Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Stazio e Virgilio in Dante e altri studi danteschi

Artikel: Il bosco delle reticenze : appunti per una lettura di "Inferno" XIII

Autor: Battista Boccardo, Giovanni

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271908

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di *Inferno* XIII

§ 1. Potrebbe ben attribuirsi anche al canto XIII dell'*Inferno* ciò che nell'*Ottimo Commento* si trova scritto del XXVII, e cioè che «questo capitolo immantenente il suo volto poggia sopra le spalle del precedente».[1] Già il suo *incipit* rimanda necessariamente alla chiusa del XII, fungendo come da cerniera di un dittico: «Non era ancor di là Nesso arrivato, | quando noi ci mettemmo per un bosco | che da neun sentiero era segnato».[2] Se i vv. 2-3 segnano un punto di svolta nella diegesi e un netto cambiamento d'ambiente, il v. 1 rimane invece legato con l'ultimo del canto XII, là dove il centauro Nesso – dopo aver scortato D. e Virgilio lungo la «proda» del Flegetonte, e averne poi permesso il guado facendosi montare D. «in su la groppa»[3] – «si rivolse, e ripassossi il guazzo» (*Inf.* XII 138). Considerando la perentorietà aspettuale di quest'ultimo v. (aoristica: «si rivolse», «ripassossi») e il valore relativo del piuccheperfetto che apre *Inf.* XIII (cioè la sua necessaria relazione con la subordinata seguente introdotta da «quando»), si potrebbe anzi notare come questo XIII canto incominci – per così dire – prima ancora che il XII sia terminato. Il passato remoto è infatti nell'italiano antico e in D. il tempo dell'azione conclusa: alla fine di *Inf.* XII Nesso ha quindi completato il suo ritorno sulla sponda esterna di Flegetonte («ripassossi»: dove l'aspetto perfettivo

[1] *L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, a cura di Alessandro Torri, vol. I, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1827, p. 458.

[2] Ettore Paratore considera questo del XIII uno dei più significativi «inizi di salda connessione» della *Commedia*. Cfr. Ettore Paratore, *Analisi «retorica» del canto di Pier della Vigna*, in «Studi Danteschi», 42 (1956), pp. 281-336 (lo studio delle tipologie di connessione è alle pp. 281-285); su *incipit* e transizioni in D. vd. anche Guglielmo Gorni, *La teoria del «cominciamento»*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 143-186; Teodolinda Barolini, *The undivine* Comedy*: detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 257-265 (trad. it. *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 348-357).

[3] In una narrazione fortemente ellittica, dove molto più spazio è dedicato al discorso diretto di Nesso che non alla successione degli eventi, l'esatta dinamica di questo guado rimane in realtà imprecisata: il fatto stesso che Dante salga sulla groppa del centauro è da considerarsi sottinteso, sulla base della pregressa richiesta di Virglio a Chirone: «danne un de' tuoi, a cui noi siamo a provo, | e che ne mostri là dove si guada, | e che porti costui in su la groppa, | ché non è spirto che per l'aere vada» (vv. 93-96).

Giovanni Battista BOCCARDO, «Il bosco delle reticenze», *Versants* 58:2, fascicolo italiano, 2011, pp. 109-145

implica il raggiungimento della sponda);[4] ma al principio di *Inf.* XIII lo ritroviamo nuovamente nell'atto del guado («Non era ancor di là [...] arrivato»), con un effetto quasi 'cinematografico' di sovrapposizione temporale.[5]

Franca Brambilla Ageno ha rilevato che «nella *Commedia* il modulo prop. iniziale al piuccheperf. + prop. terminale al pass. rem., costituisce un artificio destinato a dare movimento e varietà alla narrazione: questa viene ripresa un po' più avanti del punto a cui era stata lasciata o interrotta, e si danno come già avvenuti i fatti intermedi» (così ad es. in *Inf.* XXXII 124: «Noi eravam partiti già da ello, / ch'io vidi due ghiacciati in una buca»).[6] Nel caso di *Inf.* XIII 1-2 è il cambio degli avverbi – «non ancora» in luogo di «già» – a invertire la direzione del movimento, e così sarà pure per *Inf.* XXXII 142-146; *Purg.* X 28-32, XIX 25-27; *Par.* XIV 91-92; ma qui soltanto il ribaltamento dell'artificio rimanda indietro l'azione – pur se per pochi 'fotogrammi' – per innestarvi l'episodio successivo. Il ritmo serrato con cui l'un canto segue all'altro – cominciando il XIII prima dell'approdo diegetico del XII – è lo stesso ritmo con cui il pellegrino oltremondano procede nel suo viaggio: senza far sosta tra un girone e l'altro, fra «proda» e «bosco».

§ 2. Secondo i calcoli di Tullio De Mauro, il 70% circa del nostro vocabolario fondamentale sarebbe già saldamente dantesco.[7] A quest'alto tasso di lessemi basilari rimasti stabilmente nell'uso dalle origini fino ad oggi corrisponde l'elevata accessibilità lessicale del poema, così come in genere della letteratura toscana antica. Molte parole della *Commedia* non necessitano in effetti di essere spiegate, o anche solo precisate, a uso del lettore moderno: tra queste sembra trovarsi per esempio la voce *bosco* (qui al v. 2), che appartiene in effetti al nostro lessico fondamentale, e dunque al 70%

---

[4] *Passare* e il suo derivato *ripassare* sono infatti verbi telici, per i quali l'aspetto perfettivo «focalizza il raggiungimento del punto finale intrinseco al predicato» (vd. *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, Il Mulino, 2010, vol. I, p. 519).

[5] Nella tecnica cinematografica, varie possibilità di manipolazione temporale sono offerte dal montaggio: l'*overlapping editing*, nella fattispecie, permette di estendere i tempi facendo incominciare un'inquadratura B un po' prima della fine della precedente A, così che B ripeta l'ultima parte del movimento di A.

[6] Riccardo Ambrosini-Franca Brambilla Ageno, *Verbo* in *Enciclopedia Dantesca. Appendice: biografia, lingua e stile, opere*, seconda edizione riveduta, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, p. 228.

[7] Vd. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'italia unita*, Bari, Laterza, 1970, pp. 219-20.

suddetto. Il *designatum* pare qui immediatamente evidente: tant'è che nessuno tra i commenti canonici dell'ultimo secolo dedica a *bosco* chiose puntuali. Bisogna d'altra parte considerare che lo spostamento semantico – o allargamento, o specializzazione – cui i lessemi vanno talvolta soggetti nel corso della loro storia non lascia sempre e necessariamente immune il vocabolario di base; dunque, dove pure una voce dantesca sia ancora ben presente nell'italiano contemporaneo, non dovrebbe per questo mai darsene per scontato il significato: neppure nel caso in cui questa appartenga al lessico fondamentale. Anche il *bosco* andrà quindi indagato – per quanto possibile – nella sua semantica storica.

I boschi della *Commedia* – va intanto ricordato – sono tre: procedendo in ordine topografico, si trova subito la «selva oscura» di *Inf.* I-II; poi il «bosco» di *Inf.* XIII; infine la «divina foresta» di *Purg.* XXVIII-XXXIII. Tre sono pure le voci cui l'autore ricorre per designarli: appunto *selva*, *bosco* e *foresta*. Si tratta di sinonimi variamente attestati nei volgari delle origini: interrogando il corpus del TLIO si trovano per il XIII sec. circa 120 occorrenze di «bosco» (toponimi esclusi) in testi documentari e letterari di area lombarda e toscana; 53 occorrenze di «selva» in testi prevalentemente letterari; 70 occorrenze di «foresta» in testi unicamente letterari.[8] Una varia presenza che riflette la storia dei lessemi: *selva*, che continua il latino classico *silva* (*spissum nemus et breve*, secondo la definizione isidoriana), aveva perso terreno già nel IX-X sec. in favore delle neoformazioni romanze *bosco* e *foresta*, derivate rispettivamente dal francone **busk* e dalla locuzione mediolatina *forestis silva* per tramite franciano o provenzale (il longobardo *cafaggio* non ha invece lasciato altra traccia nell'italiano che pochi residui toponomastici);[9] è poi *bosco* a imporsi definitivamente come voce standard (ne è indice la prevalenza netta nella scrittura documentale), mentre i sinonimi rimangono vivi come mere varianti letterarie: per *selva* pesa evidentemente a tenerla in

[8] Corpus di 1979 testi, aggiornato al 16 novembre 2010, interrogabile tramite GattoWeb (http://gattoweb.ovi.cnr.it).

[9] Cfr. Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 81. Vd. anche le voci *foresta* e *buscus* in Charles Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*, ora disponibile anche online sui siti internet http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/ducange.html (riproduzione fotografica integrale dell'ed. Frankfurt, Zunner, 1710) e http://ducange.enc.sorbonne.fr (ed. Niort, Favre, 1883-1887). In Toscana *boscus* si trova attestato a partire dalla metà dell'XI sec.: vd. Pär Larson, *Glossario diplomatico toscano avanti il 1200*, Firenze, Accademia della Crusca, 1995, pp. 103-4.

vita il prestigio del latino (poi anche dell'autorità dantesca); per *foresta* l'influenza culturale del franciano (dove in effetti *forest* ha una presenza più consistente, anche rispetto a *bois*).[10]

L'oscillazione *bosco-selva-foresta* sembrerebbe dunque svolgersi, in questi primi secoli, tutta sul piano della diafasia. Il caso specifico dantesco rivela però una tendenza diversa, perché nella *Commedia* i tre vocaboli non sono pienamente sinonimici. Infatti, se *selva* viene riferito indifferentemente ai tre luoghi suddetti (per un totale di 14 occorrenze),[11] il solo *bosco* è quello di *Inf.* XIII (3 occorrenze: al v. 2 e poi ai vv. 75 e 140 del canto successivo),[12] mentre *foresta* è unicamente il paradiso terrestre (3 occorrenze: *Purg.* XXVIII 2, 85 e XXVIX 17). *Selva* è dunque iperonimo delle altre due voci (un 'bosco' generico, in piena continuità con la *silva* latina), mentre *bosco* e *foresta* sono lessemi relativi a realtà specifiche, non intercambiabili e anzi opposti: al contrario dell'Eden, rigoglioso *locus amoenus*, questo di *Inf.* XIII si caratterizza come bosco secco, spinoso, fitto di sterpaglia. La tripla *correctio* dei vv. 4-6 («Non fronda verde, ma di color fosco; | non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; | non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco») marca fortemente questo rapporto antonimico: tutto ciò che *non* è di questo «bosco» potrebbe in effetti ben riferirsi alla «foresta» edenica.[13] In evidenza fin da queste prime terzine è soprattutto il carattere di selvatichezza, inospitalità e impenetrabilità, su cui insistono l'aspro fonosimbolismo che attraversa tutto il canto (e su cui si dovrà tornare: vd. infra, § 8) e poi l'evocazione della macchia maremmana ai

---

[10] Nei soli romanzi di Chrétien de Troyes, ad esempio, *forest* è presente ben 65 volte, contro le 52 di *bois*. Indicativo di questo peso culturale franciano è il fatto che le prime testimonianze di *foresta* in area italiana siano fornite dal *Tesoretto* di Brunetto Latini, dal *Tesoro* volgare, dal *Novellino* e dal *Tristano Riccardiano*.

[11] *Inf.* I 2, 5; XIII 97, 107, 117, 124; XIV 10, 77; XV 13; XX 129; *Purg.* XXVIII 23, 108; XXXII 31, 158. A queste occorrenze vanno aggiunti tre casi di impiego metaforico (*Inf.* IV 65-66: «ma passavam la selva tuttavia, | la selva, dico, di spiriti spessi»; e la «trista selva» di *Purg.* XIV 64, cioè Firenze) e un quarto all'interno di un paragone (*Inf.* IX 65-70: «un fracasso d'un suon [...] non altrimenti fatto che d'un vento [...] che fier la selva e sanz'alcun rattento | li rami schianta, abbatte e porta fori»).

[12] Ci sarebbero due altre occorrenze (*Purg.* XXV 130, XXXII 42), che individuano però luoghi extratestuali: nell'un caso il «bosco» in cui Diana visse ritirata per custodire la propria castità; nell'altro i «boschi» degli Indi. Va poi precisato che questi due passi fanno riferimento a fonti latine (Ovidio, *Met.* II 401 e segg.; Virgilio, *Georg.* II 122), dove i vocaboli utilizzati sono *nemus* e *lucus*. I volgarizzamenti toscani trecenteschi mostrano l'uso sistematico di «bosco» per la traduzione di queste voci, essendo ovviamente già impegnato «selva» per *silva*.

[13] Lo notava già Patrick Boyde, «*Inferno* XIII», in *Cambridge Readings*, 1981, pp. 1-21, a p. 5: «the travellers find themselves in a pathless wood, which is the negation in every possible way of the forest that Dante will enter in the Garden of Eden on the summit of Mount Purgatory».

vv. 7-9: «Non han sì aspri sterpi né si folti | quelle fiere selvagge che 'n odio hanno | tra Cecina e Corneto i luoghi cólti» (un paragone che – come spesso in D. – non è similitudine, ma serve a rimarcare una distanza: a mostrare come tutto, in inferno, ecceda l'umana, terrena misura).

Resta da vedere se il lemma dantesco *bosco* si caratterizzi, rispetto a *selva* e *foresta*, solo per connotazione, oppure se possieda una sua specificità di denotato. Già Cristoforo Landino si muoveva in quest'ultima direzione, così precisando la semantica del *bosco* infernale: «Selva dico non d'alberi, ma di sterpi spinosi».[14] Bisogna in effetti notare come in tutto il canto non si faccia mai riferimento ad alberi (la sola eccezione è al v. 15, dove si dice delle Arpie che «fanno lamenti in su li alberi strani»), ma sempre a «sterpi» (vv. 7, 37), «bronchi» (v. 26), «prun*i*» (vv. 32, 108), «cespugl*i*» (vv. 123, 131) e «cest*i*» (142). Sul v. 15 va peraltro ricordata l'opinione di Umberto Bosco,[15] secondo cui la «stran*ezza*» sarebbe tutta degli «alberi» (non cioè dei «lamenti»), e alluderebbe proprio alla loro natura di sterpi o cespugli. E anche a voler far salvo l'iperbato, «alberi» potrebbe qui essere detto genericamente per 'piante'. Stando alla lettera del testo, insomma, questo del VII cerchio non risulta essere un bosco nella sua moderna accezione prima (dove gli alberi ad alto fusto parrebbero elementi costitutivi imprescindibili),[16] ma piuttosto una sterpaia, una boscaglia di cespugli, uno spesso e disteso roveto: ambiente che, peraltro, bene si accorda con i contigui Flegetonte e sabbione nel ricostituire per l'intero VII cerchio un pur trasfigurato paesaggio fluviale.

Un indizio rilevante, nel precisare in questo senso l'esatta referenza del lemma dantesco, ci viene dall'etimo germanico ★*busk*, che pure si trova all'origine del francese *buisson* (ant. *boisson*), dell'inglese *bush* e del tedesco *busch*. Trattandosi di una base ricostruita, il significato resta incerto;[17] va però registrata, all'altro capo del filo diacronico, la concordanza di *buisson-bush-busch* nel designare non già il 'bosco' ma il 'cespuglio'. Così è anche nei dialetti del Canton Ticino, dove *bosch* può essere il singolo arbusto o, collettivamente, la 'macchia', il 'coltivo invaso da erbacce', il 'terreno insel-

[14] Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, tomo II, p. 641.

[15] UMBERTO BOSCO, *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanisetta-Roma, Sciascia, 1966, pp. 255-273.

[16] Così il *Grande Dizionario Italiano dell'uso* di De Mauro: «terreno coperto di alberi, gener. di alto fusto, arbusti e altre piante selvatiche; l'insieme di tali alberi: *b. di abeti, di querce*».

[17] REW 1419 dà *wald* 'bosco'; ma il LEI lega *bosk* al lat. *buxus* 'busso' o, genericamente, 'arbusto'.

vatichito';[18] e in Italia settentrionale, dove sono capillarmente diffuse – come mostra bene la carta 531 dell'AIS – forme dialettali *busk*, *bosk*, *busko* per indicare, anche collettivamente, i 'cespugli'.[19]

Si prenda più nel dettaglio la voce bolognese nel dizionario di Carolina Coronedi Berti:[20]

> **Bosch**, *s.m.* Cespuglio, Mucchio d'erbe o di virgulti, Sterpeto, Spineto, Pruname, Prunaia. Luogo pieno di sterpi, di pruni, e simili.

La definizione combacia perfettamente con i dati testuali di *Inf.* XIII, mostrando il lemma dantesco assai più prossimo agli esiti dialettali settentrionali che non all'italiano standard. Quelle caratteristiche costitutive – non solo connotative – che oppongono il *bosco* alla *foresta* e lo circoscrivono all'interno del più ampio campo della *selva* (l'essere, cioè, luogo di «aspri sterpi» e «folti») dovrebbero dunque essere già intrinsecamente (ed etimologicamente?) contenute nel lessema.

Del *bosco* come 'cespuglio' o 'roveto' esiste del resto, fuori di Firenze, anche qualche attestazione antica. Volgarizzando i *Dialoghi* di Gregorio Magno, il pisano Domenico Cavalca († 1342) scrive infatti di alcuni pastori che, trovando San Benedetto «fra quelli bosconi vestito di pelli», lo presero per una bestia selvatica; e poco oltre che il Santo, «vedendo un grande boscone di spine e d'ortiche», si spogliò e vi si gettò dentro per penitenza.[21] In entrambi i casi *boscone/-i* traduce il *frutecta* 'cespuglio/-i' dell'originale:[22]

---

[18] Vd. voce *bósch* in *Lessico dialettale della Svizzera italiana*, vol. I, Bellinzona, Centro di dialettologia e di etnografia, 2004. E vd. anche la voce *bǒšk* 'cespuglio' del dialetto della Val Leventina registrata in Paolo A. Faré, *Postille italiane al «Romanisches Etymologisches Wörterbuch» di W. Meyer-Lübke comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1972, 1419b.

[19] Vd. Karl Jaberg-Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der SüdSchweiz*, III 531, 'I cespugli' (e in part. i punti 184 Calizzano, 185 Noli, 209 Isolaccia, 218 Grosio, 222 Germasino, 310 Piazzola, 311 Castelfondo, 322 Tuenno, 340 Roncone, 341 Tiarno di Sotto, 412 Carpaneto, 427 Baura-Ferrara, 459 Ravenna, 529 Fano).

[20] *Vocabolario Bolognese-Italiano*, compilato da Carolina Coronedi Berti, Bologna, Stab. Tipografico di G. Monti, 1869-1874.

[21] *Dialogo di Santo Gregorio. Volgarizzamento di Fra Domenico Cavalca. Testo di lingua ridotto alla vera lezione da Carlo Baudi Di Vesme*, Torino, Stamperia Reale, 1851, p. 64-5.

[22] Cfr. *Dialogorum Gregorii Papae libri quattuor de miraculis Patrum Italicorum*, II 1, 8: «Eodem quoque tempore hunc in specu latitantem etiam pastores inuenerunt. Quem, dum uestitum pellibus inter frutecta cernerent, aliquam bestiam esse crediderunt»; II 2, 2: «Cum subito superna gratia respectus, ad semetipsum reuersus est, atque urticarum et ueprium iuxta densa succrescere frutecta conspiciens, exutus indumentum, nudum se in illis spinarum aculeis et urticarum incendiis proiecit» (ed. a cura di Manlio Simonetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005, pp. 110-111, 112).

scelta lessicale apparentemente singolare, ma confermata (attorno alla metà del sec.) anche dalla versione ligure: «vegando [Benedetto] infra queli buschi vestio de pelle pensém ch'elo fuse una bestia sarvaiga»; e ancora: «vegando lì preso un gram busco de spine e de ortige, despoiàse e butàsege dentro».[23] Per la forma alterata andrà raccolta anche la testimonianza di Carlo Salvioni, che registra a Roggiano (Valtravaglia) una forma *boscón* 'cespuglio' «che è pure di qualche antico testo lombardo».[24]

Potrebbe allora il bosco così inteso andar sotto ciò che Giovanni Nencioni ha definito come il «contributo dell'esilio alla lingua di D.»?[25] Difficile anche solo ipotizzarlo, stando a queste rare (pur centrifughe) testimonianze antiche; le quali comunque, se pure sono troppo poche per informarci della reale consistenza e diffusione del lessema in diatopia e diacronia, bastano però a renderci certi almeno della sua esistenza, nel primo Trecento, sull'asse Liguria-Toscana occidentale (asse su cui lo stesso D. ha probabilmente raccolto qualche altra forma peculiare).[26] E d'altra parte solo *ex silentio* possiamo fare ipotesi sulla coeva diffusione del (geo?)sinonimo *cespuglio*. Della voce, oggi ad alta frequenza (ma, sulla carta dei dialetti, stretta al centro di Toscana),[27] il corpus TLIO non conserva infatti che testimonianze fiorentine, esclusivamente post-dantesche.[28] La mancanza di tracce fuori di Firenze sembrerebbe indicare un'assenza; certo comunque non doveva trattarsi di parola di comune dominio oltre Appennino, se i primi commentatori bolognesi, giunti a questo XIII canto, si fanno scrupolo di precisarla: giustapponendone un'altra in coppia sinonimica (così il Bambaglioli: «unum ex dictis stirpibus sive quodam

---

[23] *Dialogo de Sam Gregorio composito in vorgà*, a cura di Marzio Porro, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979, pp. 114-115.

[24] Carlo Salvioni, «Giunte italiane alla *Romanische Formenlehre* di W. Meyer-Luebke», in *Studi di Filologia Romanza* pubblicati da Ernesto Monaci, VII, 1899, p. 227; e ora in Id., *Scritti linguistici*, vol. II, a cura di Michele Loporcaro, Lorenza Pescia, Romano Broggini, Paola Vecchio, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2008, p. 57.

[25] Giovanni Nencioni, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in *Dante e le città dell'esilio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 11-13 settembre 1987, Ravenna, Longo Editore, 1989, pp. 177-198.

[26] Ad esempio il «ringavagn*are*» di *Inf.* XXIV 12 (su cui si vedano Nencioni, *ibid.*, p. 181, e la voce *Cavágna* in Alberto Varvaro, *Vocabolario Etimologico Siciliano*, vol. I, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1986).

[27] Vd. ancora l'AIS nella carta cit. (punti 532 Montespertoli, 534 Incisa, 543 Radda, 545 Chiavaretto).

[28] Da questo baricentro strettamente fiorentino eccedono, ovviamente, i commenti danteschi: Lana, Maramauro, Buti. Prima del 1321, la voce *cespuglio* si trova soltanto nel Volgarizzamento B dell'*Ars amandi* ovidiana (a. 1313) e nell'*Eneide* volgarizzata da Andrea Lancia (a. 1316).

cespullium»; poi anche: «dictum cespullium sive stirpem»),[29] oppure tentandone una spiegazione pseudo-etimologica (così Iacomo della Lana: «et appellam cespuglo, quasi impagamento de frasche»).[30]

§ 3. Un'interpretazione che, fondandosi sulla lettera del testo, precisi il significato del *bosco* dantesco in 'roveto', 'macchia', 'boscaglia', trova ampio riscontro nell'iconografia antica relativa a questo episodio. A illustrazione di *Inf.* XIII i manoscritti conservano infatti miniature che mostrano D. e Virgilio farsi strada o sostare tra cespugli e arbusti che generalmente arrivano loro ai ginocchi o alla vita. Così, anzitutto, quel celebre codice Poggiali (o Palatino 313) che pur nell'incertezza della datazione (comunque assai alta: secondo quarto del '300)[31] è probabilmente «il primo manoscritto della *Commedia* completamente illustrato» per una serie di 32 vignette incorniciate e alternate al testo, a formare «un vero e proprio "canone" stabilito dai primi commentatori del poema».[32] L'ampia miniatura a pennello di c. 30*v*, attribuita alla seconda delle tre mani che hanno concorso alla serie, mostra in apertura di *Inf.* XIII un terreno piuttosto brullo: il *bosco* è qui costituito «di rari e irti cespugli» e ciuffi d'erbaccia bruna; solo sul margine destro si trovano tre esili alberelli – il più grande dei quali non supera in altezza D. e Virgilio – a sorreggere le Arpie che vi stanno sopra appollaiate.

Lo Strozziano 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana, appartenente al gruppo fiorentino del Cento e pressoché coevo del Poggiali, cui è anche contiguo per le immagini (attribuite, per entrambi i codici, alla bottega di Pacino di Bonaguida), compone invece il *bosco* di piante dal fusto sottile e ramificazioni corte, puntute e senza foglie, i cui cespi

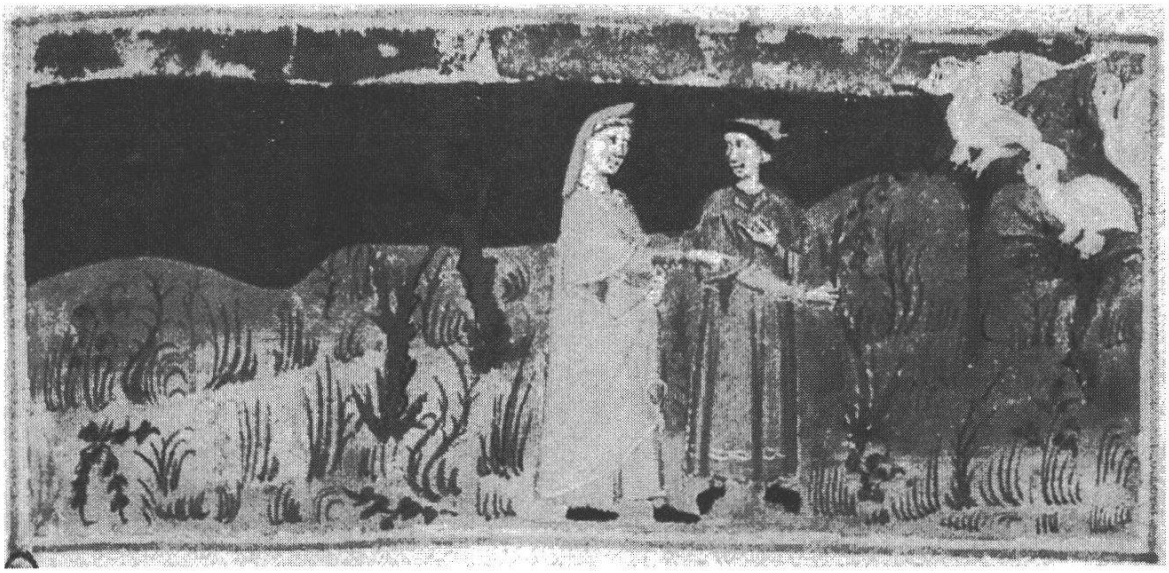
---

[29] Graziolo Bambaglioli, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998, p. 107.

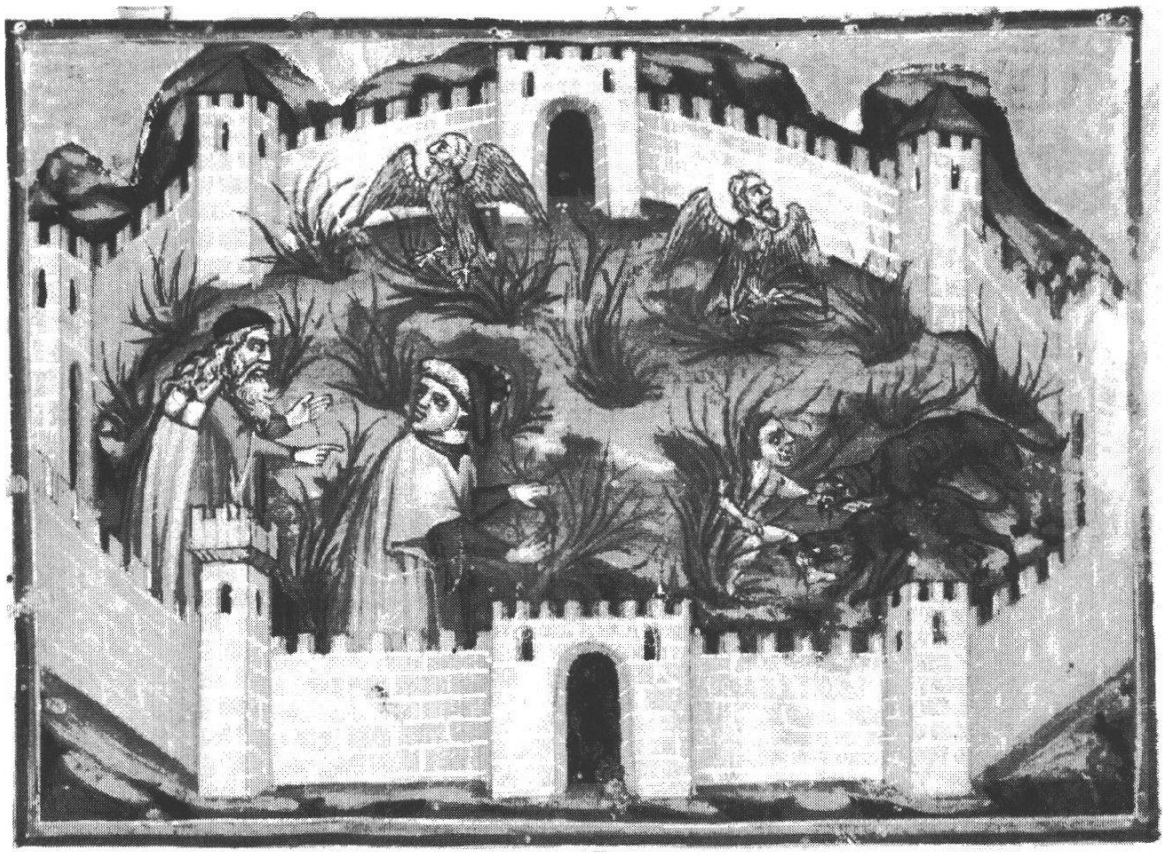
[30] Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, t. 1, p. 411.

[31] Vd. Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della* Commedia. *Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 126; Fabio Romanini, *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, p. 57. E vd. ancora, sulle polemiche pregresse circa la datazione, la sintesi di Giorgio Petrocchi in D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. I, pp. 80-81

[32] Alvaro Spagnesi, *Le miniature del «Dante Poggiali»*, in *Chiose Palatine*, a cura di Rudy Abardo, Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 30-42, a p. 30. Spagnesi riprende qui l'autorevole giudizio dato da Millard Meiss nel suo saggio *The Smiling Pages* (in Peter Brieger-Millard Meiss-Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton, Princeton University Press, 1969, vol. I, pp. 33-80, alle pp. 48-80).



Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313, c. 30*v* (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana)



Roma, Biblioteca Angelica, 1102, c. 11*r* (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana)

partono dal livello del suolo, sul margine inferiore della carta (11*r*). Su questa medesima linea rappresentativa è anche il ms. Add. 19587 del British Museum di Londra, di composizione napoletana e più tardo (ca. 1370), ma di cui in effetti sono note le relazioni di dipendenza da Strozzi 152 circa l'apparato illustrativo. Qui, a dire il vero, le piante si sviluppano un poco più in altezza, e appaiono più fronzute; non si potrebbero in ogni caso definire alberi: paiono piuttosto lunghi rami di palma che germinano direttamente da terra (c. 21*r*). Restando tra i codici italiani del British – ma tornando entro i limiti dell'antica vulgata – va poi citato l'Egerton 943, di scuola emiliana, che inequivocabilmente rappresenta il bosco come un insieme di bassi cespugli, secchi e spinosi (c. 23*v*).

Per il primo '400 vanno citati almeno il ms. 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, le cui illustrazioni (d'ambito bolognese secondo la lettura di Mario Salmi)[33] riportano il bosco come un terreno del tutto privo d'alberi ma endemicamente infestato da cespugli d'erbaccia (c. 11*r*); il ms. It. 74 della Bibliothèque Nationale de France, miniato da Bartolomeo di Fruosino secondo l'attribuzione di Mirella Levi D'Ancona,[34] dove è rappresentato un alto roveto; e soprattutto, per lo splendore dell'apparato illustrativo, il magnifico *Inferno* col commento di Guiniforte Barzizza un tempo conservato nella biblioteca dei Visconti a Pavia e oggi diviso tra Parigi (Bibliothèque Nationale, it. 2017) e Imola (Biblioteca Comunale, 32). Di questo esemplare di eccezionale ricchezza realizzato alla corte viscontea attorno al 1440 – si tratta con ogni probabilità dell'esemplare di dedica offerto al duca Filippo Maria – ci restano 72 miniature, di cui sono stati messi in rilievo due principali caratteri originalmente combinati: l'arcaismo dovuto all'uso di modelli alti (non mancano legami con Strozzi 152) e insieme un nuovo, minuzioso realismo, che consente una cura del dettaglio – anche topografico – fin qui inedita.[35] È proprio la valle di

[33] Cfr. Mario Salmi, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma, Fratelli Palombi, 1954, p. 64.

[34] Cfr. Mirella Levi D'Ancona, «Bartolomeo di Fruosino», in *The Art Bulletin*, 43, 1961, pp. 81-97; Ead., *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze, Olschky, 1962, pp. 44 e segg.

[35] Cfr. Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia fino alla metà del '400*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 219-220. Sulle particolari vicende di questo codice – dalla composizione a Pavia al trasferimento in Francia, fino al fortunoso ritrovamento da parte del filologo Gaston de Flotte in un castello della Dordogna e al trafugamento delle 21 cc. che oggi formano il ms. di Imola da parte di Giuseppe Zaccheroni, il quale aveva avuto in prestito il ms. per allestire l'edizione del Commento (1838) – vd. la scheda di Maria Luisa Tanganelli in *Censimento dei Commenti danteschi. 1. I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, t. II, pp. 969-970.

Flegetonte uno dei luoghi che ne risultano maggiormente approfonditi: le cc. Parigi 160*r* e Imola 13*v*, in particolare, ci mostrano un vasto e denso cespuglieto, formato da fitte piante di specie diversa (distinguibili per la varia forma delle foglie, ugualmente dipinte in verde brillante) ma di natura prevalentemente arbustiva, con cespi di fusti sottili uniti alla base, sul suolo.

Sul finire del XV sec. spicca il grande, inestricabile roveto disegnato a matita dal Botticelli su una delle pergamene vaticane (Reginense lat. 1896, c. 102*r*) che con il più consistente gruppo delle berlinesi (Hamilton 201 Cim. 33) e pochi altri fogli oggi dispersi dovevano formare in origine la sontuosa ma incompiuta *Commedia* commissionata da Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, cugino del Magnifico.[36] I disegni non sono datati, e potrebbero essere stati realizzati nell'arco degli ultimi 30 anni di vita dell'artista († 1510); il quale non era peraltro nuovo all'illustrazione della *Commedia*, essendosi già occupato, in anni di poco precedenti, dei disegni preparatori per le calcografie destinate alla prima edizione fiorentina del poema con il *Comento* del Landino, nata sotto l'egida della Signoria e uscita nel 1481 per i tipi di Nicolò di Lorenzo della Magna (è probabilmente a questa prima impresa che si riferisce il Vasari quando afferma che Botticelli «comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa»).[37] I disegni non furono però ultimati per tempo (forse nemmeno cominciati alla data della stampa) così che l'incunabolo dovette essere impresso senza il progettato corredo d'immagini; 19 delle cento incisioni inizialmente previste furono comunque realizzate in seguito (entro il 1487) probabilmente da Baccio Baldini sulla base dei lavori portati a termine da Botticelli,[38] e quindi incollate su alcuni esemplari dell'incunabolo (rimangono in 21 dei 157 noti).[39] Tra queste 19 è anche

[36] Cfr. Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, *«Per essere persona sofistica». Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la* Divina Commedia, in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, Milano, Skira, 2000, vol. II, pp. 14-35.

[37] Giorgio Vasari, *Vita di Sandro Botticello pittor fiorentino*, in Id., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Sansoni, vol. III, p. 516.

[38] Di Baccio scrive il Vasari che, «non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticello» (*Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, in *Le vite* cit., vol. V, p. 3).

[39] Cfr. Cristoforo Landino, *Comento*, cit. (nella *Nota al testo*, tomo I, pp. 119-193, viene data notizia puntuale dei 157 esemplari noti e di altri 34 di cui si è potuta ricostruire l'esistenza dalla letteratura precedente; nelle *Tavole* sono riprodotte integralmente le incisioni attribuite a Baccio Baldini dall'esemplare riccardiano, Ed. Rare 691); cfr. anche P. Scapecchi, *Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la «Commedia»*, in *Sandro Botticelli*, cit., vol. I, pp. 44-47.

la rappresentazione del *bosco* del VII cerchio, la quale risulta in effetti assai vicina quella delle pergamene vaticane, e inoltre pienamente concorde col *Comento* del Landino, molto attento ai dati topografici (s'è detto: «selva [...] di sterpi spinosi»; e l'accordo non è irrilevante, dato che – lo ha notato Peter Dreyer[40] – non sempre Botticelli segue Landino). Sulla stessa linea figurativa sono poi anche le grandi xilografie della seconda edizione illustrata della *Commedia*, impressa a Brescia nel 1487 (ancora col commento del Landino), dove il grande, fittissimo roveto è rappresentato con una cura singolare nel dettaglio delle spine.[41]

I primi due secoli di commento figurato alla *Commedia* lasciano insomma pochi dubbi sulla lettura del *bosco* come selva di sterpi e cespugli. È solo nelle rappresentazioni del Cinquecento che viene invece a imporsi la presenza preponderante degli alberi ad alto fusto, che aumentano via via in dimensione: dalle xilografie che accompagnano il commento del Vellutello nell'ed. veneziana Marcolini del 1544 (c. H1*r*),[42] agli splendidi disegni del *Dante historiato* di Federico Zuccari (1586).[43]

§ 4. Come nella semantica letterale, così anche in quella allegorica il *bosco* è entità più ristretta e selettiva rispetto alla *selva*: in *Inf.* I è infatti il luogo dei peccati in genere, da cui ancora, tuttavia, l'uomo si può salvare; qui è invece il luogo di un peccato specifico e senza possibilità di redenzione. Il D. pellegrino, in base allo schema tracciatogli da Virgilio in *Inf.* XI – e fondato sull'impianto etico aristotelico – sa già trattarsi del peccato di

---

[40] Cfr. Peter Dreyer, *La storia del manoscritto*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, illustrazioni di S. Botticelli, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 34-35.

[41] *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, impresso in Bressa per Bonino de Boninis de Raguxi, 1487. L'illustrazione di *Inf.* XIII è in f. 72*r*; il roveto torna poi anche nell'illustrazione a piena pagina del canto successivo (f. 75*v*), con tratti che ricordano molto da vicino l'immagine di Baccio. Le xilografie dell'incunabolo bresciano sono opera di più mani provenienti da una cerchia di pittori e incisori che si raccoglievano attorno al convento carmelitano di Brescia, e che risentivano delle influenze di artisti quali Foppa, Mantegna, Leonardo. Vd. su questo Maria Cristina Castelli, *Immagini della "Commedia" nelle edizioni del Rinascimento*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Milano, Electa-Perugia, Editori Umbri Associati, 1989, pp. 103-114, a p. 108-109.

[42] Vd. *L'apparato iconografico dell'edizione Marcolini 1544*, in Alessandro Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Aligieri con la nuova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2006, tomo I, pp. 69-80 (la tav. 22. riproduce la xilografia di c. H1*r*, ventiduesima di una serie di 87).

[43] Vd. *Dante historiato da Federigo Zuccaro posseduto dal Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi di Firenze*, edizione integrale in fac-simile nel formato originale del volume manoscritto, Roma, Salerno Editrice, 2004 (la tavola 3489 F con l'illustrazione di *Inf.* XIII è descritta nel *Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 39-49).

malizia commesso da chi ha «in sé man violenta | e ne' suoi beni»,[44] ovvero suicidi e scialacquatori.

In *Ethica Nicomachea* V 15, 1138*a* Aristotele stabiliva con cristallina chiarezza che chi procura volontariamente un danno a sé stesso infrange la legge, e dunque compie ingiustizia verso la città. «Per questo la città commina delle pene, e un certo tipo di disonore cade su chi si uccide»:[45] perché, se pure il danno è personale e privato, l'ingiustizia è «contro la città». Questa medesima dimensione civile del suicidio passa anche nella scolastica medievale: in *Summa Theologiae* II^{a}-II^{ae} q. 64 a. 5, fondata fin dal suo primo *argomentum* sull'autorità di *Ethica Nicomachea* V, Tommaso d'Aquino chiarisce infatti che il suicidio va considerato secondo tre diversi rispetti: in rapporto a sé stessi, alla comunità e a Dio; e se secondo il primo rispetto è peccato in quanto atto contrario al naturale amor proprio («contrariatur caritati quam habere debet aliquis ad seipsum»), ovvero al naturale istinto di conservazione, secondo gli altri due è peccato in quanto procede contro giustizia («per comparationem autem ad communitatem et ad Deum, habet rationem peccati etiam per oppositionem ad iustitiam»).[46] In merito al secondo punto – ciò che qui più ci interessa – Tommaso specifica che, essendo ogni uomo parte di una comunità – così come ogni parte appartiene a un tutto – è proprio nei confronti di questa comunità che chi si uccide compie ingiustizia («iniuriam communitati facit»). Nel V libro della *Sententia libri Ethicorum* – scritta tra 1270 e 1272, in contemporanea con la redazione della II parte della *Summa* – a commento del passo aristotelico sopra citato Tommaso spiega ancora che il suicida commette ingiustizia non verso sé stesso ma verso la città, che viene privata di un cittadino («facit enim iniustum civitati quam privat uno cive, sed non facit iniustum sibi ipsi»).[47]

Bisogna peraltro considerare che in questi secoli del Medioevo il suicida era considerato un nemico della società – al pari di ladri, omicidi, traditori – e come tale è menzionato nei verbali giudiziari. Il suo cadavere subiva per questo un po' dovunque una serie di *saevitiae* deliberatamente

---

[44] *Inf.* XI, 40-41.

[45] Cito dalla trad. di Carlo Natali (4. ed.), Bari, Laterza, 2005, p. 217.

[46] S. Tommaso D'Aquino, *La Somma Teologica*, traduzione e commento a cura dei Domenicani Italiani, testo latino dell'edizione leonina, vol. XVII, p. 179.

[47] S. Tommaso D'Aquino, *Sententia libri Ethicorum*, lib. 5 l. 17 n. 4 (ed. leonina, cura et studio Fratrum Praedicatorum, vol. II, Romae, ad Sanctae Sabinae, 1969, p. 328).

pubbliche – normalmente riservate ai colpevoli di crimini gravi – che potevano includere il trascinamento, la mutilazione, l'impiccagione, l'abbandono senza sepoltura. Le conseguenze legali ricadevano poi spesso sui parenti più prossimi, che potevano subire la confisca delle proprietà ereditate.[48] In Italia la legislazione era più morbida che altrove – specie rispetto alla Francia – probabilmente a causa di una maggiore influenza del diritto romano, che in accordo con l'etica stoica non considerava il suicidio come una colpa. Gli statuti comunali non menzionano mai esplicitamente il suicida come colpevole di un crimine in sé, e non prescrivono quindi punizioni sul cadavere, anche quando si tratti di un criminale che si sia tolto la vita *propter conscientiam criminis*: secondo il diritto romano, infatti, *extinguitur crimen mortalitate*. E tuttavia ci doveva essere un certo scarto tra legge scritta e prassi giudiziaria penale, se, nel '300, insigni giuristi quali Cino da Pistoia e Alberico da Rosciate devono specificare che «sbagliano» quei giudici che fanno impiccare i cadaveri dei criminali suicidi.[49]

Un riferimento diretto alla pratica del trascinamento del corpo – *saevitia* tra le più diffuse – e alla negazione della sepoltura si trova del resto proprio nella *Sententia libri Ethicorum* di Tommaso, poco oltre il passo già citato, là dove – a commento dell'accenno fatto da Aristotele alle pene che la città commina al suicida – si legge: «Videmus enim quod civitas infert damnum quale possibile est, scilicet inhonorationem sive vituperium ei qui occidit seipsum; puta quod *facit trahi cadaver eius vel dimittit ipsum insepultum*, ut per hoc detur intelligi quod ipse fecit iniuriam civitati».[50] Tommaso ha

---

[48] Vd. Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. II, *The Curse on Self-Murder*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 10-85.

[49] Cyni Pistoriensis *In Codicem, et aliquot titulos primi Pandectorum Tomi, id est Digesti veteris, doctissima Commentaria*, Francoforti ad Moenum, impensis Sigismundi Feyerabendt, 1578, f. 364ra: «Iudices, qui mortuos suspendere faciunt, errare videntur»; Alberici a Rosate *Commentariorum de statutis liber III*, q. 18, 5: «errant Iudices, qui bannitos vel criminosos mortuos suspendere faciunt» (cito dal *Tractatus de statutis diversorum autorum*, Francofurti, ex Officina Wolffgangi Richteri, 1606, p. 220a).

[50] Lib. 5 l. 17 n. 6 (ed. cit., p. 328, mio il corsivo). Il senso di una pena *post mortem* lo si può comprendere da un altro passo (lib. 1 l. 15 n. 6) dove Tommaso spiega come anche da morti si possa soffrire, ovvero come anche ai morti possano capitare disgrazie in relazione proprio alla vita civile, laddove essi subiscano delle *exhonorationes*: «Il morto, infatti, si differenzia dal vivo per il fatto che è privo di sensibilità; tuttavia, capita che una persona viva riceva del bene o del male, anche se non lo sente: p. es., se senza che lui lo venga a sapere, egli venga diffamato, oppure gli uccidano i figli o gli siano rubate le sue ricchezze; quindi, per lo stesso motivo, sembra che un morto possa ricevere il bene e il male anche senza che lo percepisca [*videtur quod mortuo possit bonum vel malum accidere, quamvis non sentiat*]. L'Autore si riferisce al bene e al male della vita sociale [*loquitur de bono vel malo vitae civilis*], come ci avvertono gli esempi che adduce, soggiungendo: "Come gli onori e i disonori". In certi casi, infatti, si conferiscono degli onori ai morti, come quando vengono lodati e se ne celebra la memoria; analogamente,

scritto il commento all'*Ethica* durante il suo secondo soggiorno a Parigi, ma al termine di un decennio (1259-68) trascorso in Italia: è possibile allora che quei verbi al tempo presente e senza particolari precisazioni («facit trahi», «dimittit») si riferiscano anche alle consuetudini delle città italiane. Le medesime parole saranno usate d'altronde anche dal domenicano fiorentino Remigio dei Girolami († 1319) – allievo di Tommaso a Parigi quando questi vi scriveva la *Sententia* sull'*Ethica*; poi lettore e predicatore generale in Santa Maria Novella a Firenze negli anni in cui D. ne frequentava la scuola[51] – nel suo trattato *De via Paradisi*, composto tra il 1301 e il 1314. Al problema del suicidio è qui riservato uno spazio particolarmente ampio; il principio generale – fondato sull'autorità agostiniana di *De civitate dei*, I 17-27 – che «se ipsum occidere non licet» viene sostenuto da Remigio secondo cinque ragioni, che estendono i tre rispetti tommasiani: «primo quia hoc est contra inclinationem seu legem naturalem»; «secundo quia est contra caritate ex quilibet tenetur se ipsum diligere»; «tertio quia est contra iustitiam»; «quarto quia est contra [...] reverentiam que deo debetur»; «quinto quia est contra ordinem iudiciarium, quia ullus potest iudicare de se ipso nec esse iudex sui ipsius».[52] Spiegando la terza ragione, Remigio giustappone la lezione di Aristotele a quella di Tommaso – sia della *Summa* sia della *Sententia* – in una sintesi che ancora fa perno sulla considerazione del suicidio come *iniuria comunitati* e ancora termina con la menzione di alcune coeve *saevitiae contra cadavera*:

> Quelibet enim pars id quod est totius est, cum extra totum non sit pars nisi equivoce, sicut diffusius ostendimus in tractatu *De bono comuni*. Quilibet autem homo particularis est pars comunitatis; unde in hoc quod se ipsum interficit iuniuriam comunitati facit, ut patet per Philosophum in V *Ethicorum*, qui subdit «Propter quod civitas dampnificat scilicet sicut potest et quedam inhonoratio adest se ipsum corrumpenti, ut civitati iniustum facienti» idest quasi ipse faciat iniuriam civitati, *puta quia facit trahi cadaver eius vel iubet quod non sepeliatur vel aliquid tale*.[53]

---

altre volte i morti vengono disonorati, come quando vengono tolti dai sepolcri e se ne bruciano le ossa [*similiter fiunt eis quaedam exhonorationes, puta cum extumulantur et eorum ossa comburuntur*]; così pure, sembra che possano capitare loro dei beni oppure dei mali per ciò che riguarda le proprietà e le disgrazie dei figli e dei nipoti [*secundum prosperitates et infortunia filiorum et nepotum*]» (cito qui dalla trad. it. a cura di Lorenzo Perotto, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, vol. I, p. 139).

[51] Cfr. *Convivio*, II xii, 7.

[52] Il *De vita Paradisi*, inedito, è tradito dal ms. CS. C.4.940 della Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in avanti C), proveniente da Santa Maria Novella, alle cc. 207*r*-352*v*. Del suicidio in particolare è trattato alle cc. 278r^b-279v^a, all'interno del capitolo sul quinto articolo della legge, *Non occides* (cc. 276r^a-283r^a).

[53] C, cc. 278r^b-v^a.

Queste *saevitiae* – ma prima ancora la diffusa considerazione del suicida come colpevole di un *delictum* – sono da considerarsi conseguenza della dura censura da parte della dottrina cristiana e del diritto canonico; è comunque assai rilevante che Tommaso e poi anche il suo allievo Remigio le mettano in relazione diretta con il passo citato di *Ethica Nicomachea* V 15, che ne riesce così vividamente attualizzato. A questo proposito, è assai notevole da parte di Remigio l'accenno al suo trattatello *De bono comuni* – scritto tra 1301 e 1302, nei mesi cruciali in cui i neri entravano a Firenze e Dante veniva condannato – dove il principio aristotelico per cui il bene della parte dipende dal bene del tutto veniva applicato alla situazione storica contemporanea, per criticare duramente lo spirito di fazione dei fiorentini, che nel perseguire l'utile di una parte mettevano a ferro e fuoco la città, con evidente danno della comunità intera. Il riferimento di Remigio al suo precedente libello – dove, come ha sottilmente notato Emilio Panella,[54] il bene comune veniva fatto coincidere con il bene del comune – non solo accentua qui il rilievo politico del suicidio, ma anche ci suggerisce che la *comunitas* di cui si tratta va sopratutto identificata con il comune italiano: *in primis* – dal punto di vista particolare del predicatore di Santa Maria Novella – con la città di Firenze. Nel *De bono comuni* non si fa cenno alla questione del suicidio, e tuttavia (cap. IX) si trova scritto che ogni cittadino, *per quanto disgraziato sia*, deve impegnarsi perché il proprio comune prosperi, senza sottrarsi al suo dovere; da questo potrà dipendere infatti anche la sua prosperità privata: «Studeat ergo civis, quantumcumque sit miser in se, ut comune suum floreat quia ex hoc ipso et ipse florebit» (dove l'impiego di *floreo* allude al gioco etimologico "*flos-Florentia*" di guittoniana memoria).

§ 5. È in tale prospettiva civile di matrice aristotelica che si comprende il motivo di una boscaglia di rovi e sterpi – non un bosco *florens* – in questo preciso luogo d'inferno. Nella cultura dell'Italia comunale del Due-Trecento lo spazio selvatico della boscaglia è un diffuso simbolo di ingiustizia e infrazione della legge, di contro alla cooperazione per il bene comune rappresentato dalla città – dai suoi edifici, dalle sue mura – e dal suo contado fiorente. Questi significati sono centrali, ad esempio, negli

[54] Cfr. Emilio Panella, «Dal bene comune al bene del comune. I trattati politici di Remigio dei Girolami nelle Firenze dei bianchi-neri», in *Memorie Domenicane*, 16, 1985, pp. 1-198.

affreschi degli *Effetti del buon* e *del cattivo governo* realizzati nel Palazzo comunale di Siena, tra 1337 e '40, dai fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti: dove all'immagine della città prosperante nelle sue attività sotto il segno di Giustizia e Bene Comune è simmetricamente contrapposta quella di una città in rovina, preda di violenza e ruberie; il contado, rigoglioso e fervido del lavoro dei campi nella prima, diviene nella seconda fosco, incolto e malsicuro, attraversato da schiere di armati. Anche negli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova (1306) Giotto aveva raffigurato ai piedi dell'Ingiustizia personificata una boscaglia, dove un malcapitato è assalito da alcuni briganti, disarcionato e denudato.

Queste rappresentazioni poggiano sulla crescente diffusione dell'Aristotele etico e politico nei centri dell'Italia comunale di primo Trecento, fuori delle Università, a opera di maestri laici e frati predicatori che, come si è visto in Remigio dei Girolami – anzi a partire proprio da Remigio –, adattarono piuttosto agevolmente al contesto municipale contingente il concetto di bene comune originariamente – e genericamente – riferito alla *pòlis* greca. Remigio offriva nel *De bono comuni* la singolare e forte immagine di una Firenze caduta in rovina per le lotte intestine, dove le piazze deserte hanno perso la loro funzione di piazza e le case sono abbandonate; così, nei poderi del contado, gli alberi vengono divelti e le vigne tagliate:[55]

> Qualem enim delectationem poterit haberet civis florentinus videns statum civitatis sue tristabilem et summo plenum merore? Nam platee sunt explatiate idest evacuate, domus exdomificate, casata sunt cassata, [...] poderia videntur expoderata quia arbore evulse, vinee precise, palatia destructa, et non est iam podere, idest posse, ut in eis habitetur vel eatur ad ea, nisi cum timore et tremore.

Ma una prima immagine di inselvamento dello spazio urbano (dove a farsi *bosco* è la città stessa, non il contado) come simbolo di involuzione delle città dal rispetto della legge all'anarchia è stata individuata da Sonia Gentili nel volgarizzamento dell'*Etica Nicomachea* realizzato a Bologna dal medico fiorentino Taddeo Alderotti († 1295):[56]

> Lo vigore dell'aguagliança sta fermo per lo osservamento delle leggi della città, e le cittadi [ms.: *cittadini*] crescono per lo osservamento delli cittadini della città e

[55] *Ibidem*, pp. 147-148.

[56] Vd. Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, pp. 117-125 (cito di qui il testo dell'Alderotti, alle pp. 118-119).

> abitatori. E li abitatori delli campi creschono simigliantemente, e gli abitatori della città e lle culture de' campi sì crescono simigliantemente. E per le ingiurie le quali si fanno nelle cittadi adiviene tucto il contrario, e a l'ultimo sì tornano a diserto e bosco.

L'*Etica* volgare di questo medico aristotelico radicale, ben nota a inizio Trecento, lo era senz'altro anche a D., che vi fa esplicito riferimento in *Convivio*, I, x, 10. Del tutto condivisibile è dunque la proposta avanzata dalla Gentili di questo passo quale fonte del canto XIII d'*Inferno*: qui in effetti si trova il nesso che consente di legare il suicidio inteso come forma di *iniuria civitati* all'immagine della boscaglia: «per le *ingiurie* le quali si fanno *nelle cittadi* [...] a l'ultimo sì *tornano a diserto e bosco*». Si può dire allora che l'*Etica* aristotelica, oltre a originare la struttura dell'inferno dantesco, ne fornisca in questo caso anche il paesaggio.

Vorrei qui segnalare un'ulteriore immagine di regressione *da città a bosco* (da affiancarsi a quella coeva dell'Alderotti) la quale mi pare assai rilevante perché direttamente riferita – come più tardi sarà in Remigio – allo stato miserevole del comune di Firenze in preda alle lotte di fazione. Si tratta di un passo della lettera XIV di Guittone d'Arezzo, scritta tra la fine 1262 e l'inizio '63 a seguito del disastro guelfo di Montaperti, e indirizzata agli «infatuati e miseri Fiorentini»:[57]

> Unde vedete voi se vostra terra è cità, e sse voi citadini homini siete. E dovete savere che non cità fa già palagio nè rughe belle, nè homo persona bella, nè drappi ricchi; ma leggie naturale, ordinata iustisia, e pacie e ghaudio intendo che fa cità, e homo ragione e sapiensia e costumi onesti e retti bene. O che non più senbrasse vostra terra dezerto, che cità senbra, e voi dragoni e orsi che citadini? Cierto, sì ccome e[n] voi no rimaso è che menbra en fassone d'omo, ché tutto l'altro è bestiale, ragion fallita, no è a vostra terra che fighura di cità e chasa, giustisia vietata e pacie. Ché, *come da homo a bestia no è già che ragione e sapiensia, non da cità a bosco che giustisia e pacie*. Come cità può dire ove ladroni fanno leggie e più pubrichi istanno che mercatanti? e ove singnioreggiano micidiali, e non pena, ma merto ricieveno dei micidi? e *ove son omini devorati e denudati e morti come in dizerto*?

In questo testo intriso di aristotelismo laico, per il quale si può immaginare una certa circolazione e risonanza a Firenze fino agli anni dell'attività politica di D. (benché ci rimanga oggi nel solo ms. Laurenziano Rediano 9, del sec. XIV in., esemplato da mani pisane), ritorna la coppia *bosco-diserto*

[57] Guittone D'Arezzo, *Lettere*, testo a cura dell'Ufficio filologico dell'OVI [d'Arco Silvio Avalle] (mio il corsivo).

come figura della perdita di ordine e giustizia nella città divisa e sconfitta: dove i ladroni dettano legge e gli omicidi signoreggiano; dove gli uomini vengono depredati e denudati, come sarà nel quadro dell'Ingiustizia di Giotto, e divorati da fiere selvagge, come pure accadrà qui in *Inf.* XIII alle anime degli scialacquatori.

In questo canto che poggia «sopra le spalle» di quello dei tiranni resta dunque ben centrale il tema politico. Le miniature del ms. 1102 della Biblioteca Angelica (vd. qui quella di c. 11*r*) ci rammentano del resto come tutto il cerchio VII (della cui unità complessiva di selvatico paesaggio fluviale s'è già detto) si trovi subito dentro a una cinta muraria cittadina – le mura di Dite – e dunque effettivamente rappresenti un inselvamento di spazio urbano, ovvero la caduta in rovina della *civitas* (anche concretamente rilevata nella *ruina* di *Inf.* XII) ingiuriata dai molteplici *delicti* di violenza – dall'omicidio alla rapina, dal suicidio all'usura – che ne sconvolgono l'ordine abbattendo la giustizia.

§ 6. Quando Virgilio, in *Inf.* XI, ha spiegato a D. la struttura generale dell'inferno, ovvero il *come* e il *perché* dei supplizi cui avrebbe assistito, lo ha fatto – secondo le sue stesse parole – così che di lì in poi la sola vista di quei supplizi gli fosse sufficiente per comprenderli: per ricondurli, cioè, ai diversi peccati, e coglierne la rigorosa gerarchia: «ma perché poi ti basti pur la vista | intendi come e perché son costretti» (vv. 20-21).[58] Entrando nella boscaglia di sterpi, tuttavia, la guida avverte subito il suo discepolo che qui gli sarà necessario un supplemento di attenzione – «riguarda ben»: dove il verbo della percezione visiva è rinserrato tra un prefisso intensivo e un avverbio ancora intensivo – perché *la vista* possa cogliere nel suo oggetto: «sì vederai». E in effetti D. non riesce a scorgere anima alcuna nella boscaglia, pur sentendo «d'ogne parte trarre guai». Lo scacco sensoriale («Io sentia [...] e non vedea»), che mette in crisi l'assunto preliminare di *Inf.* XI 20, e provoca al pellegrino sbigottimento e paura tanto da fermarne il viaggio (v. 24: «tutto smarrito m'arrestai»), viene provvisoriamente risolto con la più naturale e immediata delle ipotesi: le

[58] Vd. però su questo passo Corrado Calenda, «Lettura di 'Inferno', xi», in *Filologia e Critica*, XX, 1995, pp. 217-241, e in part. le pp. 238-239, dove il rapporto tra *vedere* e *intendere* è risolto ribadendo la priorità di quest'ultimo, ovvero la necessità di «giudicare secondo ragione» e non «secondo senso» perché vi sia apprendimento e conoscenza.

anime dei dannati di questo cerchio – cioè coloro che emettono i *guai* – si celerebbero alla vista dei due viaggiatori nascondendosi tra i cespugli del *bosco*: «Cred'ïo ch'ei credette ch'io credesse | che tante voci uscisser, tra quei bronchi, | da gente che per noi si nascondesse» (vv. 25-27).

Questo (presunto) nascondimento riflette bene il tabù che nel Medioevo avvolgeva il suicidio. Alexander Murray, nel suo importante studio *Suicide in the Middle Ages*, spiega infatti in via preliminare che lo storico deve misurarsi con ciò che definisce *conspiracy of silence*:[59] da un lato c'è il carattere intrinsecamente elusivo dell'atto del suicida, che non mette nessuno a parte della sua decisione, e sceglie luoghi separati e ore notturne per togliersi la vita;[60] dall'altro la copertura da parte dei pochi che ne sono a conoscenza, specie dei parenti prossimi, i quali non vogliono essere sospettati di connivenza, non meno che se si trattasse di un caso di omicidio: ciò che è certo legato a un forte senso di vergogna, ma anche è ben comprensibile tenendo conto delle punizioni cui i suicidi e i loro eredi erano sottoposti una volta che i casi fossero certificati; di qui l'accuratezza nel nasconderli, la difficoltà degli ufficiali giudiziari nell'accertarli, la conseguente ambiguità dei verbali che ci sono conservati.

Il silenzio con cui lo storico deve fare i conti non è però solo – e non tanto – quello delle persone coinvolte, quanto piuttosto quello della tradizione, che meglio rivela il tabù. Oltre alla vergogna dei familiari – sempre relativa a un suicidio in particolare – va infatti considerata la generale disposizione dei testi coevi (di ogni tipo: dalle cronache cittadine alla letteratura religiosa) a coprire l'argomento *tout court*. È una reticenza che contrasta fortemente con la pubblicità delle punizioni – le quali, dovendo servire da deterrente, dovevano anche avere una certa visibilità – e che nella tradizione risale forse ad Agostino: quella che è la prima strutturata condanna del suicidio come *crimen* in sé (*De civitate dei*, I 17-27), e che resterà per secoli la più lunga trattazione in materia, contiene infatti *in*

---

[59] Vd. Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, *The Violent against Themselves*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, pp. 21-40.

[60] Murray spiega che laddove nei documenti giuridici medievali un morto è identificato come suicida, allora si specifica anche che è morto solo (ricorrendo normalmente la frase «nessun altro essendo presente»); spesso viene anzi enfatizzato che il suicida *sapeva* di essere solo e che aveva preso cura di assicurarsene. Murray ammette che questa *quest for privacy* potrebbe non riflettere motivazioni più profonde che quella di ordine pratico di evitare interferenze; e tuttavia propone anche una lettura più radicale, ciò che rivelebbe una ricerca più istintiva e slegata dalle contingenze: il suicida potrebbe spingersi più in là possibile perché nessuno scopra *mai* il suo gesto (*ibidem*, pp. 22-27).

nuce, nelle righe finali, anche la censura dell'intera questione: «Hoc quia nefas est dicere, nefas est profecto se occidere» (I 27).

Nefas est dicere: l'interdizione è anche lessicale, e determina una diffusa tendenza all'eufemismo che produce nei testi – anche giuridici – forte ambiguità. Murray ritiene ad esempio che i casi di morte sospetta archiviati in Inghilterra con un generico verdetto di *infortunium* alludano per lo più a morti volontarie: tanto che nei verbali dei *coroner* inglesi la parola *infortunium* diverrebbe vero e proprio sinonimo di suicidio.[61] Gioverà qui ricordare che le parole *suicida/-idium* (modellate sulla base di *homicida/-idium*, *matricida/-idium* e simili) sono moderne: si diffondono infatti a partire dall'Inghilterra nel primo '600; e dal francese, dove *suicide* è attestato dal primo '700 (ma nel 1741 Racine ne parla ancora come di un «mot [...] employé pour rire, car personne ne l'entend»),[62] passano poi anche nell'italiano: la coppia *suicida/-idio* compare da noi attorno alla metà del secolo, per essere registrata per la prima volta – insieme con molti altri francesismi – nel dizionario del D'Alberti.[63] In realtà, Murray

[61] Vd. Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, cit., pp. 34-37. Per una più generale trattazione del problema linguistico vd. anche David Daube, «The linguistics of Suicide», in *Philosophy & Public Affairs*, vol. I, n. 4, 1972, pp. 387-437.

[62] In una lettera di Jean-Baptiste Racine al fratello Louis, citata dal *Tresor de la Langue Française* per il lemma *suicide*: «À l'égard du suicide (mot que vous avez vraisemblablement employé pour rire, car personne ne l'entend, et deux gens d'esprit me dirent hier que ce ne pouvoit être qu'un charcutier), ce ne sera jamais un péché fort à la mode parmi les gens de bon sens» (dalle *Œuvres de J. Racine*, éd. P. Mesnard, t. 7, Paris, Hachette, 1870, p. 343).

[63] Francesco Alberti di Villanova, *Dizionario universale critico, enciclopedico della lingua italiana*, t. VI, Lucca, Marescandoli, 1805. Della diffusione del lessema nel secolo XVIII mi pare indicativa la prefazione dell'*Istoria critica e filosofica del suicidio ragionato* di Appiano Buonafede, pubblicata per la prima volta a Lucca nel 1761, che si apre proprio con una nota terminologica: «Avendo io preso a scrivere una Istoria critica e filosofica del maggiore di tutti gli umani fenomeni, il quale dai Greci fu già detto *Autochiria* e dai Latini e dagl'italiani *Uccisione di se medesimo*, ed ora comunemente è nominato *Suicidio*, confesso che varie difficoltà mi corser per l'animo...» (cito dall'ed. di Napoli, Porcelli, 1788, p. XXX). Più lentamente invece prende piede il derivato *suicidarsi* (ancora su modello francese) che verrà bollato dal Tommaseo con la doppia croce delle parole da evitare: «Senza bisogno di questo gallic. abbiamo pur troppo *Darsi la morte*, *Uccidersi*, *Annegarsi*, *Impiccarsi*, *Avvelenarsi*» (Nicolò Tommaseo-Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, vol. IV, parte 1, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1872); e ancora sarà censurato dal Panzini per la ridondanza morfologica del riflessivo ripetuto in proclisi ed enclisi: «È il fr. *se suicider*, verbo ripreso nel diz. dell'Accademia francese come barbarismo illogico e da sfuggirsi. Figurarsi i nostri puristi! e a fil di logica hanno ragione giacché *suicidarsi* ripete due volte il pronome riflessivo. Ma l'uso vale più della logica: le due voci *suicida* e *suicidio* hanno – io penso – dato valore a *suicidarsi* in cui il pronome del prefisso non è più avvertito. Certo uno scrittore purgato dirà senza sforzo *si uccise*, meglio che *si suicidò*, che è voce anche di mal suono, e l'umile popolo dirà in tali luttuosi casi: *si è ammazzato*, *si è tirato*, *si è sparato*, *si è buttato sotto il treno*, etc., ma l'uso comune della lingua corrente si attiene al verbo *suicidarsi*» (Alfredo Panzini, *Dizionario Moderno. Supplimento ai Dizionari Italiani*, Milano, Hoepli, 1905).

ha retrodatato *suicida* addirittura al XII secolo, avendone scovata una doppia occorrenza, in riferimento a Seneca, nel libello *Contra quatuor labyrinthos Franciae* di Gualtiero di San Vittore, scritto a Parigi tra 1178 e 1179;[64] che il neologismo non prenda però piede (nonostante la scuola di San Vittore sia in questo secolo punto di riferimento centrale per filosofia e teologia morale), rimanendo un episodio singolare e isolato fino alla nuova – del tutto indipendente – coniazione in età moderna, è senz'altro assai sintomatico del tabù lessicale, e dunque indice di una zona coperta del pensiero.

Nonostante la *conspiracy of silence*, Murray ha comunque potuto stilare un registro di 560 casi di suicidio – dato peraltro come campione provvisorio – avvenuti in Inghilterra, Francia, Germania e Italia tra XII e XV secolo. I numeri aumentano ovviamente in età moderna (date da un lato la crescita della popolazione, dall'altro la maggiore disponibilità di fonti); al di là dei numeri assoluti, è però difficile stabilire quale sia l'andamento effettivo del tasso di suicidi. È ben vero che nelle carte giudiziarie inglesi citate da Murray il numero di casi in rapporto a quello degli omicidi sale fin quasi a decuplicarsi tra la fine del '400 e il '500; e che una crescita analoga, se pur inferiore, è attestata anche da registri di area tedesca e svizzera. Tuttavia, stando a quanto si è detto sulla reticenza delle fonti, l'impennata potrebbe essere facilmente illusoria, testimoniando non già di un effettivo aumento dei casi in questi decenni, quanto piuttosto di una maggiore puntualità di registrazione nei paesi della Riforma protestante, di dove il tabù prende effettivamente ad alleggerirsi.[65] Secondo l'indagine di Murray, dunque, resta in definitiva assai improbabile che il tasso di suicidi fosse nel Medioevo realmente inferiore rispetto alle epoche

[64] Murray fa riferimento al codice di Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 379, c. 73*r*: «Iste igitur non quidem fratricida, sed peior suicida, stoicus professione, epicurus morte; putasne cum Nerone et Socrate et Catone suicidis receptus sit celo?».

[65] Vd. Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, cit., pp. 349-378. Murray combina qui la sua indagine con quelle di Simon J. Stevenson, «The rise of suicide verdicts in south-east England, 1530–1590: the legal process», in *Continuity and Change*, 2, 1987, pp. 225-262; Roy F. Hunniset, «Calendar of Nottinghamshire Coroners' Inquests, 1485-1558», in *Thoroton Society*, 25, 1969; Michael Macdonald-Terence R. Murphy, *Sleepless Souls. Suicide in Early Modern England*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1990; Jürgen Dieselhorst, «Die Bestrafung der Selbstmörden im Territorium der Stadt Nürnberg», in *Mitteilung des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 44, 1953, pp. 58-230; Markus Schär, *Seelenöte der Untertanen. Selbstmord, Melancholie, und Religion im Alten Zürich*, Zürich, 1985; Ferdinand Rau, *Beitrage zum Kriminalrecht der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main im Mittelalter bis 1532*, Potsdam, 1916.

successive. Come nel *bosco* dantesco, il problema è piuttosto di evidenza: i suicidi ci sono, ma non si vedono.

§ 7. Quale che ne fosse l'entità effettiva, il tasso di suicidi doveva comunque essere a Firenze tra la fine del secolo XIII e l'inizio del XIV sensibilmente più alto che altrove.[66] Cino da Pistoia, scrivendo nella sua *Lectura super Codice* circa coloro che «se taedio vitae interimunt, vel furore, vel pudore, vel alio instigatur», aggiunge per inciso: «sicut faciunt plerunque Florentini».[67] Gli antichi commenti danteschi confermano il dato con testimonianze incidentali, ma reiterate ed esplicite, che consentono di aggirare il solito silenzio delle cronache cittadine: Pietro Alighieri ci informa che «saepe accidit in illa civitate homines se ipsos suspendentes»; Benvenuto da Imola che «multi fuerunt Florentini, qui suspenderunt se laqueo eodem tempore»; Boccaccio che «in que' tempi, quasi come una maladizione mandata da Dio, nella città nostra più se ne impiccarono».[68]

Una causa possibile di questa diffusione epidemica potrebbe forse trovarsi nella catena di fallimenti che in quel medesimo torno d'anni ha scosso l'economia fiorentina, coinvolgendo tra 1298 e 1303, con un disastroso effetto-domino, le banche Bonsignori, Ammannati, Mozzi, Cerchi, Davanzi, Nerli.[69] È questo almeno il caso di quel Ruco de' Mozzi di cui nell'*Ottimo Commento* si legge: «di molto ricco divenuto poverissimo, volle finire sua vita anzi l'ultima miseria» (da documenti d'archivio risulta costui in effetti essere morto entro il settembre 1303; e il banco Mozzi fallì appunto tra 1302 e 1303).[70] Ma che il tracollo finanziario sia movente di un numero di casi ben maggiore lo si può desumere dal riferimento fatto nelle *Chiose Palatine* ai «molti fiorentini a li quali è

---

[66] Vd. ancora Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. I, cit., pp. 84-92.

[67] Cyni Pistoriensis *In Codicem* [...] *Commentaria*, cit., f. 569*v*.

[68] *Il «Commentarium» di Pietro Alighieri* nelle redazioni Ashburnamiana e Ottoboniana, trascrizione a cura di Roberto Della Vedova e Maria Teresa Silvotti, Firenze, Olschki, 1978, p. 236; Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij comoediam*, Firenze, Barbera, 1887, vol. I, p. 460; Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, pp. 629-630.

[69] Vd. su questo (anche per i rimandi alla bibliografia pregressa) Gino Masi, «Fra savi e mercanti suicidi del tempo di Dante», in *Giornale Dantesco*, 29, 1938, pp. 199-238.

[70] *L'Ottimo Commento*, cit., p. 258. Per la documentazione su Ruco vd. Gino Masi, «Fra savi e mercanti», cit., p. 206.

venuto appetito di cotale morte *per lo perdimento de' lor beni*»;[71] e lo stesso pare indicare un altro inciso della *Lectura* di Cino, là dove, passando in rassegna varie cause possibili di suicidio, viene attribuito specificamente ai fiorentini quello per indebitamento: «Aut constat quod se interfecit, propter impatientiam doloris alicuius infirmitatis, forte ob dolorem dentium, seu propter rabiem furoris, *vel pudorem aeris alieni, ut faciunt Florentini*».[72]

Data una tale epidemia di suicidi a Firenze, e ipotizzandone uno stretto nesso causale con le turbolenze politico-economiche che interessarono il comune a cavallo dei due secoli, non sarà allora una coincidenza priva di significato il fatto che due tra le più rilevanti infrazioni del silenzio medievale circa il suicidio – forse le più rilevanti in assoluto – ci provengano proprio da Firenze, per opera di due autori direttamente coinvolti nella questione *de bono comune*: appunto Remigio de' Girolami (le cui pagine citate del *De via Paradisi* costituiscono la più lunga trattazione teologica medievale sul suicidio che ci sia pervenuta)[73] e D. Alighieri.

§ 8. Perché i suicidi siano svelati alla *vista*, ovvero sia colto il *come* della pena, Virgilio invita D. a spezzare «qualche fraschetta» da uno dei cespugli (vv. 28-30). Il risultato è ad un tempo rivelatore e sorprendente, perché il «gran pruno» su cui cade la scelta, troncato d'un suo «ramicel», emette insieme sangue scuro e voce umana, lamentandosi risentitamente della violenza subita: «Perché mi scerpi? | non hai tu spirto di pietade alcuno? | Uomini fummo, e or siam fatti sterpi» (vv. 31-36). Ecco dunque spiegato lo scacco sensoriale: i suicidi non si nascondono tra i cespugli, ma *sono* i cespugli. Il *bosco* non è una quinta, ma un coro (sono gli sterpi stessi a «trarre i guai») di dove ora si stacca questo primo protagonista.

Già gli antichi commentatori (Pietro Alighieri, Maramauro, Benvenuto, Buti) mettevano in relazione l'immagine dell'uomo-cespuglio con l'episodio virgiliano di Polidoro (*Aen.* III, vv. 22 e segg.; di dove vengono pure il sangue scuro: v. 28, *atro licuuntur sanguine guttae*; e il

[71] *Chiose Palatine*, cit., p. 201 (mio il corsivo).
[72] Cyni Pistoriensis *In Codicem* [...] *Commentaria*, cit., f. 364*r* (mio il corsivo).
[73] Cfr. Alexander Murray, *Suicide in the Middle Ages*, vol. II, cit., p. 232.

lamento del cespuglio offeso: v. 41, *Quid miserum, Aenea, laceras?*). Dal D'Ovidio ci giunge poi l'indicazione di fonti ulteriori nei miti delle Eliadi, di Driope e Lotis (tutte mutate in piante nelle *Metamorfosi*: II, vv. 340 e segg.; IX, 329 e segg.), sostenuta poi anche da Leo Spitzer, che nota come il riferimento ovidiano sia qui necessario, a integrazione di quello virgiliano, per spiegare bene l'immagine:[74] Polidoro non era infatti *nel* cespuglio di mirto ma *sotto* ad esso, là dove le onde ne avevano sospinto il cadavere; l'arbusto cresce *sul* suo corpo, germogliando dal legno delle lance che lo avevano trafitto: le metamorfosi in piante sono dunque solo ovidiane. E tuttavia va anche rilevato come questa dei suicidi non sia propriamente una metamorfosi: l'espressione «siam fatti sterpi» non indica trasformazione dei corpi, ma un *incarceramento* d'anime umane («spirito incarcerato», v. 87) in *nuovi* corpi vegetali («le nove radici d'esto legno», v. 73).

Sulle fonti dell'uomo-pianta, ovvero sulle ragioni aristoteliche del singolare contrappasso, ha comunque recentemente – e ottimamente – fatto luce Sonia Gentili.[75] Si metterà qui piuttosto in rilievo una peculiare ricaduta linguistica dell'incarceramento, che credo incida sullo stile di tutto il canto. Nelle pagine iniziali del *De vulgari eloquentia* (I II-III), dove si spiega come la lingua (*locutio*) sia propria del solo genere umano, D. ci offre una delle sue notevolissime intuizioni pre-saussuriane definendo il segno linguistico nella sua doppia componente, *rationale* e *sensuale*: appartengono cioè all'anima razionale quelle che D. definisce come *conceptiones* (e che noi possiamo chiamare significati) mentre solo dal corpo dipendono i *soni vocis* che fisicamente le veicolano (i significanti). Gli angeli, che sono puro spirito, non hanno alcun bisogno di voce cui affidare la comunicazione, passandosi vicendevolmente le *conceptiones* per mero «rispecchiamento spirituale» (*per spiritualem speculationem*); mentre le bestie, che al contrario hanno un corpo ma non un'anima razionale, emettono suoni dettati esclusivamente dall'istinto, e dunque privi di

[74] Cfr. Leo Spitzer, «Speech and language in *Inferno* XIII», in *Italica*, vol. 19, n. 3 (1942), p. 82; poi anche in trad. italiana: Id., *Il canto XIII dell'*Inferno, in *Letture dantesche*, a cura di Giovanni Getto, Firenze Sansoni, 1955, pp. 223-224.

[75] Cfr. Sonia Gentili, *L'uomo aristotelico*, cit.; Ead. *La selva, gli alberi e il suicidio nell'*Inferno *di Dante: fonti e interpretazione*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa, Giorgio Inglese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, vol. I, pp. 149-163.

concetto. Questa teoria del segno doveva essere ben presente al suo autore anche nella stesura del poema: dove il *sonar ne la voce* è distinto dal *concetto* (vd. *Par.* XIX 11-12) e dove alla comunicazione delle anime beate non occorre di per sé la componente sensibile, ovvero la mediazione dei significanti (vd. ad es. *Par.* XV 55-69).

Ora, nella selva dei suicidi troviamo anime razionali in corpi vegetali: unione innaturale da cui necessariamente deriva una *locutio* ibrida: a veicolare le *conceptiones* delle anime sono infatti *voces* emesse non già da organi umani, ma da tronchi nodosi, attraverso le loro fratture. Si noti che il singolare processo di fonazione è descritto da D. con quella precisione scientifica che proviene dall'osservazione attenta di un fenomeno naturale: «Come d'un stizzo verde ch'arso sia | da l'un de' capi, che da l'altro geme | e cigola per vento che va via, | sì de la scheggia rotta usciva insieme | parole e sangue» (vv. 40-44). E anche si noti come per definire la qualità del particolare *sonus vocis* D. usi un verbo onomatopeico – *cigolare*: attestato qui per la prima volta – ossia una parola che ha già nel significante il proprio significato. Si fissa qui il principio linguistico di questo canto, dove i significanti sono fondamentali in quanto diretta emanazione dei nuovi corpi in cui le anime dannate sono rinchiuse; e dove in effetti – come già ha rilevato Spitzer[76] – vi è un ricorso all'onomatopea che non ha uguale in tutto l'*Inferno*. Il fonosimbolismo che pervade tutto il canto, prima ancora che scelta di stile (e cioè, come dice Spitzer, artificio retorico teso a rendere «le idee di tortura, di scissione, di sdoppiamento»),[77] è una necessità linguistica imposta dall'ibridismo degli uomini-sterpi: tutto il girone è infatti pervaso da *soni* che necessariamente sono aspri e chiocci (alta ricorrenza della *s* implicata e dei nessi consonante + *r*) in quanto secco e spinoso è il mezzo corporeo – non più umano – che li produce. E a proposito di questi suoni stridenti, si rammenti anche che nel *De vulgari eloquentia* (I XI) D. paragona proprio a cespugli intricati e rovi (*perplexos frutices atque sentes*) quei turpi e dissonanti volgari municipali che primamente bisogna sradicare (*eradicare*,

[76] Leo Spitzer, *Il canto XIII*, cit., p. 230. Sulla magistrale lettura linguistica di Spitzer vd. anche Giuseppe Polimeni, *Grammatica e stile dell'ineffabile: Spitzer legge Dante*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, pp. 371-379, in part. alle pp. 375-376.
[77] *Ibidem*, p. 232.

decerpare, eruncere) per aprire una via alla ricerca del volgare illustre; e che, per converso (I XVIII 1), il volgare illustre dovrà estirpare cespugli spinosi dal bosco italico (*extirpat sentosos frutices de ytalia silva*) per innestarvi un ordinato vivaio (*plantas inserit vel plantaria plantat*).

Più avanti nel canto si precisa che l'articolazione di «parole» interviene solo in un secondo momento rispetto al cigolìo: «Allor soffiò il tronco forte, e *poi* | si *convertì* quel vento in cotal voce» (vv. 91-92). Questa *conversione* – che ovviamente è indispensabile perché parta il dialogo tra i personaggi (e che pure, *mutatis mutandis*, ci ricorda il «mormorar di fiume» che *si fa voce* nel collo dell'aquila di *Par.* XX)[78] – è un compromesso raggiunto a fatica dall'uomo-cespuglio tra le due componenti *rationale* e *sensuale* della sua *locutio*. Ma l'iniziale, pur momentanea *impasse* linguistica – il soffio di vento: emissione di solo significante senza significato – è uno scacco dell'anima razionale, il segno di una regressione dell'uomo verso la condizione dei bruti e il loro comunicare meramente istintuale, la quale corrisponde, sul piano sociale, a quella della città che torna a bosco.[79]

---

[78] *Par.* XX 19-30: «udir mi parve un mormorar di fiume | che scende chiaro giù di pietra in pietra, | mostrando l'ubertà del suo cacume. | E come suono al collo de la cetra | prende sua forma, e sì com'al pertugio | de la sampogna vento che penètra, | così, rimosso d'aspettare indugio, | quel mormorar de l'aguglia salissi | su per lo collo, come fosse bugio. | Fecesi voce quivi, e quindi uscissi | per lo suo becco in forma di parole, | quali aspettava il core ov'io le scrissi».

[79] La questione politica che, come si è mostrato, sta al centro del canto è dunque strettamente connessa con quella linguistica. I commenti al *De vulgari eloquentia* (Mengaldo, Tavoni) ci indicano del resto come il principio della *locutio* quale specifico umano provenga a D. dalla *Sententia libri Politicorum* di Tommaso d'Aquino (lib. 1, l. 1, n. 28-29), dove è illustrata la celebre definizione aristotelica dell'uomo come animale politico. Nel commento di Tommaso si stabilisce infatti una differenza sostanziale tra la *locutio humana* e la *simplex vox* degli altri animali: se con quest'ultima si può dar segno delle passioni (quali ad esempio il dolore: ciò che fanno normalmente tutti gli animali, e pure i cespugli del VII cerchio d'*Inferno*, col loro «trarre guai»), soltanto la parola umana esprime ciò che è utile e ciò che è dannoso, ovvero ciò che è giusto e ciò che è ingiusto (*Sed loquutio humana significat quid est utile et quid nocivum. Ex quo sequitur quod significet iustum et iniustum*). Ed è proprio il comunicare di queste cose esprimibili *per sermonem* a caratterizzare gli uomini come animali civili, a far sì che essi si diano un'organizzazione sociale: «Cum ergo homini datus sit sermo a natura, et sermo ordinetur ad hoc, quod homines sibiinvicem communicent in utili et nocivo, iusto et iniusto, et aliis huiusmodi; sequitur, ex quo natura nihil facit frustra, quod naturaliter homines in his sibi communicent. Sed communicatio in istis facit domum et civitatem. Igitur homo est naturaliter animal domesticum et civile» (testo dell'ed. leonina, cura et studium Fratrum Praedicatorum, Romae ad Sanctae Sabinae, 1971, pp. A 78-79). Per Tommaso commentatore di Aristotele – e fonte di D. teorico del volgare – è dunque proprio la comunicazione verbale a *fare* la città: non stupirà allora che in un canto che mette in scena la regressione della città a bosco (dove cioè più non si perseguono bene comune e giustizia) si trovino pure i problemi di comunicazione di uomini-non-più-uomini che hanno perso in parte la loro *locutio*.

§ 9. «Io son colui che tenni ambo le chiavi | del cor di Federigo, e che le volsi, | serrando e diserrando» (vv. 58-60). La perifrasi era sufficiente ai lettori del tempo di D. – o almeno ai suoi primi commentatori – per identificare nell'uomo-cespuglio Pier della Vigna, notaio poi giudice della Magna Curia imperiale e da ultimo potente cancelliere di Federico II di Svevia (di cui gestì la politica estera, curando le relazioni con i pontefici, la corte inglese, i Comuni italiani). Caduto in disgrazia presso l'imperatore, Piero venne arrestato a Cremona nel 1249, accecato e incarcerato, dapprima a Borgo San Donnino, poi a Pisa «ubi sua vita finivit» (così recitano gli *Annales Placentini gibellini*, che di questi fatti sono l'unica testimonianza coeva).[80] Le circostanze della morte restano però ignote: secondo una leggenda accreditata – e seguita evidentemente da D. – egli si sarebbe suicidato in carcere, a quanto pare spaccandosi il capo contro il muro (o la colonna) cui era incatenato (ma sulla gran varietà della tradizione circa i luoghi e le modalità della morte di Piero si veda il recente contributo di Fabrizio Franceschini).[81] Piuttosto misteriosi rimangono anche i motivi per cui Federico II gli tolse la fiducia, ovvero le *chiavi* che muovono l'assenso e il dissenso: le fonti parlano di un'accusa vaga di lesa maestà, di un sospetto di corruzione, tradimento o congiura; protestando comunque decisamente la propria innocenza, Piero allude qui all'invidia dei cortigiani, i quali avrebbero mosso un complotto ai suoi danni. Dato il suicidio come colpa politica, è molto significativo che D. scelga qui per interlocutore proprio un eminente politico, eleggendolo così in certo qual modo ad *alter ego* negativo: alla scelta del cancelliere agli arresti, che difende stoicamente il suo onore suicidandosi, D. oppone tacitamente il proprio destino, che è di sopportare l'ingiustizia della condanna, la perdita dei beni, l'esilio.

Franceschini ha notato che i 23 versi del sermone di Piero «comunicano con forza il *cosa*, ossia la morte suicida, ma indicano solo implicitamente il *chi* senza fornirne il nome preciso, non corredano il *perché* di una specificazione delle accuse e, soprattutto, nulla dicono circa il *come* e il *dove* del gesto autodistruttivo».[82] Di qui viene il fiorire della

[80] Cito dalla voce *Pietro Della Vigna* in DBI, a cura di H.H. M. Schaller.

[81] Fabrizio Franceschini, *Le dieci morti di Pier delle Vigne: commenti danteschi e itinerari medievali*, in Id., *Tra Secolare Commento e Storia della lingua. Studi sulla «Commedia» e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 115-135.

[82] *Ibidem*, p. 116.

leggenda, tentando variamente i primi commentatori di colmare i vuoti di notizia. A dire il vero nemmeno sul *cosa* Piero è del tutto esplicito, ricorrendo per designare il proprio atto estremo a una perifrasi eufemistica (v. 72: «ingiusto feci me contra me giusto») che i commenti antichi ritengono di dover sciogliere (vd. ad es. Bambaglioli: «disposui me iniustum contra me ipsum, *mihi propriam vitam adimendo*»; *Ottimo*: «di giusto, dic'elli, mi feci ingiusto, *togliendomi la vita*»).[83] Questa vaghezza potrebbe allora assecondare o echeggiare il tabù medievale, corrispondendo bene alla ritrosia dei suicidi nel mostrarsi alla vista, ovvero alla tendenza dei testi a evitare di trattare l'argomento in modo diretto. Il parlare per perifrasi qui attribuito a Piero – che solo tramite circonlocuzioni ci comunica il *chi*, il *cosa*, il *perché* del suo atto finale – oltre a omaggiare il *sermo* altamente formalizzato del *dictator* di corte, potrebbe forse allora anche rispondere a una sorta di retorica della reticenza. Se pure D. infrange il tabù sull'argomento in generale, evita comunque qui di fornire dettagli sul caso particolare, astenendosi dal raccontare quanto avvenuto al cancelliere nel chiuso del carcere (diversamente da quanto farà per Ugolino); la reticenza di Piero è quindi rispettata dal D. personaggio, il quale si astiene dal fare domande di chiarimento circa le misteriose – solo alluse – circostanze di morte volontaria.

§ 10. Le richieste di D. pellegrino riguardano in effetti solo la sorte ultraterrena del suicida: prima quella immediata del suo singolare processo di germinazione in «pianta silvestra»; poi quella finale che segue al Giudizio universale. Qui si apprende che le anime incarcerate si recheranno come le altre nella valle di Giosafat per il Giudizio, recuperando ciascuna il proprio corpo; ma a differenza delle altre non se ne rivestiranno, per trascinarlo invece fino alla boscaglia d'inferno e qui appenderlo, eternamente inerte, ai rami del rispettivo cespuglio. Questa potente immagine – che si spiega nel contrappasso: «non è giusto aver ciò ch'om si toglie» – potrebbe forse anche alludere alle due più diffuse forme di *saevitia contra cadavera* – alle quali come si è visto fanno riferimento anche Tommaso e Remigio: *facit trahi cadaver eius* etc. – cioè appunto il trascinamento del corpo e la sua successiva sospensione: «Qui lo *strascineremo*, e per la mesta | selva saranno

[83] Graziolo Bambaglioli, *Commento*, cit., p. 105; *L'Ottimo Commento*, cit., p. 245 (miei i corsivi).

i nostri corpi *appesi*, | ciascuno al prun de l'ombra sua molesta» (vv. 106-108). Si tenga presente che tra i continuatori volgari di *traho* soltanto *trascinare* (derivato per tramite di un mediolatino **traxināre*) e il suo prefissato intensivo *strascinare* (attestato pur con una certa varietà di forme dai mss. dell'antica vulgata)[84] sono impiegati nei testi medievali come tecnicismi penali in riferimento alla pratica di sevizia *prae* o *post mortem* (occorrendo talvolta nelle cronache con altre voci tecniche: *attanagliare*, *propagginare*),[85] mentre *trarre* (*traere*, *tracere*, *tragere*, *traiere*) mantiene un valore generico.

L'immagine del bosco infernale dopo il giudizio rimanda poi evidentemente alla figura di Giuda, la cui impiccagione (riferita da *Mt.* 27, 5: «proiectis argenteis in templo recessit et abiens laqueo se suspendit») compare nelle rappresentazioni tardo-medievali della Passione, e anche – ciò che qui soprattutto interessa – del Giudizio universale. Va detto che per la teologia medievale il suicidio di Giuda era peccato ben più grave che non il suo tradimento, in quanto conseguenza di mancanza di fede in Dio: il rimorso non ha infatti condotto Giuda alla penitenza – ciò che lo avrebbe salvato – ma alla disperazione, esponendolo per la seconda volta alla tentazione del diavolo. Lo spiegano puntualmente – sempre fondandosi sull'autorità di Girolamo *super Psalmum 108*: «magis offendit Iudas Deum in hoc quod ipse se suspendit, quam in hoc quod Dominum tradidit» – testi di vastissima diffusione e notorietà quali l'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore (il «Pietro Mangiadore» di *Par.* XII 134) e

---

[84] Ash Ham Triv hanno *stracineremo*, La *strasceneremo*, Mad Urb *strassineremo*, Pa *strasinaremo*, Rb *strasineremo*. Solo Laur ha *trascineremo*.

[85] Vd. Dino Compagni, *Cronica*: «E fattolo esaminare, in su uno cuoio di bue il fe' strascinare intorno alla città, e poi li fe' tagliare la testa, e il busto squartare. E gli altri presi fece impiccare» (ed. a cura di Isidoro del Lungo in *Dino Compagni e la sua Cronica*, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1887, p. 207); Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*: «Questa cosa sì si scoperse; di che fu attanagliato Giovanni detto e propaginato e tre altri strascinati e impiccati» (ed. a cura di Niccolò Rodolico, in *Rerum Italicarum Scriptores, Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L.A. Muratori, t. XXX, Città di Castello, Lapi, 1903, p. 160); «Fu costui in su un carro attanagliato e poi trascinato e poi impiccato» (*ibidem*, p. 201). Per *trascinare* vd. ancora Anonimo romano, *Cronica*: «Alla prima morìo, pena non sentìo. Venne uno con una fune e annodaoli tutti doi li piedi. Dierolo in terra, trascinavannolo, scortellavannolo» (ed. critica a cura di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi, 1979, p. 264); Brunetto Latini, *Tesoro* volg.: «Li Giudei lo trascinarono e lapidarono a morte» (ed. a cura di Luigi Gaiter, vol. I, Bologna, Romagnoli, 1878, p. 257; il testo francese ha: «Li Iuif le trainerent, et lapiderent a mort»). Per *strascinare*, Bono Giamboni, *Orosio volgare*: «Damasippo pretore [...] crudelmente gli uccise: e le corpora de' morti per li giustizieri, che morti li aviano, strascinati, nel Tevere fece gittare» (ed. a cura di Francesco Tassi, Firenze, Baracchi, p. 331); «alle Scale di Gemonia minutamente battuto con piccole e spesse fedite, e poscia con uno uncino strascinato e gittato nel Tevere, la comune sepoltura non potte avere» (*ibidem*, pp. 446-447).

la *Summa de vitiis et virtutibus* di Guglielmo Peraldo.[86] Non stupisce allora che nelle raffigurazioni tardo-medievali dell'oltretomba sia talvolta presente proprio il Giuda suicida, mai il traditore: venga cioè fissata in immagine la sua impiccagione, convertita da causa di condanna a sua eterna attuazione. Così è nel Giudizio universale romanico del portale ovest dell'abbazia di Conques, e anche nel grande retablo gotico della cattedrale di Narbonne;[87] in entrambi i casi Giuda pende da una forca subito alla sinistra di Satana, ed è reso immediatamente riconoscibile dai suoi simboli iconografici: nel primo caso la borsa dei 30 denari che contraddistingue il *Judas mercator pessimus* (avaro e usuraio) della tradizione medievale; nel secondo il ventre squarciato di cui si legge in *Act.* 1, 18: «et suspensus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius».[88]

In area italiana, benché il numero delle immagini di Giuda cresca esponenzialmente tra XII e XIV secolo, restano comunque molto rare le raffigurazioni della sua impiccagione.[89] Subito però si segnala, per altezza

---

[86] Cfr. Petrus Comestor, *Historia Scholastica*, Lione 1542, f. 218*v* (cap. 162 *De suspendio Iude*); G. Peraldi *Summa virtutum ac vitiorum*, tomus II *de vitiis*, Brescia, Britannicus, 1494, f. k3*r* (tractatus V, pars II, cap. 16 *De desperatione*). E vd. anche Tommaso d'Aquino, *Catena aurea in quatuor Evangelia, Expositio in Matthaeum*, cap. 27, l. 1. Alla medesima *auctoritas* di Girolamo si rifà anche nel *De via Paradisi* Remigio dei Girolami per condannare come illecito il suicidio di Giuda, e quindi sostenere l'illiceità del suicidio compiuto per punire sé stessi di un grave peccato, il quale soltanto può essere espiato con la penitenza (ms. C, cc. 278*vb*-279*ra*). Il Salmo 108 era noto nel Medioevo come il Salmo di Giuda, poiché si riteneva profetizzasse il tradimento dell'apostolo e la sua dannazione (vv. 6-8: *Constitue super eum peccatorem, et adversarius stet a dextris eius.* | *Cum iudicatur, exeat condemnatus, et oratio eius fiat in peccatum.* | *Fiant dies eius pauci, et ministerium eius accipiat alter*).

[87] Altri eminenti Giudizi romanici sono i portali di Saint-Vincent di Mâcon e Saint-Lazare d'Autun, dove però Giuda non compare. Su Conques e Narbonne, anche per ulteriori rinvii bibliografici, vd. Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentation de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Ècole Française de Rome, Palais Farnèse, 1993, pp. 140-163, 409.

[88] Così la *Vulgata*; si tenga però presente che il testo di Girolamo si discosta qui sensibilmente dall'originale greco: l'impiccagione è infatti riferita dal solo *Mt.* 27, mentre in *Act.* 1, 18 si dà dell'episodio una versione differente: «πρηνὴς γενόμενος [letteralmente: 'gettandosi in avanti', 'ponendosi col capo in giù', 'precipitando'] ἐλάκησεν μέσος καὶ ἐξεχύθη πάντα τὰ σπλάγχνα αὐτοῦ ['si squarciò nel mezzo e si sparsero tutte le sue viscere']». Perché i due luoghi biblici concordino, Girolamo forza dunque il senso di *πρηνὴς γενόμενος* traducendo con *suspensus*: di qui l'iconografia medievale di Giuda ad un tempo impiccato e col ventre aperto.

[89] Cfr. Janet Robson, *Fear of Falling: Depicting the* Death of Judas *in Late Medieval Italy*, in *Fear and Its Representations in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di Anne Scott e Cynthia Kosso, Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance, vol. VI, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 33-65; Ead., «Judas and the Franciscans: Perfidy Pictured in Lorenzetti's Passion Cycle at Assisi», in *The Art Bulletin*, vol. 86, n. 1, 2004, pp. 31-57. La Robson ha contato 37 immagini italiane di Giuda per il sec. XII, 65 per il XIII, 201 per il XIV (un elenco completo di queste immagini è nell'appendice della sua tesi di dottorato (Ead., *Speculum Imperfectionis: The image of Judas in Late Medieval Italy*, Ph.D. diss., Courtauld Institute of Art, University of London, 2001). Tra i motivi di questa impennata, secondo Janet

cronologica e rilevanza artistica, quella presente nel mosaico del Giudizio universale nella cupola del Battistero di Firenze, attribuito a Coppo di Marcovaldo (1260-1270). Anche qui, come a Conques, la scena infernale è dominata al centro dalla figura mostruosa di Satana; e anche qui Giuda è l'unico altro personaggio identificabile, questa volta per una didascalia. Diversamente da Conques, però, l'apostolo suicida è relegato a margine del quadro; e non pende più da una forca, ma dal ramo di uno spoglio alberello, cui è agganciato con una corda tenuta in tensione da un diavolo: quel diavolo che già era intervenuto sulla sua disperazione muovendone il suicidio (finendo immortalato in scene della Passione)[90] e ora ne manovra l'eterno supplizio. L'episodio successivo è il Giudizio affrescato da Giotto sulla controfacciata della cappella Scrovegni a Padova (1303-1305), dove l'inferno è rappresentato con grande dovizia di particolari. Anche qui troviamo Giuda impiccato al ramo di un albero, subito identificabile per il ventre aperto da cui fuoriescono le viscere; condivide però questa volta il supplizio con tre altri dannati, che pendono a mani legate da un più alto ramo della stessa pianta, dove un diavolo sta ancora fissando uno dei cappi. Due borse li identificano come avari/usurai:[91] associati per questo a Giuda, ricevono dunque la sua stessa pena, nonostante questa derivasse a lui dall'altro (più grave) peccato che nel Medioevo incarnava, quello della *desperatio*.

Anche nel Giudizio di Santa Maria Maggiore a Tuscania, realizzato nei primi decenni del XIV secolo (e dove l'ispirazione sarà stata probabilmente

---

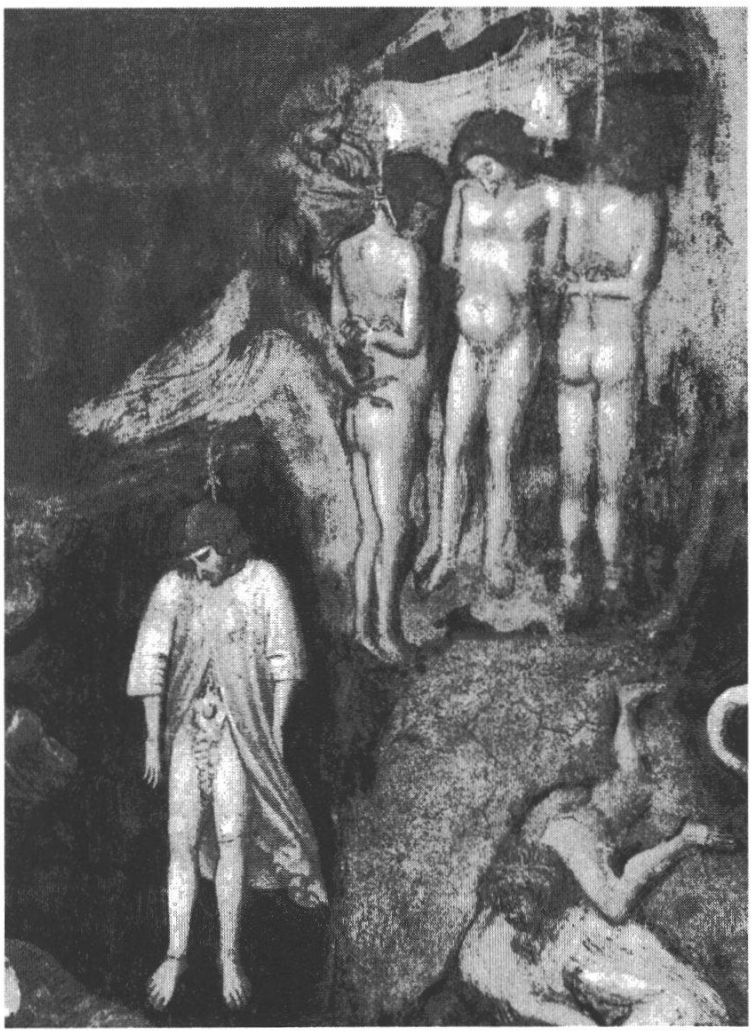
Robson, c'è l'aumento delle committenze da parte degli ordini mendicanti, e soprattutto dei Francescani, che usavano abitualmente nella loro predicazione la figura di Giuda come *exemplum* negativo per i peccati avarizia e disperazione (vs povertà e penitenza tipici del francescano).

[90] Nell'iconografia popolare della Passione – dove a essere ritratta non è la punizione di Giuda, ma la sua morte – si trova in effetti talvolta un diavolo a tirare la corda o a infierire sull'appeso. Così ad esempio in un celebre capitello figurato della cattedrale di Autun, o sul portale della cattedrale di Freiburg im Breisgau; o ancora, nel *Codex Reginensis* della Biblioteca Apostolica Vaticana (sec. XIV ex.), che ci conserva una versione francese della Passione (miniatura a c. 8*r*, la cui rubrica recita: «Comment Judas ce pendi par desepoyr et enporta le diable son arme»). Cfr. Grace Frank, «Popular Iconography of the Passion», in *Publications of the Modern Language Association*, 46, 1932, pp. 333-340.

[91] Sulla rilevanza del tema dell'usura nell'*Inferno* di Giotto in rapporto alla sua committenza (Reginaldo Scrovegni era un notissimo usuraio, citato in *Inf.* XVII 64-75; mentre suo figlio Enrico, committente della cappella, apparteneva all'ordine dei Cavalieri Gaudenti, che aveva proprio la soppressione dell'usura tra i suoi principali obiettivi, e dunque la condanna di Giuda *mercator* nel suo programma morale), vd. Ursula Schlegel, *On the Picture Program of the Arena Chapel*, in *Giotto: the Arena Chapel Frescoes*, a cura di J.H. Stubblebine, New York-London, Norton & Co., 1969, pp. 182-202; Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà*, cit., pp. 400-402.

Conques, Sainte-Foy, portale ovest. Satana, Giuda e altri dannati, dettaglio del Giudizio universale

Firenze, Battistero di san Giovanni, cupola. Giuda, dettaglio del Giudizio universale



Padova, Cappella Scrovegni controfacciata. Giotto di Bondone, Giuda e gli usurai, dettaglio del Giudizio universale

Tuscania, Santa Maria Maggiore, arco trionfale. Satana e alcuni dannati, dettaglio del Giudizio universale

giottesca),[92] si trovano due dannati impiccati a un arbusto, piuttosto simile a quelli raffigurati in molte delle miniature citate sopra al § 3; qui – come in D. – scompare peraltro Giuda, il quale cede dunque *in toto* la propria punizione a questi due altri dannati. Sarà poi proprio l'influenza dantesca a far permanere un boschetto d'arbusti anche in successivi affreschi dell'inferno, senza che vi siano presenti Giuda o altri impiccati.[93] Ma almeno per i due primi, eminentissimi episodi si può certamente pensare a un'intertestualità di segno opposto: la terribile visione della selva dei suicidi così come essa apparirà dopo il giorno del Giudizio, evocata al D. pellegrino dallo spirito di Pier della Vigna, potrebbe cioè essere stata suggerita o confortata al D. autore dal Giuda impiccato sulla cupola del suo «bel San Giovanni»; ovvero dall'albero degli appesi di Padova, che pure potrebbe aver influito sulla caratterizzazione degli usurai e di Maometto «rotto dal mento infin dove si trulla». Non occorre in ogni caso entrare più oltre nel merito del discusso rapporto di Dante con Coppo e con Giotto:[94] si intendano questi riferimenti iconografici come fonti dirette oppure come tessere di un più ampio sistema, credo sia sempre comunque il Giuda *desperatus* della tradizione medievale – il grande assente di questo XIII canto – ad allungare tra i cespugli la sua ombra.

§ 11. Il sermone di Piero è interrotto dalla famosa scena della caccia infernale agli scialacquatori, paragonata da D. alla caccia al cinghiale: ciò che ancora evoca la Maremma come riferimento paesaggistico di questa macchia infernale. E ancora ritorna, ad accomunare nel sentimento della vergogna i peccatori qui puniti, il *leitmotiv* del nascondimento tra i cespugli: questa volta reale, quanto inutile, poiché ingenuamente e disperatamente tentato dall'uno di due scialacquatori in fuga, inseguiti senza speranza di scampo da un'immensa muta di «nere cagne, bramose e correnti | come veltri ch'uscisser di catena» (vv. 125-126).

---

[92] Sull'affresco di Tuscania vd. Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà*, cit., p. 211; Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, sec. III, vol. V, New York, 1930, p. 252.

[93] Così è nell'Inferno di Nardo di Cione (1351-1357) nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella, a Firenze.

[94] Basti qui rinviare, anche per l'indicazione della bibliografia pregressa, a Lucia Battaglia Ricci, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73, in part. alle pp. 24-25 e 48-50.

A fare le spese di questo tentativo – miseramente fallito: «In quel che s'appiattò miser li denti, | e quel dilaceraro a brano a brano» (vv. 127-128) – è l'anima chiusa nel solo cespuglio coinvolto, dolente per le «rotture sanguinenti» procurate nella zuffa; di dove, com'era stato già per Piero, vengono ora *soffiate* parole, raccolte puntualmente dal pellegrino. Il quale coglie subito l'occasione per far partire un dialogo, interrogando il dannato sulla sua identità; ma questi svia il discorso, prima richiedendo il pietoso gesto del raccoglimento delle sue fronde sparse (quasi composizione di cadavere) e poi avviando una lunga perifrasi sul suo luogo di nascita (vv. 143 e segg.: «I' fui de la città che nel Batista | mutò 'l primo padrone» etc.) dietro cui subito si riconosce Firenze. Evocata in queste pagine come principale riferimento storico per l'immagine della città regredita a *bosco* (vd. Guittone e Remigio), Firenze entra dunque finalmente in scena per essere stigmatizzata nel suo permanere in un continuo stato di guerra, sempre sull'orlo della sua rovina (vv. 144-150).

Sull'identità e sulle vicende terrene di questo interlocutore di D. non si ricevono invece qui ulteriori informazioni, se non che si tolse la vita impiccandosi in casa propria (v. 151: «Io fei gibetto a me de le mie case»). Dato assai poco indicativo, essendosi verificati a Firenze molti suicidi per impiccagione – come s'è detto al § 7 – proprio nel torno d'anni in cui è ambientato il viaggio di D. E così, se pure i primi commentatori bolognesi credono possa trattarsi del giudice Lotto degli Agli, e i primi fiorentini di quel Rucco dei Mozzi di cui s'è già detto, Boccaccio avrà invece ragione di pensare che D. lasci questa identità nell'ombra proprio «acciò che ciascun possa aporl*a* a qual più gli piace di que' molti». Ovvero anche, in alternativa, che D. possa essersi qui astenuto dal rivelarne il nome «per riguardo de' parenti che di questo cotale rimasero, li quali per avventura sono onorevoli uomini, e perciò non gli vuole maculare della infamia di così disonesta morte».[95] Quest'ultima interpretazione si accorderebbe con la *quest for privacy* che ogni suicida perseguiva sistematicamente – come ha mostrato Murray: vd. § 6 – e cui anche i parenti collaboravano con ogni mezzo: per vergogna, e anche per non incorrere nei danni materiali derivanti dall'accertamento del caso. La reticenza dantesca potrebbe dunque ben

[95] Giovanni Boccaccio, *Esposizioni*, cit., pp. 629-630.

rispondere a ragioni di opportunità. E a questo proposito andrà ricordata l'ipotesi, formulata da Gino Masi, che un eventuale processo penale a carico del suicida fiorentino potesse essere ancora in atto quando D. scriveva il canto: di qui l'inopportunità di rendere note nel testo le generalità dell'imputato, ascrivendogli così automaticamente una colpa *vulgata*, non ancora certificata da un verdetto ufficiale. Masi suggerisce che D. potesse così anche cautelarsi da eventuali ritorsioni («gli Agli ed i Mozzi erano schiatte abituate per tradizione alla costumanza del taglione contro chi avesse fatto loro ingiuria») possibili anche procedendo per via legale dove fosse stato riconosciuto un caso di *iniuria literis*.[96]

Quale che fosse la ragione dell'anonimato in cui D. lascia questo suo personaggio, importa qui soprattutto notare che il sermone di costui obbedisce ancora alla retorica della reticenza già vista per Pier della Vigna. Come già il cancelliere, anche quest'altro suicida parla infatti per perifrasi, pur con esiti differenti. Alla domanda molto diretta «Chi fosti?», replica senza rispondere: con una prima lunga perifrasi (8 vv.) che porta il discorso sulla città di Firenze; poi con un'altra molto più breve (un solo v.) che laconicamente spiega le modalità del suo suicidio. I pronomi soggetto che aprono i periodi del suo sermone, ovvero le due perifrasi – «I' fui» etc., «Io fei» etc. – sono deittici che restano puntati nel vuoto. Piero aveva risposto, pur allusivamente, alla richiesta di svelarsi nella sua identità (v. 52: «dilli chi tu fosti») rendendo riconoscibile la propria persona (il proprio «Io son»), ma sfumando per contro di molto il racconto della propria morte volontaria, di cui non chiarisce le circostanze; l'anonimo fiorentino dichiara invece queste ultime, pur concisamente, ma nella propria personale *quest for privacy* evita di farci sapere chi è. Anzi sarà proprio la copertura dell'anonimato a consentirgli una così singolare scabra schiettezza sulla propria impiccagione, con quell'unico perentorio verso che completa (anche linguisticamente) l'infrazione del tabù, e su cui bruscamente il canto si chiude.

GIOVANNI BATTISTA BOCCARDO
Università di Pavia
Gbboccardo@gmail.com

[96] Vd. Gino Masi, «Fra savi e mercanti suicidi», cit., pp. 231-234.