

## *Pier della Vigna tra Dante narratore e Dante personaggio nel Canto XIII dell'Inferno*

MARIA MASLANKA-SORO

Universidad de Cracovia

La *fabula* del capolavoro dantesco, semplice e lineare nel suo svolgimento, s'incentra intorno al personaggio di Dante pellegrino, il quale nel suo viaggio attraverso i tre regni ultraterreni vive un'esperienza straordinaria ed unica che gli permetterà di acquisire una nuova coscienza e di trasmettere - in versi di altissima poesia - un messaggio di importanza estrema per l'umanità, il cui fulcro starebbe nel rapporto tra il carattere e le scelte esistenziali che ciascun individuo compie nella vita e il destino che lo aspetta dopo la morte. La poesia, considerata creazione fantastica chiamata *fictio*, secondo la definizione che il poeta stesso dà nel *De vulgari eloquentia* ("que [poesis] nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque poita": II, 4, 2)<sup>1</sup>, viene qui a confondersi con una *visio*, un'esperienza realmente vissuta da Dante in un momento di profonda crisi etica e religiosa, simboleggiata all'inizio del canto I dell'*Inferno* dalla "selva oscura". L'eccezionalità dell'opera consiste non tanto nel suo valore artistico o nella scelta della tematica (la letteratura delle *Visioni* abbonda nel medioevo), quanto nel fatto che nella felice fusione dei due essa vuole essere un "poema sacro" a cui "ha posto mano e cielo e terra" (*Par.* XXV, 1-2), cioè imitare - pur nel pieno rispetto di esso - il modello biblico, il suo valore di rivelazione della realtà ultima. Superato ormai il discorso crociano sulla presunta dualità fra struttura e poesia nella *Divina Commedia*<sup>2</sup> non c'è dubbio che il disegno generale con la sua prospettiva morale e religiosa, espresso in una raffinata elaborazione dottrinale, è perfettamente aderente al tessuto narrativo e fa tutt'uno con il discorso poetico. Anzi è impossibile intendere la poesia prescindendo da tutto il contesto intellettuale del poema in cui Dante

narratore si fa il portavoce di una verità che dovrebbe far svegliare i suoi contemporanei da un torpore spirituale che offuscando la mente e il cuore impedisce loro di ritrovare la via della salvezza, di riconoscere il vero senso della esistenza umana, attraverso cui nella dimensione più ampia dell'eternità opera la giustizia di Dio. A tale scopo, unico ed eccezionale, egli imita in volgare, lingua accessibile a tutti<sup>3</sup>, il linguaggio dei profeti del Vecchio Testamento, ma anche degli illustri autori dell'antichità classica, riconoscendo così, da grande umanista e da poeta profondamente cristiano, che vari elementi della verità - che è unica - sono presenti in ogni epoca e cultura. Ma nella sua *mimesis*, fedele al principio stesso della verità, fa vivere questa singolarissima situazione a Dante pellegrino, in cui convergono "l'individuo storico, titolare di un'esperienza *hic e nunc*", chiamato da Gianfranco Contini (1976:35) l'io esistenziale, e l'altro io, quello trascendentale, simbolo dell'umanità fragile e debole, piena di incertezze e timori, che senza l'aiuto della ragione - impersonata da Virgilio - non avrebbe mai raggiunto la piena consapevolezza e libertà di operare scelte moralmente salutari, condizione indispensabile alla graduale ascesa spirituale, conoscitiva e affettiva che avverrà in seguito, dopo la *catabasi* nell'inferno, prima sotto la guida dello stesso Virgilio (nel purgatorio) e poi di Beatrice (nel paradiso).

A questo sdoppiamento corrisponde il doppio senso che Dante poeta attribuisce alla sua poesia: quello letterale, relativo all'io storico e il suo viaggio-visione, e quello allegorico, relativo all'uomo in quanto tale, visto alla luce del suo destino ultimo<sup>4</sup>. Ma i due piani tendono spesso a confondersi, come già nel celebre *incipit* dell'*Inferno* („Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita”: I, 1-3)<sup>5</sup>, dove nella contrapposizione del plurale “nostra” al singolare “mi ritrovai” viene sottolineato il valore emblematico di quella esperienza.

Grazie allo spessore semantico di straordinaria complessità dell'invenzione dantesca il viaggio nell'al di là diventa anche un viaggio attraverso il tempo e lo spazio che permette al poeta di

delineare una rappresentazione monumentale di eventi di ogni epoca e di ogni civiltà storica e letteraria, con una predilezione per i personaggi e i fatti della vita contemporanea italiana, e soprattutto fiorentina. Durante esso si nota un altro rapporto di contrasto, questa volta una vera e propria scissione, tra Dante narratore e Dante personaggio. La distanza tra i due, particolarmente significativa nel doloroso regno dell'inferno, consiste in una diversa consapevolezza etica e conoscitiva. Essa però non rimane mai la stessa, ma tende progressivamente a diminuire dopo ogni incontro "catartico" con i dannati, man mano cioè che vengono superati i sentimenti di pietà e di angoscia, provati dal pellegrino alla vista dell' "eterno dolore" di questa "perduta gente" (*Inf.* III, 2-3). Ma la presa di coscienza è - fino ad un certo momento - ostacolata da fattori esterni ed interni, la cui presenza viene sintetizzata nell'espressione del narratore "guerra / sì del cammino e sì della pietate" (*Inf.* II, 4-5) riferita alla condizione di Dante personaggio, o, per usare il termine adoperato da Gianfranco Contini, da *agens*<sup>6</sup>. Varie inclinazioni sentimentali, che spesso si sottraggono al condizionamento morale di fronte ai casi e ai personaggi in cui egli s'imbatta, sono prova di una sensibilità "tutta umana" e in effetti si oppongono alla rigorosa condanna - da parte di Dante narratore - del peccato, causa dello smarrimento dell'uomo, della perdita della sua identità di creatura di Dio. Nei loro errori il pellegrino spesso ritrova le proprie scelte sbagliate, ma mentre loro non le avevano smentite fino alla morte, per lui c'è sempre tempo... Svincolandosi dal giudizio morale egli talvolta si identifica nella situazione che gli viene prospettata: la pietà e il terrore si manifestano in maniera più potente di fronte ad alcuni "grandi" personaggi infernali nel caso dei quali il riscontro autobiografico è particolarmente significativo. Negli episodi del genere si crea tuttavia una tensione tra Dante poeta-narratore<sup>7</sup> e Dante personaggio, la quale consente di cogliere più adeguatamente il senso dei singoli episodi, il messaggio destinato al lettore, che a sua volta si identificherebbe con l'umanità in quanto tale<sup>8</sup>.

La distanza tra io narrante, “colui che sa”, che è riuscito a comprendere il modo in cui opera la giustizia divina nel mondo, e io narrato, Dante personaggio il cui giudizio non è ancora “libero, dritto e sano” (*Purg.* XXVII, 140) - tale cioè da proseguire senza la guida di Virgilio-Ragione sulla via verso la salvezza - è messa in particolare rilievo durante l’incontro con Pier della Vigna che avviene nel secondo girone del settimo cerchio infernale, dove l’immaginario dantesco coinvolge direttamente anche gli elementi dello spazio nell’alimentare la tensione che si crea tra gli “attori” della scena.

All’origine dei peccati che vengono espiati nelle varie parti di quel cerchio sta la violenza nelle sue forme estreme e definitive. Dopo i violenti contro il prossimo (primo girone) è il turno di quelli che dimostrarono il disprezzo verso la vita - e quindi verso il proprio corpo - commettendo il suicidio.

Il dramma che qui si consuma e di cui Dante pellegrino diventa prima testimone e poi quasi partecipante, è l’effetto di una singolare e del tutto innaturale simbiosi tra l’uomo e la natura, tra l’uomo e lo spazio. Il bosco che si presenta agli occhi del pellegrino entrato con Virgilio nel suddetto girone è tutto di segno negativo, come viene ribadito nella descrizione iniziale, in particolare tramite l’uso della triplice anafora nella seconda terzina, costruita con frasi antitetiche: “Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti; / non pomi v’eran, ma stecchi con toscò” (*Inf.* XIII, 4-6). In questi “alberi strani” che formano un terrificante intrico di piante scure e contorte sono rinchiusi le anime dei suicidi, secondo il principio del contrappasso che regola il rapporto colpa-pena nei due primi regni. Nel nostro caso quelli che con l’atto di violenza avevano tolto la forma corporea alla propria anima, son privi nell’al di là (contrariamente ad altre anime) della sua sembianza, e quella offesa - recata sia all’anima che al corpo - viene ripagata con l’umiliante assunzione della forma vegetale. Ma la punizione nell’inferno dantesco ha un significato che va sempre oltre uno schema “anacronistico”, talvolta difficile da accettare per il suo carattere “automatico”; essa non è soltanto una

semplice conseguenza di determinata colpa, ma l'espressione "materiale", visiva ed acustica, destinata a durare per tutta l'eternità, di uno stato d'animo assunto in vita "per arbitrii libertatem" e rivelatosi determinante per l'operato terreno di quelli che ora popolano l'inferno (Lagercrantz 1970:35). Questo "cieco mondo" è visto come il regno della stasi, della negazione del tempo. L'eterno presente che lo governa - quella dell'inferno è l'eternità a senso unico: ha il suo inizio, ma non la fine (Masciandaro 1976:105) - rassomiglia, per usare un termine moderno, ad un "maxischermo" su cui vengono proiettati i singoli destini, con il loro passato, più o meno turbolento, le loro passioni, violenze, malvagità. Essi sono perpetuati all'infinito nel presente infernale, come se ci fosse un difetto "tecnico" che preclude un ulteriore sviluppo degli eventi.

È stato ben chiarito, a partire soprattutto dall'analisi strutturale e stilistica del canto fatta da Leo Spitzer, pubblicata per la prima volta nel 1942<sup>9</sup>, che esiste una stretta corrispondenza tra le scelte lessicali e più generalmente stilistiche nella descrizione sia della selva dei suicidi - con l'episodio centrale dell'uomo-pianta Piero - sia della non meno drammatica scena di caccia infernale alle anime degli scialacquatori svoltasi nella seconda parte della narrazione, e tra l'atmosfera di lacerazione, di perdizione, di sdoppiamento che pervade tutto il canto. In particolare il critico nota come caratteristica di questo canto l'uso esteso di termini fortemente onomatopeici dal suono aspro, il che gli fa parlare perfino del simbolismo fonico<sup>10</sup>.

L'entrata nel bosco coglie il pellegrino impreparato e incapace di capire la situazione in cui l'ha voluto coinvolgere il narratore. Lo sgomento, la confusione di pensieri, la poca memoria che gli rimprovererà più avanti Virgilio nella frase che allude ad un passo dell'*Eneide* a cui sarebbe apparentato qui il concetto - non ricordato dal pellegrino - di metamorfosi degli uomini in piante, la paralizzante paura e tante incertezze fanno di lui un rappresentante comune dell'umanità smarrita. Così la distanza tra chi narra la scena e chi vi partecipa rende meno ovvio il carattere eccezionale dell'esperienza di

quell'ultimo, che non è “né Paulo né Enea”<sup>11</sup>, ma “uno simile a noi”, e così viene ribadito il suo ruolo di “exemplum” per l'umanità smarrita<sup>12</sup>. D'altra parte, come si potrà vedere più avanti, questa implicita opposizione dà un rilievo particolare alla figura di Pier della Vigna, il protagonista nel girone dei suicidi, ora l'uomo-albero, una volta il potente cancelliere alla corte di Federico II: Dante narratore, “sacrificando” se stesso nel ruolo di pellegrino, non concedendogli alcuna caratteristica che darebbe luogo ad una superiorità conoscitiva o morale rispetto al protagonista della scena (come, del resto capita spesso durante gli incontri con i grandi personaggi infernali), fa risaltare, con un procedimento talvolta antitetico, le motivazioni e le ragioni che Piero adduce nel tentativo di fare la propria apologia, non prescindendo però dal contesto etico-religioso in cui si pone il suo caso.

La causa della perplessità iniziale del pellegrino starebbe nel presunto contrasto tra il dato visivo e acustico: egli sente le voci umane, ma non vede nessuno da cui possano venire: “Io sentia d'ogni parte trarre guai, / e non vedea persona che 'l facesse; / perch'io tutto smarrito m'arrestai” (*Inf.* XIII, 22-24). Questo smarrimento di Dante pellegrino appare più efficace nella frase di commento del narratore un po' più avanti: “Cred'io ch'ei credette ch'io credesse / che tante voci uscisser tra quei bronchi / da gente che per noi si nascondesse” (25-27)<sup>13</sup>. Molti tra i commentatori e critici hanno notato che il verso 25 sarebbe da intendere come una anticipazione del tono stilistico del discorso apologetico di Pier della Vigna (55-78), le cui parole getteranno luce sul suo dramma personale e sul suo atteggiamento verso il suicidio. Ma nel passo citato abbiamo anche un esempio di linguaggio “mimetico” che, presente in tutto il canto, come ha puntualmente analizzato Leo Spitzer nel saggio citato, esprime - per imitazione appunto - l'atmosfera generale di questo canto, istituendo delle precise corrispondenze tra il “paesaggio”, contorto ed intricato - che, a sua volta, rispecchia la stravolta psicologia dei suicidi - ed i moduli con cui esso viene espresso. In particolare la frase contenente il

triplice uso del verbo ‘credere’ - riferito rispettivamente a Dante narratore, Virgilio e Dante personaggio – “imita” lo stato d’animo di distacco e confusione di quell’ultimo che ha perso il contatto mentale e verbale con Virgilio. L. Spitzer parla addirittura della “versione onomatopeica del suo stato d’animo di distacco e di confusione”<sup>14</sup> e secondo Umberto Bosco vi è messa in discussione anche la correttezza del pensiero di Virgilio riguardo al ragionamento del suo discepolo (Bosco 1966:261).

Si potrebbe aggiungere che il verso in questione rispecchia anche il difficile rapporto tra Dante narratore e Dante personaggio, facendo leva sul diverso grado di consapevolezza di entrambi. Il primo riflette sull’opinione di Virgilio riguardo al pensiero errato del secondo, il quale non è capace di cogliere l’origine dei gemiti che sente intorno a sé e perciò rimane fortemente perplesso. Ci vorrà un invito di Virgilio a indirizzare i suoi pensieri in una direzione “giusta”, spingendolo a strappare un ramoscello da un gran pruno. In questa esortazione, subito ascoltata, c’è una chiara allusione all’episodio di Polidoro dell’*Eneide* (III, 19-68), che tramite una riflessione di tipo analogico dovrebbe suggerire al pellegrino (ma, come sappiamo già, ciò non succede) che qui si tratta di un bosco a suo modo “umanizzato”. L’azione di Dante procura una prova “materiale” della natura ibrida degli alberi, dopodiché egli è costretto a constatare sbigottito che il dato umano è ridotto tragicamente a “parole e sangue”: questo, scolando dal rametto spezzato provoca uno straziante lamento: “Perché mi schiante?” ... / “Perché mi scerpi? / non hai tu spirito di pietà alcuno? / Uomini fummo, e or siam fatti serpi: / ben dovrebber’esser la tua man più pia / se state fossimo le anime di serpi” (33-39). Questo stravolgente grido viene poi paragonato dal narratore al suono che produce l’umidità uscente da uno stizzo verde acceso dal lato opposto, la quale similitudine dimostra in effetti che si tratta di un linguaggio in qualche modo “disumanizzato”<sup>15</sup>. Le parole dell’uomo-pianta fanno sorgere in Dante la paura (“ond’io...stetti come l’uom che teme”: 44-45), alla quale si sovrappone, dopo che egli ha udito la

storia dell' "anima lesa", il sentimento di pietà che diventa così dominante da rendere impossibile una comunicazione tra i due: è significativo che in tutto l'episodio Dante non si rivolgerà mai di persona allo "spirito incarcerato" di Piero e la mediazione di Virgilio sarà quanto mai necessaria.

L'iniziale "paralisi mentale" del pellegrino si può spiegare non soltanto con la tendenza più generale di farne esempio di un uomo qualunque, ma anche con il fatto che il bosco di suicidi, che funge pure da scenografia al loro dramma nell'inferno, acquista nell'intenzione del narratore un senso ben diverso da quello che sta dietro alle scene delle metamorfosi nei miti dei poeti antichi. Qui esso è carico di connotazioni etiche e spirituali, estranee a quelli. Qui non si tratta di persone semplicemente trasformate in piante, come nel racconto ovidiano sul destino di Dafne Eliadi o Dryope<sup>16</sup>, né - come nell'episodio virgiliano di Polidoro - di una voce dolente che pare (anche se non lo è) quella del mirto da cui viene strappato un rametto, ma degli esseri che sono al tempo stesso uomini e piante. Nonostante la dichiarata affinità con il passo dell'*Eneide*, il caso "Piero" è ben diverso dal caso "Polidoro" che non ha niente di tragico. Anzi il gesto di Enea si rivela in fin dei conti positivo, siccome fa svelare il terribile segreto della morte del figlio di Priamo. Qui, invece, la condizione umiliante mette le anime fuori dell'ordine naturale divino (Angiolillo 1996:102) e diventa il simbolo di peccato e di punizione, "di punizione per il peccato antinaturale del suicida che ha spezzato l'unione voluta da Dio tra corpo ed anima"<sup>17</sup>. Qui non c'è armonioso passaggio da uno stato naturale ad altro (come in Ovidio), ma invece un eterno contrasto: l'anima rimane incarcerata in un surrogato di corpo, fonte di sofferenza perenne, che assumerà un significato tristemente ironico dopo il Giudizio Universale. Secondo l'interpretazione dantesca (non del tutto ortodossa) della dottrina cristiana sulla risurrezione dei corpi, neanche allora sarà dato alle anime dei suicidi di riaverli, ma questi invece saranno appesi (con un chiaro riferimento ad una delle forme del suicidio) ai loro alberi: "Come l'altre verrem per nostre spoglie, /

ma non però ch'alcuna sen rivesta; / ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie. / Qui le strascineremo, e per la mesta / selva saranno i nostri corpi appesi / ciascuno al prun dell'ombra sua molesta" (103-108). In termini semiotici avremmo in questa immagine stravolgente una perfetta corrispondenza tra *signifiant* e *signifié*, tra segno e senso a cui esso rimanda. Il passo citato, che svela l'ultimo atto della giustizia divina nei confronti dei suicidi, ma anche il tragico della loro condizione, è tratto dalle ultime parole di Pier della Vigna, lasciate senza commento, precedute da un discorso di tutt'altro tenore emotivo e stilistico, un' "eloquente" apologia di se stesso, della sua vita e della sua morte.

Questo piccolo capolavoro della retorica, parte centrale dell'episodio in questione, getta più luce sull'atteggiamento del narratore verso la figura del protagonista, personaggio storico, il cui ricordo doveva essere ancora vivo nella memoria comune, per la sua brillante e rapida carriera conclusasi nel modo più triste. Una volta l'uomo più potente alla corte di Federico II, era di colpo caduto in disgrazia dell'imperatore e fu condannato a morte che egli stesso anticipò togliendosi la vita. È una tendenza costante nel poema dantesco far riconoscere le anime dai tratti di carattere o dall'aspetto fisico che conservano nell'altro mondo. Non altrimenti avviene nel caso di Piero che in un discorso apologetico costruito rigorosamente secondo le regole della retorica e stilisticamente ricercatissimo - il che non fa meraviglia data la sua fama del maestro dell'*ars dictandi* - espone in una ventina di versi in modo drammatico ed estremamente soggettivo il *curriculum* della propria vita, che sarebbe un vero e proprio "ritratto linguistico"<sup>18</sup>. Il fatto di avervi riecheggiato alcuni moduli espressivi tipici della tecnica artificiosa della sua prosa epistolare, fino al punto di averli resi esagerati sia quantitativamente che qualitativamente, potrebbe sembrare un procedimento con cui l'io narrante intende rappresentarlo in modo ambiguo e prenderne le distanze. Wiliam A. Stephany nella sua interessante e puntuale analisi intitolata *L'Autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna:*

«L'Elogio» di Federico II e «Inferno XIII»<sup>19</sup> cerca addirittura di provare una corrispondenza tra le tre specifiche allusioni che Piero fa alle parole dei profeti dell'Antico Testamento nel suo *Elogio* a Federico e il contrappasso dei suicidi, dove Dante narratore - in una chiara polemica con il ministro capuano - parrebbe restaurare l'originario contesto delle suddette profezie. Il saggio tende a dimostrare che “i tre passaggi scritturali ai quali Piero allude così casualmente nell'*Elogio* paiono retrospettivamente aver predetto particolari della sua propria caduta terrena” che dunque sarebbe giustificata dal suo atteggiamento blasfemo.

Anche se non si va così lontano nella valutazione del personaggio di Piero, non sembra del tutto illecito vedere in questo pezzo di oratoria altamente artificiosa (55-78), che supera le misure dello stile elevato, una *imitatio* caricaturale (Parodi 1988:59), anche se su questo punto non c'è accordo tra i critici<sup>20</sup>. Vi è indubbiamente impressionante il susseguirsi delle figure retoriche, tra cui la perifrasi con cui egli si presenta, contenente la metafora - di origine biblica (*Mat. XVI 19*) - delle chiavi (“Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federico”: 58-59), la personificazione dell'invidia dei cortigiani che aveva causato la sua disgrazia, anch'essa risalente alla Sacra Scrittura e più precisamente all'Apocalissi (“La meretrice che mai dall'ospizio / di Cesare non torse li occhi putti”: 64-65) e quella della memoria, nell'ultima terzina, in cui l'infelice chiede di restituire la buona fama al suo nome (“e se di voi alcun nel mondo riede, conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede”: 76-78), l'antitesi, dove parla del capovolgimento della propria sorte causato dall'invidia (“lieti onor tornaro in tristi lutti”: 69), la figura etimologica che esprime l'effetto dell'invidia (“La meretrice... infiammò contra me li animi tutti; / e li 'nfiammati infiammar sì Augusto”: 64-68), un'altra inserita nel contesto in cui egli allude alle ragioni che l'avevano spinto al suicidio, seguita da un'antitesi costruita sintatticamente in forma di chiasmo, un piccolo capolavoro retorico

(“L’animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, ingiusto fece me contra me giusto”: 70-72).

Dopo una breve *captatio benevolentiae* (55-57) in risposta diretta all’invito di Virgilio di raccontare la propria storia, Piero nella *narratio* (58-75) presenta se stesso come uno la cui potenza e influsso non avevano pari alla corte, e subito dopo ribadisce la sua assoluta fedeltà all’imperatore (“fede portai al glorioso offizio”), dopodiché fa responsabile della propria caduta l’invidia dei cortigiani che lo accusarono ingiustamente davanti a Federico la cui ira lo portò in prigione, dove, non potendo sopportare l’infamia, commise il suicidio. Prima di formulare la *petitio* (76-78), in cui chiede di confortare tra i vivi la sua memoria che ancora, dopo più di mezzo secolo, risente degli effetti dell’invidia, egli fa un solenne giuramento, adatto alla sua nuova e triste condizione di uomo-pianta, “per le nove radici d’esto legno”, di non aver mai tradito l’imperatore.

Dal discorso traspare un forte desiderio - tipico anche di alcuni altri personaggi dell’inferno dantesco - di convincere i viandanti della propria innocenza e di suscitare la compassione necessaria a riabilitarlo agli occhi dei vivi. Colpisce il totale cambiamento del tono, che da esasperato e perfino avvilito nel precedente rimprovero, sproporzionato rispetto all’atto inconsapevole di Dante di spezzare un rametto (“ramicel”) da un grande albero (“gran pruno”), diventa cortese, sicuro di sè e brillante. Il contrasto tra le due reazioni si potrebbe spiegare con una nuova prospettiva che si apre per Piero con la presenza di un uomo vivo, la prospettiva di cui era ancora privo quando pronunciava una tragica antitesi in cui il dato positivo si riferiva unicamente al passato: “Uomini fummo e or siam fatti sterpi” (37). Con il suo gesto Dante si metteva in quel momento oggettivamente “dalla parte” delle Arpie, esseri mostruosi anche loro per l’aspetto ibridistico avuto in comune con i suicidi, mutuati dall’*Eneide* (III 225 sgg). A proposito di queste donne-uccello occorre notare che la loro azione presenta però qui le conseguenze ben più gravi per le loro vittime: esse fanno da boia agli “abitanti” di questo

girone, con il compito di lacerare le foglie degli alberi. La visualizzazione del dolore nella commovente sinestesia “fanno dolore e al dolor fenestra” (102) rende - secondo Spitzer - plasticamente un aspetto del contrappasso, perché la lacerazione delle foglie degli uomini-piante farebbe riscontro all’azione del suicidio<sup>21</sup>.

Alla pietà di Dante personaggio, una volta udito il discorso di Piero, è contrapposto l’atteggiamento “indifferente” di Virgilio, la cui principale preoccupazione in questo - come in altri episodi infernali - è di far capire al suo discepolo il senso dell’inferno, delle rispettive pene e della superiore giustizia divina. Ma Virgilio sa - non invano simboleggia la Ragione - che alle verità più alte l’uomo può arrivare con grandi sforzi della mente e del cuore. Egli sa pure che la pietà di Dante, che qui, come per esempio durante l’incontro con Francesca nel secondo cerchio infernale, supera i limiti imposti dalla ragione, non nasce unicamente “dal contrasto tra l’ammirata considerazione delle sue [di Piero] benemerienze e della sua statura morale, e l’infinita miseria alla quale ora è dannato”<sup>22</sup> o dal contrasto tra il peccato di Piero e la sua passata grandezza. Infatti non è escluso che il poeta-narratore intenda implicitamente suggerire che essa sia così sproporzionata e così contrastante con l’indifferenza del maestro in ragione delle affinità che nel suo episodio sembrano esistere tra Piero e Dante, affinità di natura politica, intellettuale e culturale. Entrambi furono ripagati male per i loro servizi politici, resi in buona fede, l’uno all’imperatore, l’altro alla patria. Entrambi superavano i loro contemporanei per la cultura e il talento letterario e perciò erano inevitabilmente esposti all’invidia. Forse anche Dante, come Piero, condannato ingiustamente a morte, ma, a differenza dell’altro, costretto a vivere in esilio, poteva nutrire, nei momenti particolarmente duri della vita, i pensieri di suicidio. Da qui potrebbe risultare che il suo attuale sentimento verso Piero (“tanta pietà m’accora”: 84), così intenso che gli toglie perfino la parola, sarebbe di ostacolo nella valutazione oggettiva di Piero-pruno. Il quale “difetto” parrebbe invece

controbilanciato dal modo esagerato e quasi caricaturale in cui questo personaggio viene presentato dall'io narrante.

Ma quel discorso diventa inoltre il manifesto dei valori più cari da cui lo sventurato ministro di Federico II ha fatto dipendere la propria vita. Forse non a caso la metafora delle chiavi - una chiara reminiscenza biblica - mette in una luce ambigua, se non proprio blasfema, il suo rapporto con l'imperatore Federico, paragonato implicitamente a quello tra San Pietro e Cristo. Un'altro riecheggiamento scritturale - del passo di Isaia: "Et aperiet, et non erit qui claudat; et claudet, et non erit qui aperiat" (XXII, 22) - si riscontra verso la fine dell'orgogliosa presentazione di se stesso: "e che le [chiavi] volsi / serrando e diserrando, sì soavi, / che dal segreto suo quasi ogn'uom tolsi" (59-61). Pronunciando queste parole egli quasi trova il compiacimento nell'aver occupato un posto del tutto privilegiato alla corte, compiacimento che necessariamente si tramutò in una disperazione senza fine, quando venne meno la fiducia dell'imperatore, la ragione principale della sua vita.

Non a caso il verso in cui l'arte retorica di Piero trova il suo culmine è quello - già citato - che chiude la terzina in cui egli stesso dà un giudizio negativo sul proprio atto suicida: "L'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto" (70-72). Egli ammette qui che si tolse la vita credendo di manifestare ai propri accusatori lo sdegnoso disprezzo e al tempo stesso di poter suscitare nell'imperatore, al quale aveva dedito tutto se stesso, la convinzione della propria innocenza (Garavelli 1993:190). Il suicidio di Piero è "l'archetipo del suicidio del giusto" (Resta 1977:328) in termini in cui lo intende Aristotele e anche San Tommaso<sup>23</sup>, ma ciò non esclude la sua condanna sia da parte di quest'ultimo<sup>24</sup> e, prima ancora, da parte di Sant'Agostino, il quale scrive nel *De civitate Dei*: "[...] profecto etiam qui se ipsum occidit homicida est, et tanto fit nocentior, come se occiderit, quanto innocentior in ea causa fuit, qua se occidendum putavit" (I, 17)<sup>25</sup>. Indubbiamente Dante deve aver trovato in queste voci autorevoli che

conosceva bene il fondamento dottrinale del proprio atteggiamento verso il suicidio che esprime tramite l'io narrante. Quell'atto, sbagliato dal punto di vista della morale cristiana, perché dimostra "la sua [di Piero] incapacità di umiliarsi a confutare le ingiuste accuse" (1966:266) ed inoltre rivelatosi inutile dato che l'infamia circonda il suo nome ancora mezzo secolo dopo, fu l'espressione massima della sua scala di valori, tra cui il posto più alto spettava all'onore, come spetta ancora là, nel settimo cerchio infernale, anche se ora - ma troppo tardi ai fini della salvezza - egli è consapevole dell'ingiustizia che commise verso se stesso, ingiustizia con cui distrusse la propria innocenza. Perciò l'unico bene che può procurare un conforto alla sua attuale triste condizione è la buona fama che la *fictio* dantesca gli restituisce per sempre. E qui arriviamo al momento in cui Dante narratore, pur dal punto di vista razionale non avendo dubbi sull'operato della giustizia di Dio nei confronti dell'anima suicida, si associa implicitamente a Dante pellegrino nell'umana comprensione di un peccatore, per molti aspetti degno di commiserazione e perfino di ammirazione.

## NOTE

<sup>1</sup> Trad. di L. Blasucci in: Alighieri 1993:230: “La quale null’altro è se non invenzione espressa in versi secondo arte retorica e musicale”.

<sup>2</sup> Cfr. B. Croce 1958 (1921); sulla questione nel suo aspetto polemico cfr. Malato 1999:266 sgg.

<sup>3</sup> Cfr. Dante, *Ep.* XIII, 10: “Remissus est modus [loquendi] et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant” (trad. di L. Blasucci, op. cit., p.345: “è il modo [d’esprimere] piano e umile, perché la lingua volgare in cui discorrono anche le donnette”.

<sup>4</sup> Cfr. Dante, *Ep.* XIII, 8.

<sup>5</sup> Tutte le citazioni della *Divina Commedia* sono tratte dall’edizione Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, vol. I-III, a cura di D. Mattalia, BUR, Milano 1986 (1975).

<sup>6</sup> Cfr. G. F. Contini, op. cit., pp. 39-40: “È questo il soggetto dell’attività morale, del fare pratico, insomma il personaggio che dice «io»”.

<sup>7</sup> Anche se nella narratologia moderna le categorie dell’autore e narratore appartengono a due diversi livelli di comunicazione, succede talvolta - e sarebbe il nostro caso - che il cosiddetto autore implicito si identifica con il narratore. Su queste distinzioni cfr. A. Marchese 1998:76-80.

<sup>8</sup> Che la ricerca della felicità umana stia all’origine stessa del poema lo dice chiaramente il Poeta nella già citata lettera a Can Grande della Scala (*Ep.* XIII, 15): “finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis” (trad. di L. Blasucci, op. cit., p. 346: “il fine del tutto e della parte è rimuovere i viventi in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità”).

<sup>9</sup> Il saggio in questione, intitolato *Il Canto XIII dell’Inferno*, si legge p. e. nella raccolta *Letture dantesche*, 1962:221-248.

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*, p. 231.

<sup>11</sup> Cfr. *Inf.* II, 30-32: “ma io perché venirvi? O chi ’l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono: / me degno a ciò né io né altri ’l crede”.

<sup>12</sup> Dante nel *Convivio* (I, 2) ammette solo due ragioni che consentono ad uno di scrivere di se stesso: l’una per la legittima difesa della propria vita o onore, l’altra, appunto, quando “grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina”.

<sup>13</sup> Il senso di questo verso è stato ben chiarito nella “traduzione” di B. Garavelli: “Credo adesso che in quel momento Virgilio abbia pensato che io immaginassi che le voci udite uscire da quegli sterpi inariditi provenissero da persone che si nascondevano alla nostra vista” (Dante Alighieri 1993:184).

<sup>14</sup> Cfr. op. cit., p. 235.

<sup>15</sup> Cfr. op. cit., pp. 238 e 243 n. 7.

<sup>16</sup> Cfr. Ovidio, *Met.* I, 549-sgg., II, 346-sgg., IX, 350 sgg.

<sup>17</sup> L. Spitzer, op. cit., p. 225.

<sup>18</sup> Cfr. *ibidem*, p. 232.

<sup>19</sup> L’articolo si legge nella raccolta *Studi americani su Dante* 1989:37-62.

<sup>20</sup> Per le varie opinioni critiche cfr. *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma 1973, v. Pier della Vigna, a cura di E. Bigi, pp. 513 sgg.

<sup>21</sup> Cfr. op. cit., p. 229.

<sup>22</sup> Questa è l’opinione di U. Bosco, op. cit., p. 268.

<sup>23</sup> Cfr. rispettivamente *Eth. Nic.*, V, 10 e *Summa Theol.*, II-II, 59, 2, 3: “Sed contra est quod Philosophus dicit, in 5 *Ethic.* quod aliquis ‘facit iniustum et iniustus non est’.

<sup>24</sup> Cfr. *ibidem*, II-II, 64, 5,3.

<sup>25</sup> Trad. di D. Gentili in: S. Agostino, *La città di Dio*, introd. di A. Trapé, R. Russel, S. Cotta, Città Nuova, Roma 1978: “certamente anche il suicida è omicida e tanto più colpevole quanto è più incolpevole nei confronti della motivazione per cui ha pensato di uccidersi”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. (1993): *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci. Milano. Sansoni.
- ALIGHIERI, D. (1993) : *La Commedia* a cura di B. GARAVELLI con la supervisione di Maria Corti. Vol. I. *Inferno*. Sonzogno. Bompiani.
- ALESSIO, G.C. e HOLLANDER, R. (1989): *Studi americani su Dante*. Milano. Franco Angeli.
- ANGIOLILLO, G. (1966): *La nuova frontiera della tanatologia*. Vol. I. *Inferno*. Firenze.
- BONORA, E. (1988): *Interpretazioni dantesche*. Modena. Mucchi.
- BOSCO, U. (1966): *Dante vicino*. Catalinsetta-Roma. Salvatore Sciascia.
- CONTINI, G.F. (1976): *Un'idea di Dante*. Torino. Einaudi.
- CROCE, B. (1958): *La poesia di Dante*. Bari. Laterza.
- GETTO, G. (a cura di -) (1962): *Lecture dantesche*. Firenze. Sansoni.
- LAGERCANTZ, O. (1970): *Od piekiel do raja (Dall'Inferno al Paradiso)*. Warszawa. Título original: *Fran helvetet till paradiset*.
- MALATO, E. (1999): *Dante*. Roma. Salerno.
- MARCHESE, A. (1998): *L'officina del racconto*. Milano. Mondadori.
- MASCIANDARO, F. (1976): *La problemática del tempo nella "Commedia"*. Ravenna. Longo.
- PARODI, G. (1957): *Lingua e letteratura*, a cura di G. FOLENA. Vol. II. Venezia. Neri Pozza.
- RESTA, G. (1977): "Canto XIII dell'*Inferno*" in *Lectura Dantis Romana*. Roma Bonacci.

