenta in una donna giovine, ma brutta, essendo vizio servile, e fuggito sommamente nelle conversazioni de' nobili, in modo che è venuto in uso oggidì, che attestandosi la sua nobiltà, come per giuramento, nel parlare, si stima per cosa certa che il ragionamento sia vero. Vestesi artificiosamente, perche con l'arte sua ella s'industria di dare ad intendere le cose che non sono. La vesta di cangiante dipinta di varie sorti di mascare e di lingue dimostra l'incostanza del bugiardo, il quale, dilungandosi dal vero nel favellare, dà diversa apparenza di essere à tutte le cose, e di qui è nato il proverbio, che dice *Mendacem oportet esse memorem*. Il fascetto di paglia accesa altro non significa se non che, sì come detto fuoco presto s'appiccica e presto s'ammorza, così la bugia presto nasce e presto muore. L'esser zoppa dà notizia di quel che si dice trivialmente che la bugia ha le gambe assai corte.³

Senza lingue plurime né vesti cangianti e istoriate, se si vuole in una razionalizzazione o semplificazione post-barocca, come appunto nell'immagine che accompagna il testo nell'edizione citata, l'identikit corrisponde perfettamente, enfatizzando un elemento: il “piccolo fuoco” si è trasformato in una fiamma maggiore, che sembra quasi preludere a un'autocombustione, perché la Menzogna distrugge chi la pronuncia. Inoltre, la Bugia, che nasconde la sua bruttezza e deformità, non risulta necessariamente vecchia, anzi, al contrario, la si raffigura giovane per sottolineare questo fatto.

Come si vede, questa connessione della scrittura drammatica alla pratica inquisitoria si colloca lontano dalle istanze progettuali o di propaganda (la *riforma* della commedia)



quanto dai richiami di aneddotica e di colore, lontana anche dal facile repertorio del nostro Settecento di tradizione, leggero e leggiadro, quanto dalle altre mitologie, quelle che riguardano anche e soprattutto l'idea di Goldoni nel senso della progressività e delle istanze "illuministiche". Quale maggiore contrasto o *shock*, infatti, nella scelta di una simile immagine? Un richiamo – al *pectore firmo* o alla sospensione dell'*umanità* – impensabile nel secolo di Verri e Beccaria, anche perché sproporzionato rispetto al raggio della colpa e della menzogna che Goldoni comprende nelle sue commedie. Il richiamo alla procedura criminale come strumento di conoscenza dell'animo umano, non dell'esperienza legale come un semplice serbatoio di personaggi e situazioni, risulata in questo senso allora tanto più coraggioso e rivelatore, nel richiamare un'esperienza da tacere e da coprire, che viene invece posta al centro del discorso. Lo spostamento avviene dalla predisposizione naturale per la scrittura teatrale (in termini settecenteschi il "genio") e dalle occasioni per sperimentarla e metterla a frutto (le famose dimensioni, o "libri", del Mondo e del Teatro) a una rivelazione offerta da un'esperienza estrema.

La dialettica della procedura, si faccia particolare attenzione a questo punto, è inoltre raccontata come un procedimento di scrittura, nella distinzione del ruolo del conduttore dell'interrogatorio e del magistrato, patrizio veneto, che pronunciava la sentenza: «Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. [...] Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio». È quello che in una battuta delle *Baruffe* Isidoro chiama il *processetto* («Son cogitor, e no son cancelier, e ho da render conto al mio principal. El cancelier xe a Venezia; da un momento a l'altro el s'aspetta. El vederà el processetto», eccetera: II.8.8). Lo potremmo definire una sorta di *canovaccio* o *ossatura* – usando due termini del lessico teatrale – che attende l'attuazione del magistrato, ma che ne predefinisce, se formato con cognizione, l'esito. Salvare o far perdere qualcuno va inteso qui nel senso forte, che non è quello di una modesta pena o ammenda, ma che si fissa nelle opposte polarità dell'innocenza e della colpa, dell'assoluzione o della condanna capitale.

2.

«Which is the Merchant here and which is the Jew?» (IV.1.172). Una battuta celeberrima di *The Merchant of Venice*, di solito considerata paradossale, ma resa in realtà tale, io credo, solo dalla distanza degli interpreti, dalla barriera dei luoghi comuni sedimentatisi sulla figura di Shylock. Non sfugge a questa trappola nemmeno colui che di più ha valorizzato alcuni aspetti di questa – secondo quanto dichiara il sottotitolo – "commedia", in rapporto alla sua teoria dell'imitazione mimetica: René Girard⁴.

Eppure basta leggere la descrizione che Cesare Vecellio – in un repertorio celeberrimo nell'età di Shakespeare – offre dell'abito degli ebrei veneziani. Un abito che non esisteva in senso specifico e che, quindi, non trova nel libro un'immagine di riferimento, utile ora o allora a coloro che "guardano le figure":



Questi [ebrei] habitano in un angolo estremo della città, che si chiama il Ghetto, luogo serrato in guisa d'una cittadella da un canale, dove s'entra da due bande per due porte, alle quali si passa per due ponti, che sono sopra il canale che lo circonda. Costoro nel vestire si conformano col popolo di Venetia et imitano gli altri mercanti e artigiani di questa città.⁵

Shakespeare non conosceva l'esistenza del Ghetto, che non risulta minimamente ricordato per la Venezia descritta da Shylock ed Antonio, che l'autore doveva quindi immaginare come un luogo, a differenza della sua Londra, dove cristiani ed ebrei liberamente circolavano, dove fuori dal mangiare e pregare insieme, essi non risultavano separati da barriere di segregazione materiale. Shakespeare poteva sapere poco di Venezia, ma certo egli non sembra fare riferimento a un'opposizione evidente di stato risultante dall'abito. Paracelso, in quei paraggi cronologici, si interrogava sul segno distintivo (come sarà in tempi più prossimi a noi il famigerato impiego della stella di David) introdotto in altre città, la "piccola pezza gialla" che rendeva riconoscibile l'ebreo: «Che cos'è questo se non un segno che fa sì che ciascuno lo riconosca come ebreo?». Parafrasando il titolo dell'opera dove appare questa interrogazione, si può rispondere che il riconoscimento era questione di *signatura rerum* (ivi, III,2,329), di segnatura per distinguere ciò che altrimenti non sarebbe stato distinguibile. Gli interpreti non capiscono questo luogo della commedia shakesperiana perché immaginano Shylock vestito come nelle rappresentazioni moderne e magari Antonio con le brache a palloncino e il cappello con la piuma. Egli non portava, né per strada né in tribunale, alcun segno di riconoscimento e anche la sua barba e la sua *gabardine*, forse con un taglio un po' diverso, non erano affatto talmente caratterizzanti da apparire come segni distintivi. D'altra parte il suo servo, cristiano, Lancelet definisce i cristiani degli ebrei che mangiano maiale e gli ebrei potenziali cristiani però circoncesi. Un ebreo veneziano vestiva il lungo abito nero con la berretta nera, continua Vecellio, «usato non solamente dalla nobiltà, ma da' cittadini e da chiunque si compiace di portarlo, come fanno quasi tutti i medici, gli avvocati e mercanti, i quali tutti se ne vestono volentieri, poiché essendo habito proprio della nobiltà, porta seco negli altri anchora gran riputatione» (c.106r). E Shylock vuole essere un "uomo di reputazione". Dunque il giudice che entra nel Palazzo ducale per dirimere la lite giudiziaria tra Shylock e Antonio, specie un giudice che è una donna poco pratica di Venezia che ne porta l'abito, come Portia, non può che affermare, attraverso una tale frase d'avvio, l'uguaglianza dei soggetti, non distinguibili di fronte alla legge e forse non distinguibili in assoluto. Si tratta esattamente di quanto viene messo in bocca al Doge, che nella distinzione dei poteri, secondo un tragitto di un mito particolarmente diffuso e accessibile nell'età di Shakespeare, rammenta che «the trade and the profit of the city / consisteth of all nations». Il drammaturgo attribuisce a Rialto, luogo del cambio, e certo nei limiti delle sue informazioni, quello che Voltaire dirà circa due secoli dopo della Borsa di Londra (una Londra divenuta ovviamente assai più tollerante e aperta di quella del tempo di Shakespeare). Portia si muove esattamente nello spazio del diritto, e della giurisprudenza che attua la legge e la rinnova: «there is no power in Venice / can alter a decree establishèd» (IV.1.216-



217). E il diritto, che suppone le diverse “nazioni” davanti ad esso uguali, si esercita solo nei limiti dell’attuazione ponderata della norma. Naturalmente, poiché siamo non nella realtà ma a teatro, la giurisprudenza che si mette in atto è una giurisprudenza teatrale, anzi “comica”, e incarnata da un personaggio travestito nei panni di un giudice. Il travestimento di Portia da dottore in legge - sulla scena originale un attore che simulava un personaggio femminile che si travestiva, a propria volta, da uomo - può apparire un banale *escamotage* da commedia. Anzi, lo è sicuramente nella sua meccanica di fondo. Però la “giurisprudenza” immaginata sulla scena illumina l’inconciliabilità di quelle che (sempre con René Girard) si possono chiamare “le cose nascoste fin dalla fondazione del mondo”. Il tema della violenza e del sacro - qui nel confronto tra un ebreo e un cristiano in un’aula di giustizia - potrebbe possedere un significato più profondo rispetto all’opposizione delle loro fedi, o, quantomeno, è lungi dall’esaurirlo in tale contrasto o contesto. La legge di Shylock - quella che agisce nel profondo dei suoi comportamenti - è la medesima legge del cristiano Antonio, ovvero il suo fondamento antico e spesso inconfessato. Altrove ho proposto di valorizzare il ruolo degli anelli, in rapporto a quello degli scrigni che fa sì che Portia dia la sua mano a Bassanio, in una lettura che comprende la valorizzazione di elementi scritturali e, tra gli altri, della stessa tradizione decameroniana.

L’interpretazione moderna di *The merchant of Venice* - sulla scena ma anche sulla pagina, dove ha assai minor diritto di residenza - procede da una serie di atti combinati o slittamenti: elegge Shylock a protagonista del dramma e, nello stesso tempo, trasforma - dal suo punto di vista - quella che il sottotitolo definisce “commedia” in “tragedia”, riducendo o tagliando del tutto il quinto atto e la conclusione a Belmonte, dove Shylock non c’è. L’intento di Shakespeare non era affatto - ammesso e non concesso che l’ambiguità feconda della sua visione complessa del mondo sia riducibile a simili polarizzazioni - quella di mostrare che i cristiani sono altrettanto crudeli degli ebrei e che l’esercizio della giustizia è in sostanza un atto di sopraffazione, una lettura moderna tanto apparentemente profonda quanto in realtà disimpegnata ed evasiva, che tenta una risoluzione da *politically correct* in un’apparente “pari e patta” dei caratteri negativi. Semplificazioni o rivisitazioni del genere possono, ovviamente, funzionare sulla scena, a patto di sapere che dell’opera si propone una reinterpretazione o una libera lettura, assai meno sulla pagina.

Semmai la loro identificazione - non secondo il “lieto fine” di questa vicenda ma per il ritorno di questa stessa materia in particolare in un’opera successiva - avviene nella contrapposizione tra una “legge antica” e una “legge rinnovata”.

3.

Al contrario per Walter Benjamin - nel campo dell’etica - la commedia che diciamo “di carattere” (quella cioè costruita intorno a un carattere protagonista che domina la scena, per esempio in Molière, espressamente additato a caso esemplare) trova in questo proprio una sorta di liberazione dal destino, nel senso della colpevolezza. Arpagone, nella sua ultima battuta, dichiara di tornare a vedere la sua cassetta. Da qui, in una significativa lettura,



la polarizzazione di Rafael Sánchez Ferlosio in *personaggi di destino* contro *personaggi di carattere*, dove il “carattere” definisce una ricorrente e ciclica dimensione, opposta a quella di un compimento inevitabile e “tragico” di un destino (la freccia che, nell’immagine forse più memorabile della storia della cultura occidentale, almeno così mi sembra, insegue secondo Sofocle Edipo e che è impossibile pensare non raggiunga il suo bersaglio)⁶.

Shylock perde la sua partita davanti alla legge, proprio perché estremamente fiducioso nella giustizia (potremmo dire nella “giustizia laica”, senza peccare troppo di ingenuità e semplificazione) dello Stato veneziano. Al contrario di Melchisedech, l’ebreo di una celeberrima novella del *Decameron* di Boccaccio, che con la sua trovata sospensiva ed ecumenica, attraverso il racconto dei tre anelli, poteva salvare davanti al Saldino il diritto di pregare il proprio Dio e di conservare il proprio patrimonio. Ma la differenza è essenziale nelle premesse: il Saladino intendeva attraverso la sua domanda – qual’è la vera fede? – gabbare il mercante (e prestatore a usura) ebreo, il giudice che Portia simula agendo nel nome della terzietà della giustizia individua il fondamento profondo e non confessato, scopre l’arcano della giustizia intesa come vendetta. Ciò che in un caso è a carico dell’imputato nell’altro è posto a carico del giudice.

Portia non è peraltro un’incarnazione della giustizia veneziana, anche per il fatto che il giudice di cui veste i panni viene da fuori, ma di quella che abbiamo definito come *giustizia comica*, quella – come si dice dai tempi antichi – che tributa “a ciascuno il suo” (l’*unusquisque sui* del diritto, riferito dalla tradizione medievale a Terenzio e alla conclusione comica, col ribaltamento del nodo negativo e problematico nel lieto fine).

Measure for measure – in un paralleleismo tra rigore giudiziale e corruzione a carico di Angelo (ma anche Isabella non sarà davvero posseduta dall’inquisitore) – realizza una polarizzazione ancora più forte rispetto a quella che strutturava *The Merchant of Venice* tra “legge antica” e “legge nuova”, tra “legge del taglione” e “legge della carità”, tra *rigor* e *pietas*. Se la seconda opera mantiene i suoi riferimenti al Vecchio e al Nuovo Testamento si serve di una tastiera più ricca e sfumata nel riflesso della Legge sacra sulla Giustizia terrena, e interamente dentro al dominio “cristiano” o quantomeno al di quà della stessa divisione tra i Testamenti (Angelo, il cattivo esercitatore, restauratore della legge antica, e al contempo corruttibile e corruttore, è ovviamente, come abbiamo già detto, il prediletto Angelo “caduto” del Duca, che struttura il proprio ruolo sull’assenza).

Il sottrarsi per giudicare meglio del Duca Orsino, travestendosi (guardacaso) da frate, risulta evidentemente più complesso del travestirsi da dottore di Portia per risolvere direttamente il caso, e lo stesso personaggio di Shylock si mostra, a questo punto, una ben altrimenti facile incarnazione dell’una legge contro l’altra, proprio in quanto ebreo. Certo la tavolozza di Shakespeare ha risarcito di ben altri colori, luci e ombre, un personaggio nel suo principio di individuazione (quello offerto dalla figurina di partenza dell’ebreo di Mestre nella novella che lo ispira) assai debole e schematico, così come ha reso enormemente più complesso quello del mercante in Antonio. Ma *Measure for measure* presenta ben altra complessità, il che non significa necessariamente una superiore riuscita drammatica.



In essa ricorre esattamente l'immagine del secco risarcimento a peso: «Make us pay down for our offence by weight» (I.2). Come non pensare alla pretesa della libbra di carne da parte di Shylock, in un'opera del resto precedente a questa? «By weight but without blood» potremmo dire, coniando una formula di fantasia, da assegnare a Portia: formula che ribadisce che non si tratta, almeno per Shakespeare - anche se siamo certo di fronte a un'astuta e capziosa invenzione - di una sopraffazione della pseudo-giustizia cristiana sul diritto, come presumono le interpretazioni retrospettive e politicamente corrette, quanto del tutto fallaci e superficiali, del significato del *Mercante*.

Del resto, sempre attraverso le unità di misura e peso, Shylock, personaggio di dolente creaturalità, è dichiarato dal Doge - si faccia attenzione a questo epiteto - «empty from any dram of mercy» (IV.1.4): e la *dramma* è, ancora ed esattamente, una minima unità di peso (e per gli etimologisti medievali, chissà se Shakespeare lo sapeva, l'etimo della parola *dramma*, nel senso del "genere drammatico").

Anche in *Measure for measure* si ripropone la considerazione di una *mercy*⁷ concepibile solo nel patto comico della riconciliazione. La commedia - anche se apparentemente indefinibile nel genere di appartenenza (ma ha diritto di chiamarsi commedia ogni dramma che termini con un lieto fine matrimoniale, e così è indubitabilmente il *Mercante*) - finisce addirittura col perdono dell'empio Bernardino (quasi un piccolo Ciappelletto, visto che abbiamo citato poco sopra una novella vicina del *Decameron*), offrendo una tastiera assai più complessa e ambigua, soprattutto per l'assenza di un contraltare arcadico o fiabesco allo spazio della città. A un grado ancora minore di elementi di realismo ambientativo, Vienna assomiglierà a Venezia, ma non sarà più consentita la fuga verso qualche Belmonte. Quanto a Portia, coi limiti dell'universo di cartapesta, essa è chiaramente una dispensatrice di "misure" (di unità di misura, nel senso evangelico, come la *dramma* e la *libbra* del resto), offerte con abbondanza e generosità perché solo ciò che non viene contato e pesato secondo l'esattezza della bilancia avrà ricompensa. Con la sua generosità ella offre l'oro che serve a riscattare il debito di Antonio verso Shylock e anzi con congrua eccedenza, ma Shylock rifiuta, ragione della sua punizione. Così, infatti, dicono le parole che il creatore del personaggio riprenderà dal Vangelo di Matteo pochi anni dopo, tornando sui temi della legge e della licenza, scolpendole nel titolo dell'altra opera: «in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis».

4.

Probabilmente inesauribile il caso di Shylock e chissà - ma ciò non risulta dalle innumerevoli indagini sul suo conto - se per caso il suo nome celi un significato ed un eventuale destino. Certo un nome significativo è quello che Portia assume fingendosi il giudice della causa che oppone Shylock ad Antonio, con la celeberrima richiesta della libbra di carne stabilita dal contratto.

Shylock, dopo il riconoscimento iniziale del suo diritto ad esigere la penale, elogia così il giovane giudice: «A Daniel come to judgment! Yea, a Daniel! / O wise young judge, how



I do honour thee!» (IV.1.221-222). Gratiano, in forma canzonatoria, quando la direzione del procedimento verso la sentenza sembra ribaltarsi, canzona Shylock reimpiegando, guardacaso, la sua evocazione del personaggio biblico, il “secondio Daniele”: «A Daniel, still say I, a second Daniel! / I thank thee, Jew, for teaching me that word» (338-339). Il nome di Portia da giudice risulta però – ciò è essenziale, anche se non mi sembra un dato richiamato dalle edizioni che ho presenti – esattamente quello con cui Nabucodonosor, durante l’occupazione babilonese di Gerusalemme, ribattezza il giovane ebreo al suo servizio, più sapiente dei suoi cortigiani e indovini, messi infatti implacabilmente a morte per la loro incapacità: «et imposuit eis praepositus eunuchorum nomina: Danieli, Baltassar», (Daniele, I.1.7). E più oltre – quando Daniele scioglie l’enigma a cui non hanno saputo rispondere schiere di saggi e indovini babilonesi, un po’ con la sorpesa in seconda battuta che ritroviamo nell’argomentare di Portia, finendo appunto condannati a morte –, «Respondit rex, et dixit Danieli, cuius nomen erat Baltassar» (ivi, I.2.25). Non credo si tratti di una coincidenza: Baltassar è il nome di Daniele da cortigiano caldeo (che pure non si fa contaminare dal cibo babilonese: «Ma Daniele decise in cuor suo di non contaminarsi con le vivande del re e con il vino dei suoi banchetti e chiese al capo dei funzionari di non obbligarlo a contaminarsi»: I,1.8). La “crudeltà” del fondamento di una legge più antica rispetto a una più nuova è, potremmo aggiungere, di carattere progressivo: la legge babilonese, che prevede l’esecuzione degli stessi giudici, non può conoscere l’illuminazione che Daniele riceve direttamente da Dio (quel Dio di cui Nabucodonosor può avvertire forse la presenza nell’arcano del sogno, ma che non può conoscere ovviamente attraverso una diretta rivelazione, e quindi non riconoscere); la legge “antica” è quella denunciata dal nesso sostitutivo: non più occhio per occhio ma misura per misura, dove la prima formula insiste sulla corrispondenza della vendetta (nella forma appunto della violenza simmetrica alla colpa), la seconda su quella della corresponsione della “grazia”, nel testo *Mercy*.

Un caso più semplice – perché non complicato da una possibile traccia di anti giudaismo o, in ogni caso, dalla questione di una diversa appartenenza religiosa del personaggio – è offerto appunto da *Measure to measure*, dove la contesa riguarda la Legge e dove appare un personaggio fornito di un nome parlante. Anzi, proprio su questo personaggio lo stupendo discorso di presentazione, prima del suo ingresso in scena, pronunciato dal Duca di Vienna che intende sottoporlo a una prova, potrebbe figurare come un esempio splendidamente funzionale all’idea di Benjamin, posta anzitutto la centralità della riflessione sulla parola *character*, che in inglese si riferisce perfettamente alla sfera del “personaggio” e della sua “formazione”.

Il personaggio si chiama Angelo, all’italiana, ed è presentato appunto come una altissima “messa in forma”, nel senso esatto del prodotto di un conio o di uno “stampo”, che dovrebbe prefigurarne le attitudini speciali. Il carattere – lo stampo – ne prefigura il destino. Si tratta, ovviamente, di un angelo destinato a cadere, ovvero di un nuovo Lucifero; solo che, essendo anche *Measure to measure* una “commedia”, egli sarà alla fine perdonato.

Il paragone col “metallo” e il “conio” di Angelo risulta estremamente preciso: metafora del



mutual entertainment», dunque “mutui trattenimenti”, per esempio reso con l'improprio “sollazzi”. Claudio è inquisito per la deflorazione al di fuori del matrimonio, «upon a true contract», espressione che richiama il “vero contratto” della *promissa de fide*, che è infatti un atto legale vero e proprio, precedente al rito matrimoniale civile, richiamabile per l'autorità ecclesiastica (in Inghilterra, poi, la stessa autorità civile: ma qui siamo a Vienna, anche se si tratta ovviamente di un fondale del tutto generico): è vero, insomma, che Claudio risulta padrone, almeno davanti a Dio se non davanti alla legge civile, come in una compravendita del “letto” di Giulietta. Il bambino è “stampato”, proprio come Angelo nella scena che lo presenta, come segnala puntualmente il ritorno della parola *character*. Tradurre i due passi con lo stesso termine è essenziale per la comprensione del loro rapporto, ovvero del fondamento dell'intera trama. Contratto segreto per conservare l'oro, potremmo riassumere, e “impressione” clandestina di una creatura:

CLAUDIO [...] con regolare contratto
sono diventato proprietario del letto di Giulietta:
tu conosci la signora; è di fatto mia moglie,
e ci mancano soltanto le pubblicazioni ufficiali.
Non abbiamo fatto la cerimonia soltanto
per conservare la dote nelle casse dei suoi parenti,
ai quali volevamo tener nascosto il nostro amore
fino al momento di riuscire a convincerli. Ma è capitato
che il nostro reciproco intrattenimento clandestino
stia ora stampato con tutta evidenza su Giulietta.

LUCIO Un bambino, per caso?

CLAUDIO Sfortunatamente, proprio così.
E il nuovo vicario del Duca adesso,
che si tratti di un reato o che lui sia abbagliato dalla nuova carica,
che il corpo dello stato sia un cavallo che chi governa
deve cavalcare, e, appena montato in sella, gli deve far capire
che sa comandare, dandogli per questo colpi di sprone,
che la tirannia stia nella carica stessa,
oppure nelle arie che si dà chi la ricopre,
questo io non lo so, ma questo nuovo governatore
è andato a risvegliare per me tutte le pene previste dal codice,
rimaste, come un'armatura arrugginita, tanto tempo appese al muro
che nessuno nel giro di diciannove zodiaci ha mai applicato;
e adesso lui, perché facciano il suo nome, va a scovare una legge che dormiva dimenticata,
e la applica, nuova di zecca, per me: solo perché facciano il suo nome.

Se *Measure to measure* consiste nella messinscena della forzatura del sistema del retto giudizio da parte di Angelo (reo, peraltro, e in *misura* più grave, delle colpe che egli vuole perseguire con la sua applicazione estrema, nel suo tentativo di corrompere Isabella, sorella di Claudio, destinata ai voti religiosi) e dello smascheramento di questa, *The merchant of Venice* consiste



indubabilmente nella non esecuzione della penale stabilita da un contratto efferato, pure negli stretti termini legali vincolante. Di esso non viene messa in discussione la legittimità, in termini appunto meramente legali, ma è l'esecuzione a renderla impossibile. Se puoi ottenere la libbra di carne senza versare sangue, dichiara il giudice a Shylock, è tuo diritto procedere. Entrambe le storie si sciolgono – nel senso “comico”, quello di un “lieto fine” – attraverso un travestimento: quello del sovrano che esercita la giustizia e la dismette temporaneamente, celandosi sotto le vesti di un frate, e quello nei panni di un giudice di una giovane sposa, si badi bene: legittimata dal sacramento. *Duke* designa il sovrano di Vienna, esattamente come il doge, di Venezia, ma con la differenza capitale che il secondo non esercita in commedia – come del resto nella realtà storica, per quanto Shakespeare potesse avere una conoscenza semplificata del sistema veneziano – il potere giudiziario, mentre il primo sì. E non mi sembra ci siano dubbi sulla rapportabilità delle esperienze di Portia e Bassanio a quelle di Giulietta e Claudio: Portia richiede a Bassanio di sposarla, in chiesa, prima di correre, in incognita, al processo in cui Shylock cita Antonio (e Bassanio farà improvvidamente dono della fede nuziale all'avvocato, che egli crede un uomo); Claudio è accusato precisamente del “delitto” della deflorazione di Giulietta prima di averla sposata.

Non si può ritenere casuale la simmetria di queste due disposizioni: la solerzia di Portia che richiede espressamente di essere sposata prima che Bassanio si conduca a Venezia a tentare di salvare l'amico e protettore apparirà a un lettore lontano assolutamente gratuita, proprio identicamente al senso di sproporzione che gli comunica il reato per cui Claudio è inquisito: quello di aver consumato un rapporto prematrimoniale. E per di più a teatro, anzi in “commedia”. Su questo punto non si può non rilevare un dato estremamente preciso: Shakespeare riduce ampiamente rispetto alla sua fonte, ovvero alla novella di Giovan Battista Giraldi, l'entità del dolo. Perché mai? Non possiamo pensare che in un tribunale inglese al tempo di Shakespeare il mettere incinta una donna nubile potesse punirsi con la condanna a morte dell'uomo e la risoluzione plausibile avrà condotto verso una regolarizzazione del rapporto. Peraltro Claudio e Giulietta hanno compiuto la loro promessa davanti a Dio e quindi la loro colpa investe solo la sfera del contratto legale. In questo spostamento risiede in gran parte la questione del dramma, sostanzialmente incompresa, mi sembra, alle interpretazioni moderne e alle riletture sceniche, esattamente come nella non considerazione del nesso tra legame e dono dell'anello al giudice nell'ultima parte di *The merchant of Venice*.

**NOTE**

- 1 Carlo Goldoni, *L'avventuriere onorato*, a cura di B. Danna, introduzione di L. Squarzina, Venezia, Marsilio, 2001 (I.4.10)
- 2 Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, Mondadori, Milano 1935-56, I, pp. 661–662.
- 3 *Mi servo dell'edizione Perugia*, Piergiovanni Costantini, 1764, I, pp. 268-269: cfr. <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2331587.pdf>)
- 4 Una più ampia analisi è nel mio *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio, 2020.
- 5 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Damian Zenaro, 1590, c.106r.
- 6 Walter Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, pp.31-38 e Rafael Sánchez Ferlosio, *Carattere e destino*, a cura di D. Manera, Torino, Robin, pp.7-42 (l'originale spagnolo al link: www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain_2356.pdf).
- 7 *mercy*, “kindness that makes you forgive someone, usually someone that you have authority over”; “to be in a situation where someone or something has complete power over you”; “an event or situation that you are grateful for because it stops something unpleasant”; “kindness shown toward someone whom you have the right or power to punish”. Questi i significati che riporta uno strumento di prima consultazione come *The Cambridge English Dictionary*. *Mercy* è anche il perdono di Prospero – che ha attuato in partenza una tempesta attraverso l'arte magica per compiere la sua vendetta, a cui poi rinuncia.